Muzeum Ziemi Chełmskiej

ISBN 978-83-89942-32-6

DIET SAYLER PARLANDO

DIET SAYLER PARLANDO

DIET SAYLER **PARLANDO**

Spis treści / Inhaltsverzeichnis

7 Jagoda Barczyńska, *Parlando dla Chełma*

9 Jagoda Barczyńska, *Parlando für Chełm*

23 Thomas Heyden, *Diet Sayler. Realizm poezji*

30 Thomas Heyden, *Diet Sayler. Die Realität der Poesie*

41 Marina von Assel, *konkret jest historią – baza jest teraźniejszością*

80 Marina von Assel, *konkret ist geschichte – basis ist gegenwart*

122 *Diet Sayler – życie i dzieło* / *Diet Sayler – Leben und Werk*

Parlando dla Chełma

Instalacja *Parlando* prof. Dieta Saylera przygotowana w Galerii 72 Muzeum Ziemi Chełmskiej to projekt wyjątkowy, nieprzystający do dotychczasowych propozycji wystawienniczych prezentowanych w tej przestrzeni. Jego przesłanie przewartościowuje spojrzenie na dzieło sztuki tej grupy odbiorców, którzy postrzegają je jako trwały ślad myśli, czasu i estetycznych wartości przekazywanych następnym pokoleniom.

Diet Sayler zaproponował działanie o charakterze efemerycznym, doraźnym, zamkniętym w ramy ekspozycji. Szansą dla przetrwania tego projektu jest jego dokumentacja fotograficzna, którą zawiera niniejsze wydawnictwo. W katalogu – obok chełmskiej realizacji – znajdziemy szereg pokrewnych rozwiązań, które artysta stworzył w wielu miejscach Europy i poza nią. Każde z tych przedsięwzięć jest formą dialogu podejmowanego przez twórcę z zastaną architekturą. Czasami rozmowa ta przebiega w nowoczesnym entourage'u, by innym razem przenieść się do zabytkowych wnętrz, jak to miało miejsce w przypadku gotyckiej katedry w Ely w Anglii (2000), czy majestatycznym, o zmiennych losach historii – Palazzo Ducale w Genui we Włoszech (2001). Każda z instalacji, nosząca cechy rozpościerającego się na ścianach environment, przyporządkowana była matematycznemu rygorowi, który ulegał grze przypadku, reżyserowanego rzutem kostką.

W Galerii 72 niemiecki artysta zrealizował swój projekt *Parlando* w oparciu o formę trójkąta równoramiennego, który wystąpił w dwóch kolorach: czerni i złota. Minimalistyczny zamysł, którego priorytetem jest ekonomia stosowanych środków plastycznych, nadał nie tylko rangę barokowej architekturze wnętrza, ale przemówił do odbiorcy znakiem, dynamiką formy, barwą i związaną z nią symboliką, kontrastem matu i połyskliwości oraz światłem, nadającym – w zależności od temperatury – inny wymiar całości zało-

żenia. Wystawa spełniła ważną rolę edukacyjną, wnosząc nowe spojrzenie na sztukę najnowszą i nowatorski język współczesnego artysty.

Związki prof. Dieta Saylera z kolekcją sztuki współczesnej chełmskiego muzeum sięgają 1996 roku. Przed blisko piętnastu laty trafiły do nas trzy prace na papierze z cyklu Monocollage, datowane na 1990 rok. Mają one kameralny charakter oraz oszczędny plan formalny. Łączą w sobie – wytyczony ołówkiem – geometryczny rys kompozycyjny z ażurowym, barwnym kolażem zamkniętym w polu prostokąta. W tym ograniczonym do niewielkiego formatu cyklu prac (20 x 23 cm każda) doświadczamy nie tylko precyzji ręki artysty, ale przede wszystkim jego dążenia do uzyskania bogactwa przekazu przy użyciu minimalnego spektrum środków wyrazu. Jest on kolejnym przykładem i dowodem wielkiej admiracji autora do form pozbawionych wszelkich treści, gdzie narracja przebiega na poziomie geometrycznych struktur.

Instalacja *Parlando* to propozycja typu *site-specific*, swoim tytułem nawiązująca do muzycznej dynamiki i siły dźwięku. Jej ostateczny kształt poprzedziły trwające blisko dwa lata kontakty Muzeum Ziemi Chełmskiej z prof. Dietem Saylerem oraz Inge Sayler.

Realizacja programu artystycznego w przestrzeni Galerii 72 nie stałaby się jednak możliwa bez akceptacji ze strony Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej w Warszawie oraz Urzędu Miasta Chełm, których finansowe wsparcie miało fundamentalne znaczenie dla przeprowadzenia tego projektu.

Jagoda Barczyńska
Kustosz
Dział Sztuki Współczesnej i Galeria 72
Muzeum Ziemii Chełmskiej w Chełmie

Parlando für Chełm

Die Installation *Parlando* von Diet Sayler in der Galerie 72 – im Landes-Museum Chełm, ist ein ungewöhnlicher Entwurf, der sich von den bisherigen Ausstellungen deutlich unterscheidet. Es ist eine völlig neue künstlerische Erscheinung, deren Botschaft die Bildbetrachtung verändert. Es scheint eine Aufzeichnung von Gedanken, Zeit und ästhetischen Werten für die Zukunft zu sein.

Diet Sayler zeigt einen ephemeren, Zeit begrenzten Architektur- Eingriff in einer Raum umspannenden Installation. Die einzige Chance für die Erhaltung dieser Installation ist die fotografische Dokumentation, die in dem vorliegenden Katalog gezeigt wird. In dem Katalog finden wir – neben der Chełmer Installation – eine ganze Reihe ähnlicher Arbeiten, die der Künstler an vielen Orten Europas und außerhalb, geschaffen hat. Jedes dieser Unternehmen ist eine spezifische Auseinandersetzung des Künstlers mit der bestehenden Architektur. Manchmal hat dieser Diskurs die Gestalt einer modernen Entourage, dann wird sie aber in alte Räume übertragen, wie in der gothischen Kathedrale von Ely in England (2000), oder in dem prächtigen Palazzo Ducale von Genua in Italien (2001), mit dessen wechselhaften historischen Schicksal. Jede dieser Installationen ist einer mathematischen Strenge zugeordnet, die von einem Zufallsspiel mit einem Würfel bestimmt wird.

Der Künstler hat sein Projekt *Parlando* hier, in der Galerie 72, aufbauend auf eine horizontale beziehungsweise vertikale Reihung gleichschenkliger Dreiecke, in Schwarz und Gold realisiert. Ein minimalistischer Eingriff, dessen Priorität die Sparsamkeit der angewandten künstlerischen Mittel ist, hat einerseits die Barockarchitektur der Räume verändert und bereichert, andererseits die Betrachter mit dem Zeichen, mit der Formdynamik, den Farben und mit der ihr verbundenen Symbolik, mit dem Kontrast von matt und glänzend sowie mit dem Licht, welches – temperaturgebunden – dem Ganzen eine andere

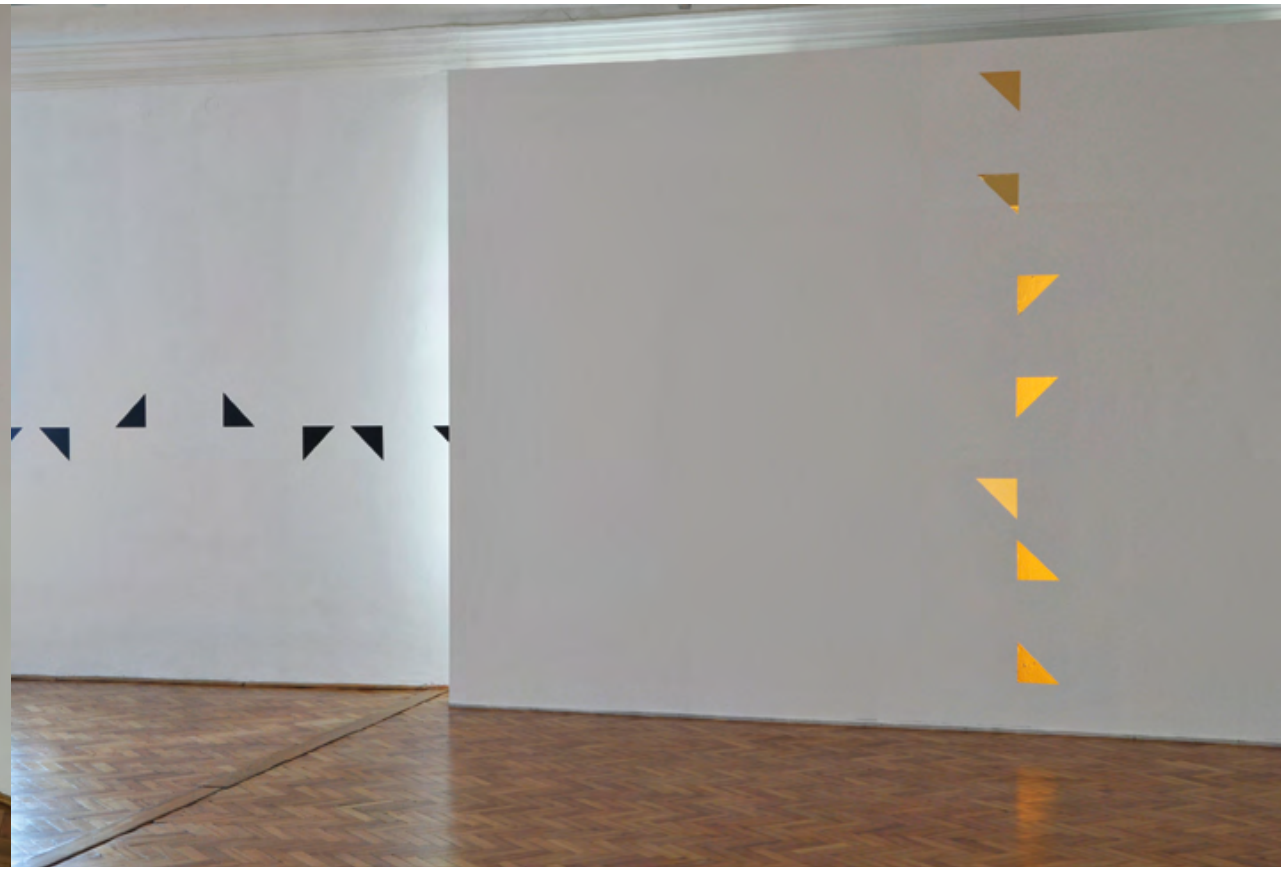
Dimension gibt, konfrontiert. Die Ausstellung spielte dahingehend eine wichtige Rolle, indem sie eine neue Sicht auf die geometrische Kunst und ihre Sprache geschaffen hat. Die Verbindung von Diet Sayler mit der Sammlung der Modernen Kunst des Chełmer Museums reicht in das Jahr 1996 zurück. Vor beinahe fünfzehn Jahren haben wir drei Arbeiten auf Papier aus dem Zyklus der Monocollagen bekommen, die aus dem Jahr 1990 stammen. Sie sind sparsam, still und sachlich. Sie verbinden mit dem Bleistift markierte geometrische Kompositionsachsen mit einer im Rechteck geschlossenen farbigen Collage. In diesem begrenzten kleinformatigen Arbeitszyklus (jede Arbeit misst 20x23 cm) erfahren wir nicht nur die Feinheit der Künstlerhand, sondern sind Zeugen eines Strebens nach Vielfalt des Ausdrucks mit einem minimalistischen Repertoire von Mitteln. Das zeigt auch die groβe Neigung des Künstlers zur Flächenhaftigkeit der Form, wo die Narration auf dem Niveau der geometrischen Strukturen verläuft.

Parlando ist eine *site-specific* Installation, die bereits mit ihrem Titel Musikdynamik und Klangstärke ankündigt. Die Arbeit entstand in einem zwei Jahre dauernden Prozess und einem kontinuierlichen Dialog zwischen Diet Sayler und dem Museum Chełm. Die Umsetzung dieses künstlerischen Projektes in den Räumen des Museums wäre ohne die Hilfe der Stiftung für die Polnisch - Deutsche Zusammenarbeit in Warschau sowie der Stadt Chełm nicht möglich gewesen. Ihre finanzielle Unterstützung war von wesentlicher Bedeutung für die Realisierung dieses Projektes.

Jagoda Barczyńska
Kuratorin
Gegenwartskunst, Galerie 72
Muzeum Ziemii Chełmskiej

Parlando, Diet Sayler, Jagoda Barczyńska, Galeria 72, Chełm 2015

Parlando, Galeria 72, Muzeum Ziemi Chełmskiej, Chełm 2015



Parlando, Galeria 72, Muzeum Ziemi Chełmskiej, Chełm 2015

Parlando, Galeria 72, Muzeum Ziemi Chełmskiej, Chełm 2015

Parlando, Galeria 72, Muzeum Ziemi Chełmskiej, Chełm 2015

Parlando, Galeria 72, Muzeum Ziemi Chełmskiej, Chełm 2015

Diet Sayler – Realizm poezji

Wystąpienie z okazji otwarcia prezentacji zbiorów 18 kwietnia 2013

Diet Sayler (ur. w 1939 roku w Timisoarze w Rumunii) jest jednym z najważniejszych przedstawicieli sztuki konkretnej w Europie. W roku 1972 artysta opuścił kraj znajdujący się pod rządami dyktatora Nicolae Ceaușescu, wyemigrował do Niemiec, i raczej przypadek sprawił, że osiadł w Norymberdze. W tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych wykładał jako profesor w latach 1992–2005. Organizując cykl wystaw *Konkret* (1980–1990), które przyciągnęły do Norymbergi wielu znaczących artystów, miał Sayler sposobność zaprezentować wiele odmian wypowiedzi artystycznej w ramach sztuki konkretnej.

Z uwagi na własne przykre przeżycia, których doświadczał w okresie dyktatury, odrzuca teraz zdecydowanie każdą formę ideologii. Nie bez powodu zatem zalicza się tego artystę-światowca i poliglotę do nieortodoksyjnych przedstawicieli tendencji konkretnej. W miejsce klasycznych figur podstawowych, jak kwadrat, okrąg czy trójkąt, pojawiły się indywidualne propozycje formy, które artysta rozwinął na bazie kwadratowych, a następnie trójkątnych rastrów. Przy użyciu tych elementów, stworzył Sayler własny repertuar kształtów, z którego czerpie do dzisiaj. Podkreśla przy tym intuicyjne pochodzenie swojego języka formy, który odrzucając każdy dogmat, sprzeciwia się obligatoryjnemu stosowaniu wszelkiego obiektywizmu. W końcu artysta jest świadomy tego, że człowiek opowiada się za wolnością myśli, ale życie i tak weryfikuje jego wyobrażenia i możliwości. Stąd też Diet Sayler planował pierwotnie opatrzyć naszą prezentację tytułem książki, którą, jak sądzę, do dzisiaj jeszcze pamięta, mianowicie *Życie przychodzi zawsze między wierszami*, autorstwa Aumy Obamy, siostry amerykańskiego prezydenta. W końcu jednak zdecydowaliśmy się na *Realizm poezji*, wkrótce przekonacie się Państwo, dlaczego.

Opowiedzenie się Dieta Saylera za zmianą i odnową, za otwartością na nieoczekiwane i za subiektywizmem, wynika z jego osobistego, głęboko humanistycznego założenia-nadziei: „Historia myśli, historia wiary i cywilizacji są nie do wyobrażenia bez oddziaływania sztuki". Osobiście postrzegam to założenie jako siłę stale napędzającą medium poezji, rozumianej nie tylko jako romantyczne strofy, lecz także jako działanie, osiąganie, produkowanie, w pierwotnym, klasycznym rozumieniu tego słowa. W tym sensie pojmuję realizm poezji – łączy on potencjał wynalazku z potencjałem działania. I to przekłada się na nadzieję.

Określeniem realizm poezji sięga Diet Sayler do antycznego pojęcia *poiesis*, oznaczającego „czynić". W greckiej filozofii, a w szczególności u Arystotelesa, słowo to określało

O.T. III. 1967, olej na papierze / Öl auf Papier, 70x50 cm

działanie nastawione na konkretne cele, które wypełniało się wraz z osiągnięciem tego celu. Pierwotne spektrum znaczeniowe istnieje do dziś, choć bardziej w pojęciu poetyki niż poezji. Paul Valery w swojej *Première leçon du cours de poétique* [wykładzie z 1937 r., inaugurującym kurs poetyki w Collège de France] mówi całkiem wyraźnie o badaniu *„l'action qui fait".*

W definicji, którą Umberto Eco przypisuje pojęciu „poetyka", akcent znaczeniowy przesuwa się z działania na leżący u jego podstaw plan: „Rozumiemy poetykę […] jako program operatywny, który artysta od przypadku do przypadku projektuje, jako plan dzieła, które chcemy stworzyć, jako coś, co artysta rozumie konkretnie i intuicyjnie". Także wówczas, gdy „ta forma i plan strukturalny dzieła" pozostaną w sferze domysłu, może ono [dzieło] stać się zrozumiałe poprzez dokonanie jego analizy. To dotyczy oczywiście wszystkich dzieł sztuki. A o ileż bardziej dotyczy to dzieł artysty, który z działaniem, a więc z *poiesis*, łączy nadzieję. Artysta musi się od razu koncentrować na odbiorze swojej pracy przez obserwatora. Taka sztuka motywuje odbiorcę do poszukiwania wytworu.

Z tego powodu sztuka Dieta Saylera stale poddaje się odnowie, jest zrozumiała i przejrzysta. Oddziałuje bez iluzji, obywa się bez drugiego dna. Trzy tzw. *Bodies* z roku 1998, których uformowane konstrukcje rozpościerały się na rastrze, dawały się odizolować od wystających z obrazów nosów lub wyciętych w obrazach dziurek. Raster okazuje się widoczny nagle tam, gdzie nie ma już wpływu na kształt nośnika treści obrazu.

Powtarzalnym zjawiskiem stają się dwa elementy, które, wielokrotnie powielone, jakby tańczące i odbite w lustrze obrazu *Tarantella*, pozwalają się połączyć, tworząc kwadrat. Dwie indywidualne formy, które nudnemu kwadratowi dają prztyczka w nos. W przeciwnym razie z radosnej *Tarantelli* powstałby square dance (taniec dla dwóch par).

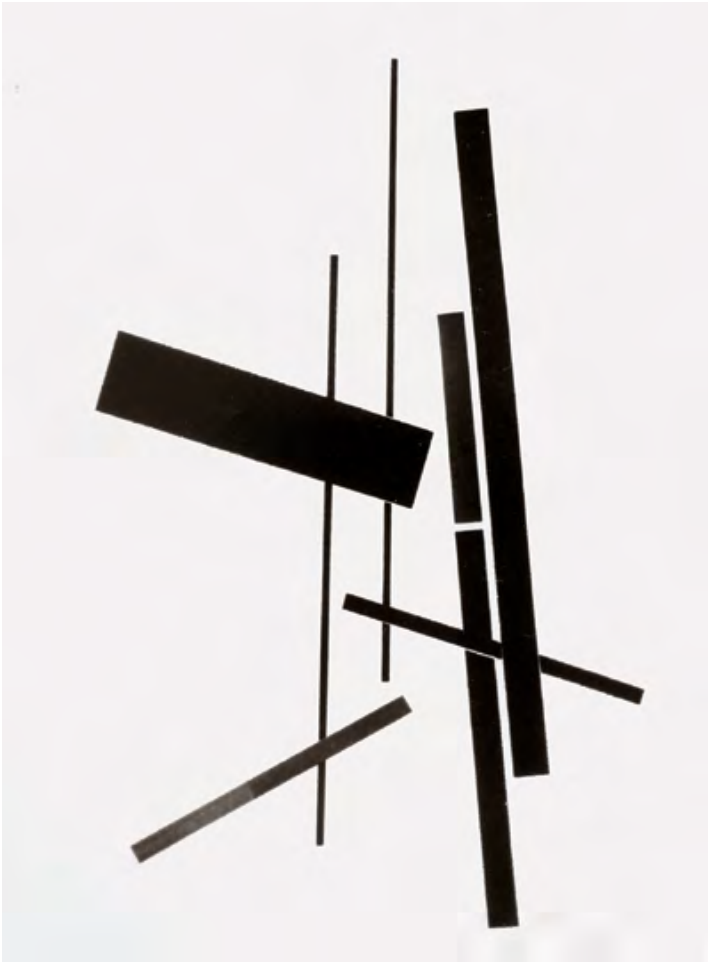
Równie łatwo wczuć się w konstrukcję małych form o haczykowatych kształtach, które ideowo współbrzmią zarówno z wyraźnie uszkodzonymi resztkami kwadratów, jak i z przypadkowymi figurami tańczącymi w oranżu na czerwonym podłożu obrazu. Mamy tu do czynienia z rozproszeniem, przypadkiem wolnego wyboru, niezamierzonym, przygodnym formowaniem się elementów obrazu na jego powierzchni. Początkowe obrazy z 1997 roku przybierały postać kolażu, dwanaście lat później przyjęły formę wielkoformatowego dzieła malarskiego. *„Un coup de dés jamais n'abolira le hasard"* – napisał Stéphane Mallarmé w swoim wierszu z 1897 roku pod tym samym tytułem („Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku", tłumaczenie Tomasza Różyckiego). Osiągnięta przez artystę – także w tym przykładzie – jednorazowa realizacja zasady przypadkowości nie anuluje niespodziewanego zjawiska jako takiego. Przypadek jedynie relatywizuje w znacznym

stopniu jego efekt końcowy. Nie musimy niczego wiedzieć o przesłankach powstania obrazu, aby zdać sobie sprawę, że kompozycja, którą mamy przed sobą, nie została zaplanowana, że wszystko tworzy się tu rzeczywiście tak niespodziewanie i przypadkowo, jak na to wygląda. Tak typowa dla sztuki konkretnej dialektyka porządku i przypadku daje się łatwo rozpoznać jako współtworząca obraz siła, jako operatywny program artysty, jako poetyka dzieła.

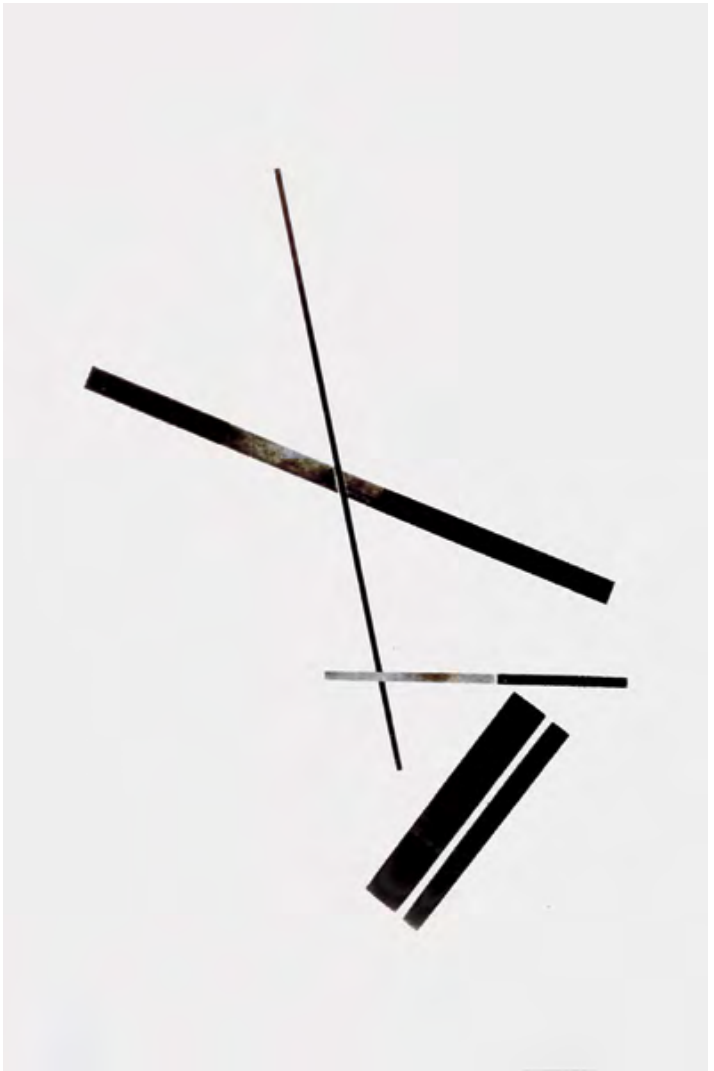
Poznanie zasad tworzenia obrazów nie zubaża ich uroku czy tajemniczości. Gdyby tak się stało, mielibyśmy do czynienia z ogromnym nieporozumieniem.

Ujawnienie poetyki w danym wypadku nie oznacza eliminacji poezji. Obrazy Dieta Saylera są w tym samym stopniu tabelaryczne, w jakim są zrozumiałe. Tytuły obrazów, jak *Duccio* albo *Cimabue*, które nawiązują do wielkich malarzy włoskiego duecento, mogłyby wydawać się śmiałe. Monumentalne, wypukłe pod pewnym kątem elementy bazowe, jednocześnie wystają z obrazu i rozsadzają go. Stajemy się świadkami dramatu, z którego obraz wychodzi zwycięsko. Nie chodzi tylko o napięcie między figurą a podłożem, ani o komplementarność całości i fragmentu, lecz zawsze ważna jest apoteoza koloru, która charakteryzuje i wyróżnia obrazy Dieta Saylera. Przy czym kolor nie musi być krzyczący. Jak niezwykła jest np. tonacja kości słoniowej obrazu *Cimabue*! To jest odcień, który łagodzi natarczywą biel nowoczesności. Powiem więcej, jednoczy w dużej mierze twórczość artysty z historią sztuki. Kto poznał Dieta Saylera trochę lepiej, ceni go przede wszystkim jako kolorystę. Kiedyś nazwał on kolor nieskończonymi organami uczuć. A on sam nauczył się z wirtuozerią grać na tym instrumencie. „Nakładanie farby jest dla mnie bardzo ważne. Jestem pod wrażeniem bogactwa ciała koloru. Liczba odcieni wynikająca z nakładania farb okazuje się być empiryczna i niezbędna w poszukiwaniu środków artystycznego wyrazu. Podkład kolorystyczny nadaje brzmienie kolejnym warstwom kładzionej farby". Możecie Państwo zapoznać się z tą sztuką nakładania kolejnych warstw farby na przykładzie wspomnianych trzech *Bodies*. Kolor bakłażan powstał oczywiście z czerwonych i niebieskich nałożeń farby akrylowej, które zostały naniesione przy użyciu pędzla albo szpachli. Tylko dzięki technice warstwowego nakładania farby kolor może tak żywo zabrzmieć. Jakże przyjaźnie – po długiej zimie – oddziałuje na mnie wibrująca żółć obrazu *Vincent*. Obraz wyeksponowany został tak, by padało nań możliwie najwięcej światła dziennego, które sączy się przez fasadę.

Tam, gdzie jest zacienione miejsce, wiszą zdjęcia. Wspólnie z nimi świętuje swą premierę całkiem nowa forma sztuki konkretnej. Dla tzw. *engramów* cyfrowych instalacji *Basiselementen* i *Wurfstüke*, wybrał artysta historyczne miejsce, jakim w tym przypadku jest sala kongresowa Partii Rzeszy. Ale również norymberska fosa zamkowa. Gdy artysta nadaje



Arhytmische Komposition AK17, 1968, olej na papierze / Öl auf Papier, 100 x 70 cm



Arhytmische Komposition AK23, 1968, olej na papierze / Öl auf Papier, 100 x 70 cm

kolory swoim *engramom* i wprowadza je w tak ukształtowaną fotograficznie scenerię, wymaga to szczegółowej analizy jego ingerencji w tak nakreśloną obiektywem aparatu przestrzeń. Te dopasowujące się perspektywicznie elementy, kierują naszą uwagę na geometrię architektury: poczynając od struktur budowli z piaskowca, a sięgając po fortyfikacje Zick-Zack Antonia Fazoniego – twórcy niezwykłego bastionu, stworzonego w wieku XVI na północny-zachód Kaiserburga, który nazwany został jego imieniem. Inaczej doświadczamy bezprzedmiotowych form reifikacji, która pojęciu „konkret" dodaje dodatkowego znaczenia.

Diet Sayler łączy to, co wydaje się nie do połączenia. Rezultatem jego pracy są obrazy, które rozpalają naszą wyobraźnię: prawdziwe *engramy* – pojęcie, które poza obszarem sztuki Dieta Saylera oznacza fizjologiczną reakcję bodźców w mózgu, wrażenie, które pozostawia przeżycie i wspólnie z innymi engramami tworzy pamięć. Pomysł najmniejszej samodzielnej jednostki łączy te cegiełki wspomnienia z *Basiselementen* Dieta Saylera, które dają się zrozumieć jako monady jego sztuki. Dlatego engram jest najlepiej zrozumiały jako „elementarna forma wspomnienia".

Engramy są cyfrowym zapisem tego, co w latach dziewięćdziesiątych w zapisie analogowym rozpoczął Diet Sayler swoimi *Ligurigrammen* i *Norrigrammen*. Jego *Basics*, które artysta wówczas żmudnie za pomocą taśm klejących przymocowywał w miejscach publicznych na zabytkowych murach w Porto Maurizio w Norymberdze, może teraz wygodnie za pomocą myszki komputera w dowolną stronę przesuwać.

Platonicznie idealny świat form i kolorów uwolniony w wymiarze czasu i przestrzeni. Nigdzie nie czuje się lepiej, niż u siebie w domu, zerkając w stronę wieczności.

Formy i kolory Dieta Saylera już dawno zeszły z tego Olimpu i zbratały się z człowiekiem, jego tęsknotą, namiętnościami i odczuciami. Sztuka Saylera szuka sobie miejsca wśród ludzi. To, że raz po raz wyłania się w kontekście historycznym, jest bardziej bodźcem niż przeszkodą. Raz statyczne, innym razem dynamiczne formy, prowadząc dialog z historyczną tkanką, dowodzą, że poezja wkroczyła właśnie w świat realny.

Dr Thomas Heyden
Kurator Zbiorów
Neues Museum - Staatliches Museum für Kunst und Design Nürnberg

Diet Sayler. Die Realität der Poesie

Rede zur Eröffnung der Sammlungspräsentation am 18. April 2013

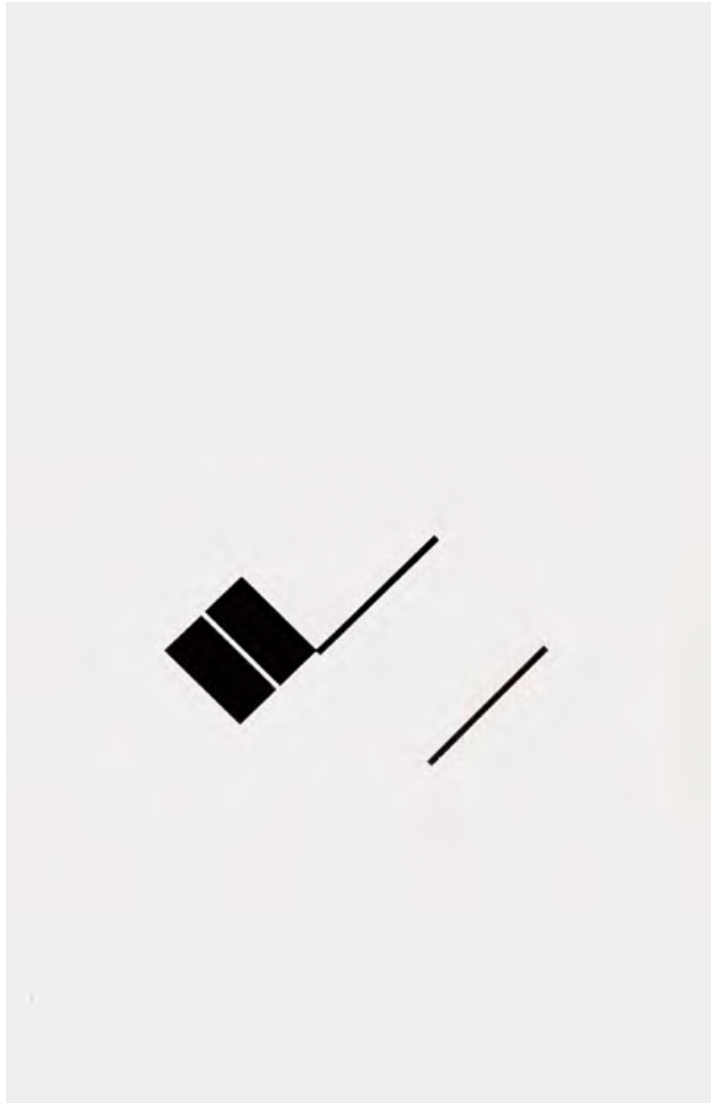
Diet Sayler (1939 in Timisoara, Rumänien geboren) ist einer der wichtigsten konkreten Künstler in Europa. 1972 kehrte er dem Staat Ceausescus den Rücken, emigrierte nach Deutschland und landete eher zufällig in Nürnberg. An der hiesigen Akademie der Bildenden Künste lehrte er von 1992 bis 2005 als Professor. Mit seiner Ausstellungsreihe „konkret" (1980 bis 1990), die viele bedeutende Künstler nach Nürnberg brachte, stellte Sayler die verschiedenen Spielarten der Konkreten Kunst vor.

Da er selbst unter einer Diktatur zu leiden hatte, lehnt Diet Sayler jede Form von Ideologie entschieden ab. Nicht zuletzt deshalb zählt der weltläufige und polyglotte Künstler zu den unorthodoxen Vertretern der konkreten Zunft. An die Stelle der klassischen Grundformen Quadrat, Kreis und Dreieck traten individuelle Formsetzungen, die der Künstler auf der Grundlage eines zunächst quadratischen, später dann rechteckigen Rasters entwickelte. Mit diesen „Basics" oder „Basiselementen" schuf sich Sayler ein eigenes Formenrepertoire, aus dem er bis heute schöpft. Dabei betont der Künstler stets den intuitiven Ursprung seiner Formensprache, die sich gegen den Totalitarismus des Objektiven verwahrt und jedes allein selig machende Dogma zum Teufel schickt. Schließlich ist der Künstler auch viel zu weise, um nicht zu wissen, dass der Mensch denken mag, was er will, ihm das Leben jedoch immer wieder in die Parade seiner scheinbaren Gewissheiten und Notwendigkeiten fährt. Deshalb auch hatte Diet Sayler ursprünglich vor, unsere Präsentation nach einem Buch zu betiteln, von dem er – glaube ich – bis heute nur den Titel kennt: „Das Leben kommt immer dazwischen" von Auma Obama, der Schwester des amerikanischen Präsidenten. Wir haben dann doch die „Realität der Poesie" vorgezogen und Sie werden gleich verstehen wieso.

Diet Saylers Bekenntnis zu Veränderung und Erneuerung, zur Offenheit für das Unerwartete und zur Subjektivität mündet in sein persönliches, zutiefst humanistisches Prinzip Hoffnung: „Die Geschichte des Denkens, die Geschichte des Glaubens, aber auch die der Zivilisation, sind ohne die Wirkung von Kunst nicht vorstellbar. Dahinter sehe ich das Prinzip Hoffnung als stetig bewegende Kraft der Poesie. Poesie bedeutet nicht nur ‚romantische Dichtung', sondern Machen, Erzeugen, Verfertigen im ursprünglichen, klassischen Verständnis des Wortes. In diesem Sinne möchte ich die Realität der Poesie verstehen. Sie verbindet das Potenzial von Erfindung mit dem Potenzial des Machens. Und dies ist Hoffnung."

Mit der „Realität der Poesie" greift Diet Sayler den antiken Begriff der „Poiesis" (ποιω =

Bänder VI - 1970, olej na papierze / Öl auf Papier, 100 x 70 cm



Diagonalen 1971, olej na papierze / Öl auf Papier, 100x70 cm

machen) auf. In der griechischen Philosophie und vor allem bei Aristoteles bezeichnete der Ausdruck ein an bestimmte Zwecke und Ziele gebundenes Handeln, das sich in dem Erreichen dieses Zweckes oder Zieles erschöpft. Das ursprüngliche Bedeutungsspektrum lebt heute eher im Begriff der „Poetik" als in dem der „Poesie" fort. In seiner „Première Lecon du Cours de Poétique" spricht Paul Valéry ganz schlicht von einer Untersuchung der „l'action qui fait". In der Definition, die Umberto Eco für „Poetik" liefert, verschiebt sich der Akzent vom Handeln selbst auf den zugrunde liegenden Plan: „Wir verstehen ‚Poetik' (...) als das Operativprogramm, das der Künstler von Fall zu Fall entwirft, als den Plan des zu erzeugenden Werkes, wie der Künstler ihn ausdrücklich oder unausdrücklich versteht." Auch wenn dieser „Form- und Strukturplan des Werkes" unausdrücklich bleibt, kann er doch durch eine Analyse erschlossen werden. Dies gilt selbstverständlich für alle Werke der Kunst. Um wie vielmehr jedoch für die Werke eines Künstler, der mit dem Machen, dem Handeln, also der „Poiesis" Hoffnung verbindet! Ein solcher Künstler muss geradezu den Nachvollzug seines Handelns durch den Betrachter in den Mittelpunkt seiner Kunst rücken. Solche Kunst offenbart ihr Gemachtsein und schickt den Betrachter auf die Spur der Produktion.

Bis zu einem gewissen Punkt ist Diet Saylers Kunst deshalb stets rekonstruierbar, einsehbar, transparent. Sie arbeitet ohne Illusionen oder doppelte Böden. Die drei sogenannten Bodies aus dem Jahre 1998 etwa, deren geformte Bildkörper einem Raster folgen, das sich aus den aus den Bildern herausragenden Nasen oder in die Bilder geschnittenen Löcher ableiten lässt. Ein Raster, das plötzlich auch dort spürbar wird, wo es nicht Einfluss nimmt auf die Gestalt des Bildträgers.

Ebenso nachvollziehbar ist, dass sich die beiden Elemente, die vervielfacht und gespiegelt auf dem Bild „Tarantella" tanzen, zu einem Quadrat zusammenfügen lassen. Zwei Formindividuen, die dem langweiligen Quadrat ein Schnippchen schlagen. Sonst wäre aus der lustigen Tarantella ja doch nur ein Square Dance geworden. Die kleinen Häkchen mit den sichtlich versehrten Restquadraten gedanklich zusammenzusetzen, fällt ebenso leicht wie sich einzufühlen in die zufällige Anordnung der Tänzer in Orange auf der roten Bildfläche. Wir haben es mit einer „Streuung" zu tun, einem Zufall im freien Fall, nämlich dem zufälligen Fall der Bildelemente auf die Bildfläche. Zunächst faktisch in Gestalt einer Collage von 1997, die dann zwölf Jahre später, 2009, großformatig von Diet Sayler gemalt wurde. „Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", hatte Stépane Mallarmé in seinem gleichnamigen Gedicht von 1897 geschrieben („Ein Würfelwurf niemals tilgt den Zufall"). So auch hier: Die von Diet Sayler bewirkte einmalige Realisierung des Zufallsprinzips hebt den Zufall als solchen nicht auf. Der Zufall relativiert sein Ergebnis nachhaltig. Wir müssen von der Vorgeschichte des Bildes nichts wissen, um zu spüren, dass hier keine Komposition vorliegt, dass hier alles tatsächlich so zufällig ist, wie es

scheint. Die für die Konkrete Kunst so typische Dialektik von Ordnung und Zufall gibt sich ohne großen Widerstand als bildwirkende Kraft zu erkennen, als das „Operativprogramm" des Künstlers, die Poetik des Werks.

Eine Entzauberung geht mit dieser Enthüllung nicht einher. Dies wäre ein kapitales Missverständnis. Die Offenlegung der Poetik bedeutet keineswegs eine Einbuße an Poesie. Diet Saylers Bilder sind im selben Maße auratisch, in dem sie intelligibel sind. Bildtitel wie „Duccio" oder „Cimabue", die auf die großen italienischen Maler des Duecento anspielen, mögen vermessen erscheinen, doch löst die Bildgewalt der „Wurfstücke" den solcherart zum Ausdruck gebrachten Anspruch ein. Monumental, schrägwinklig ragen Basiselemente ins Bild und sprengen dieses. Wir werden Zeugen eines Dramas, aus dem das Bild wirkmächtiger denn je als Sieger hervorgeht. Es ist nicht nur die Spannung von Figur und Grund oder die Komplementarität von Ganzheit und Ausschnitt, sondern immer auch die Apotheose der Farbe, die Diet Saylers Bilder erhebt, die sie erhaben werden lässt. Dabei muss die Farbe nicht laut werden. Wie liebe ich zum Beispiel den Elfenbeinton des Gemäldes „Cimabue"! Es ist ein Farbton, der das unerbittliche Weiß der Moderne abzumildern, ja zu kultivieren versteht, es mit der großen und letztlich unteilbaren Geschichte der Kunst versöhnt. Wer Diet Sayler etwas besser kennen gelernt hat, schätzt ihn vor allem als Koloristen. Eine „unendliche Orgel der Gefühle" hat Diet Sayler die Farbe einmal genannt. Und er hat gelernt, auf diesem Instrument virtuos zu spielen: „Die Schichtung der Farbe ist mir sehr wichtig. Sie ergibt den Reichtum des Farbkörpers. Die Anzahl der Schichtungen ergibt sich empirisch und notwendig aus der Suche nach Ausdruck. Die unterlegten Farben steuern den Klang der darüberliegenden Farbfelder." Sie können diese Kunst der Farbschichtung vor allem an den drei „Bodies" studieren. Die Farbe Aubergine setzt sich selbstverständlich aus roten und blauen Acryllagen zusammen, die mit dem Pinsel oder Spatel aufgetragen wurden. Nur dank dieser Schichttechnik kann die Farbe so lebendig werden. Und wie gut das vibrierende Gelb von „Vincent" nach dem langen Winter tut! Wir haben es so gehängt, dass es möglichst viel vom Tageslicht abbekommt, das durch die Fassade fällt.

Dort, wo es schattiger ist, hängen Fotos. Mit ihnen feiert eine völlig neue Form Konkreter Kunst Premiere: Für seine sogenannten Engramme, rein digitale Installationen der für Sayler typischen „Basiselemente" und „Wurfstücke", wählte der Künstler historische Settings – in diesem Fall die Kongresshalle auf dem ehemaligen Reichsparteitagsgelände sowie den Nürnberger Burggraben. Insbesondere wenn der Künstler die Farben seiner „Engramme" aus der fotografierten Szenerie entnimmt, ist genaues Hinsehen erforderlich, um die Eingriffe in die von Sayler selbst geschossenen Fotos zu erkennen. Die auch perspektivisch eingepassten Elemente lenken den Blick auf die Geometrie der

Fünf Streifen 1971, olej na papierze / Öl auf Papier, 100x70 cm

Zwei diagonale Streifen 1971, olej na papierze / Öl auf Papier, 100x70 cm

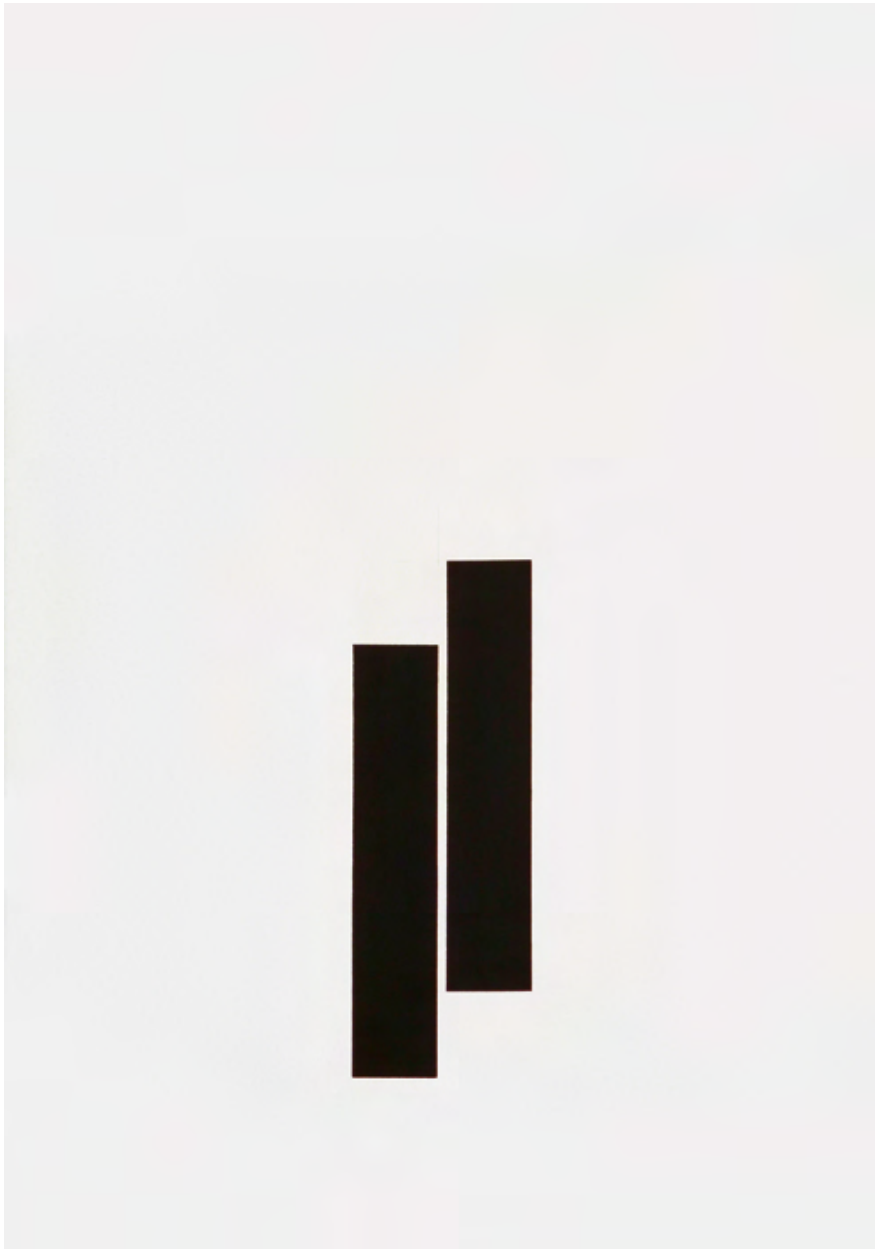
Architektur: von den Strukturen des Back- oder Sandsteinmauerwerks bis hin zum fortifikatorischen Zick-Zack des Antonio Fazuni, der im 16. Jahrhundert nördlich und westlich der Kaiserburg eine uneinnehmbare Bastion schuf, die nach ihm benannt wurde. Umgekehrt erfahren die ungegenständlichen Formen eine Verdinglichung, die dem Begriff „konkret" eine zusätzliche Bedeutung verleiht.

Diet Sayler schließt kurz, was unvereinbar scheint. Daraus resultieren Bilder, die sich ins Gedächtnis einbrennen: echte „Engramme" eben, denn der Begriff meint außerhalb der Kunst Diet Saylers eine physiologische Reizeinwirkung im Gehirn, den Eindruck, den ein Erlebnis hinterlässt und zusammen mit unzähligen anderen „Engrammen" das Gedächtnis bildet. Die Idee der kleinsten selbstständigen Einheit verbindet diese Bausteine der Erinnerung mit Diet Saylers „Basiselementen", die sich als Monaden seiner Kunst verstehen lassen. Deshalb ist „Engramm" am besten mit „elementare Erinnerungsform" übersetzt.

Die „Engramme" setzen digital fort, was Diet Sayler mit seinen „Ligurigrammen" und „Norigrammen" in den 90er Jahren analog begonnen hatte. Seine „Basics", die er damals mühevoll mit Klebebändern im öffentlichen Raum von Porto Maurizio und Nürnberg an historischen Mauern befestigte, kann er nun bequem mit der Maus hin und herschieben. Dem Ungegenständlichen einen bestimmten Ort zuzuweisen, ist eine unmissverständliche Absage an die Unverbindlichkeit der Konkreten Kunst in ihrer traditionellen Ausprägung.

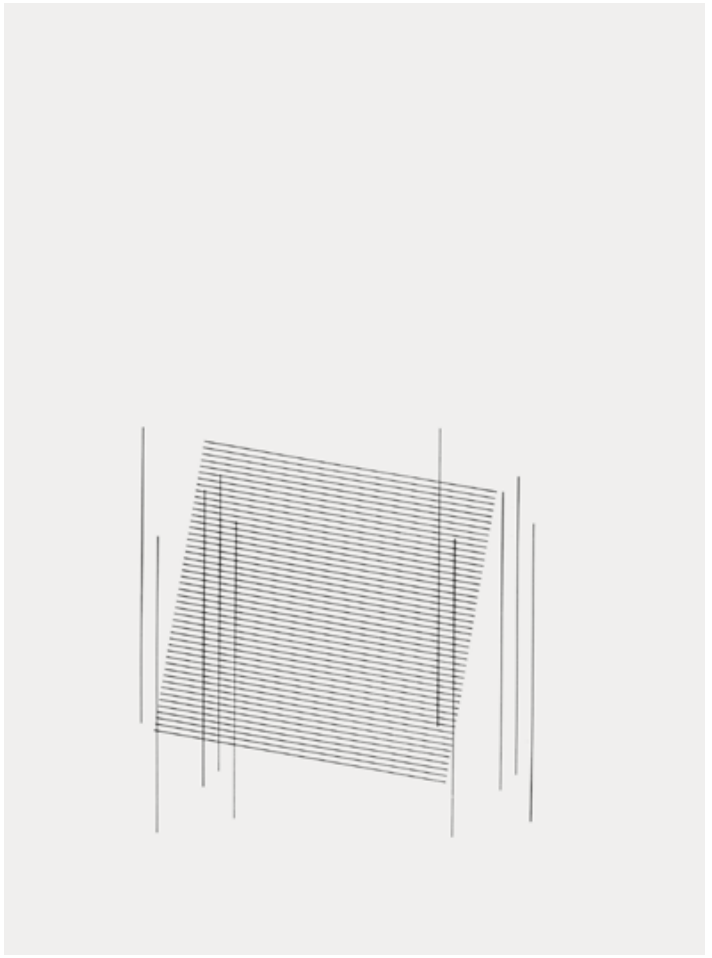
Die platonisch reine Welt der Formen und Farben ist den Dimensionen von Raum und Zeit enthoben. Sie ist eher nirgends als überall zu Hause und schielt nach dem Ewigen. Diet Saylers Formen und Farben dagegen sind schon lange von diesem Olymp herabgestiegen und haben sich mit dem Menschen gemein gemacht, seiner Sehnsucht, seinen Leidenschaften und Empfindungen. Folgerichtig suchen sie sich mitten unter den Menschen ihren Platz. Dass ihnen dabei die Geschichte immer dazwischen kommt, ist eher Ansporn als Hindernis. Die mal statischen, mal dynamischen Formen auf historischem Gemäuer – und sei es ideologisch noch so kontaminiert - beweisen, dass die Poesie in der Realität angekommen ist.

Dr. Thomas Heyden
Kurator Sammlungen
Neues Museum - Staatliches Museum für Kunst und Design Nürnberg



Zwei vertikale Streifen 1971, olej na papierze / Öl auf Papier, 100x70 cm

Horizontale Streifen 1974, akryl na płótnie / Acryl auf Leinwand, 85x85 cm



Zeichnung 1973, tusz na papierze / Tusche auf Papier, 65x45 cm

„Konkret jest historią – baza jest teraźniejszością"

Diet Sayler, urodzony w 1939 roku w Timisoarze, dorastał w Rumunii. Jego dzieciństwo przypadło na czas drugiej wojny światowej, a wczesna młodość – na lata powojenne. Mając 16 lat, ten wybitnie uzdolniony chłopak zdał maturę. Zamierzał podjąć studia artystyczne, ale gdy okazało się to niemożliwe, rozpoczął naukę na wydziale budownictwa.

Początkowo Sayler malował w realistycznej konwencji barwne impresje, martwą naturę, krajobrazy i portrety. Poza sztuką realizmu socjalistycznego była to jedyna znana i dozwolona forma artystycznego wyrazu. Były to czasy, kiedy nawet mała ilustrowana broszurka o Matissie mogła okazać się zakazaną lekturą i wywoływać lęk u Juliusa Podlipnego – nauczyciela sztuki Saylera[1].

Jednak już w roku 1963, dwa lata po ukończeniu studiów, wykonał Sayler pierwsze abstrakcyjno-geometryczne prace – *Monotypie* w oleju na papierze. Pomimo braku wcześniejszych kontaktów artysty z obrazami utrzymanymi w tym charakterze, zdawały się one nawiązywać do dzieł Kandinskiego lub innych wczesnych abstrakcjonistów.

W pracach tych odnajdujemy konkretne formy, łuki, przypory, wznoszące się i podpierające. Były to kompozycje, w których znane elementy struktur architektonicznych wzajemnie się przenikały; wibrując i łącząc się z formami abstrakcyjnymi, tworzyły

1 Diet Sayler w rozmowie z wydawcą.

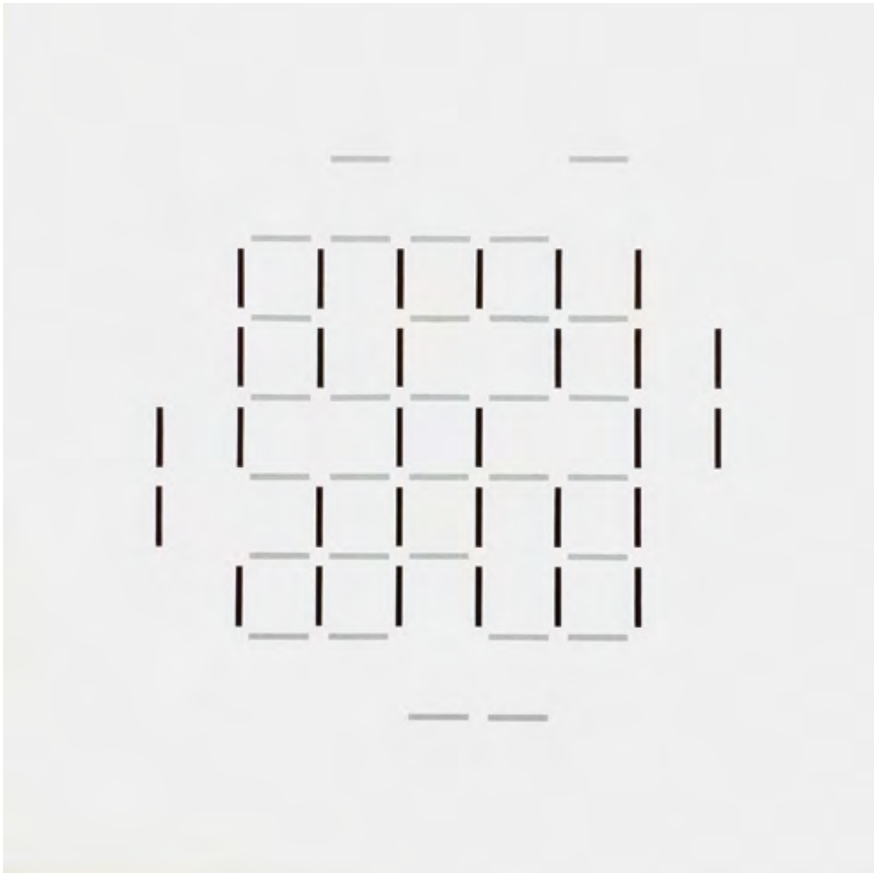
coś nowego, co w stosunku do dotychczasowych kompozycji – płaskich w przekazie – stanowiło wartość dodaną.

Te wczesne prace dały początek innym tektonicznie dziełom, w których Sayler nie stosował już konkretnych elementów. Droga wiodąca poprzez tradycyjny, odnoszący się do rzeczywistości obraz, była już dla niego zamknięta. Od tej pory zaczął Sayler doświadczać niezrozumienia i odrzucenia. Po początkowej akceptacji – przynajmniej w NRD – ten rodzaj sztuki został zakazany w krajach bloku wschodniego. Przynależne do tej tendencji obiekty nie tylko nie mogły być wystawiane, ale w okresie zimnej wojny łączono je z dekadencką kulturą krajów zachodnich.

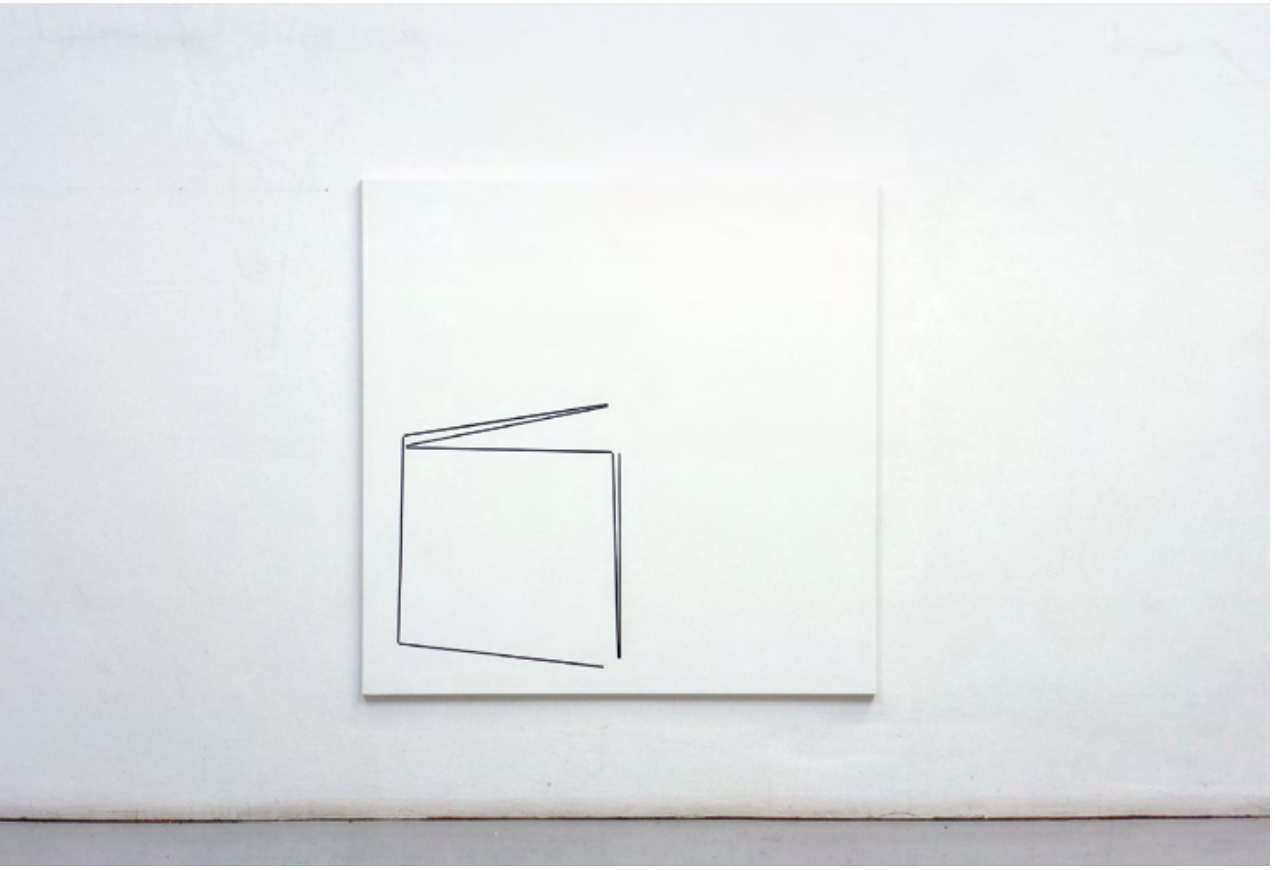
Lata sześćdziesiąte wniosły – zapoczątkowany przez Praską Wiosnę – czas odwilży i otwarcia, który stał się odczuwalny także w Rumunii. Ceaușescu, od roku 1965 sekretarz generalny Partii Komunistycznej, a następnie (od 1967 roku) przewodniczący Rady Państwa, przejął niektóre ze stalinowskich metod rządzenia od swojego poprzednika Georghiu-Dej. Prowadząc osobliwą politykę zagraniczną, zarazem konsekwentnie rozbudowywał swoją szczególną pozycję w Układzie Warszawskim, krajach członkowskich, a zwłaszcza w Związku Radzieckim. W 1967 roku Rumunia – jako pierwsze z państw Układu Warszawskiego – podjęła dyplomatyczne stosunki z RFN, utrzymywała – w tym również po wojnie sześciodniowej – stosunki Izraelem, i jako jedyne z państw członkowskich Układu Warszawskiego nie wysłała w 1968 roku wojsk przeciwko powstaniu w Pradze. Rumunia także przeżywała polityczny okres odwilży. Ceaușescu głosił: „Nikt nie może w sprawie rozwoju życia socjalnego posiadać monopolu na prawdę absolutną i nikt nie może mieć ostatniego słowa ani w dziedzinie praktyki, ani w zakresie socjalnych i filozoficznych idei”[2]. Jego słowa budziły u wielu nadzieję, że oto w środku monolitycznego bloku wschodniego, w okresie zimnej wojny, został postawiony pierwszy krok ku nowym wartościom politycznym. Fakt ten szczególnie był doceniany przez kraje zachodnie. Znamienite głowy państw honorowały kraj swymi wizytami; Richard Nixon zaprosił Ceaușescu z rewizytą do USA, a w 1971 roku RFN przyznało mu najwyższe z możliwych odznaczeń dla głowy państwa.

W tym samym roku Ceaușescu udał się w podróż do Chin i Korei Północnej, gdzie zetknął się z kultem jednostki, przewyższającym swym poziomem nawet doświadczenia stalinowskie. Rumuński przywódca zapragnął przenieść ten model do swojego kraju. Wkrótce – nawet za granicą – stało się jasne, że polityczna odwilż w Rumunii służyła jedynie nielicznym, a jednostronne przemysłowe reformy niszczyły gospodarkę. Umacniający się w państwie kult przywódcy coraz bardziej upodabniał się

2 Cytowane przez: Dennis Deletant, Romania under Communist Rule, Bucharest 1998, s. 159.



Chance 1974, kolaż na papierze / Collage auf Papier, 70x70 cm



Fünf Linien 1976, akryl na płótnie / Acryl auf Leinwand, 120x120 cm

do stalinowskiej dyktatury. Mania wielkości i szerząca się powszechnie paranoja, jak również wszechobecne tajne służby (Securitate), przeobrażały coraz bardziej Rumunię w trzeciorzędny kraj wewnątrz Europy. Coraz częściej życzenia polityków i rzeczywistość kraju nie przystawały do siebie, obietnice Ceaușescu nabierały posmaku absurdu, a ogólne warunki życia stawały się coraz trudniejsze.

Od 1968 roku Diet Sayler mieszkał w Bukareszcie i na własnej skórze mógł tam doświadczać zmian. Wynajmował małe, pozbawione okien atelier, całymi dniami pracował jako inżynier budowlany, a każdą wolną chwilę poświęcał malowaniu. Wraz z Romanem Cotosmanem, Stefanem Bartalanem, Constantinem Flondorem i Zoltanem Molnarem wystawiał w okresie bukaresztańskiej wiosny w państwowej Galerii Kalinderu. „Była to – jak wspomina Lucio Barbera – pierwsza wystawa sztuki abstrakcyjnej, jaka zorganizowana została w Rumunii, nabierając wagi nie tylko kulturalnego, ale także politycznego i medialnego wydarzenia”[3]. Przyczyniła się również do tego, że artystyczna działalność Saylera zaczęła być postrzegana krytycznie. Gdy jednak w tym samym 1968 roku Charles de Gaulle odwiedził Bukareszt, państwo postanowiło na nowo „odkryć” swojego niezwykłego artystę i poleciło mu wystawić swe dzieła. Były to działania, które miały zaprezentować Rumunię jako kraj otwarty i nowoczesny, także w dziedzinie sztuki[4].

Prezentacja prac związana z wizytą w kraju francuskiego przywódcy przyniosła Saylerowi zaproszenia na zagraniczne wystawy, między innymi do Turynu i Edynburga[5]. Artysta wysłał tam swoje obrazy, nie mógł im jednak osobiście towarzyszyć. Wystawiał również w Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku. Z powodu izolacji kraju, wyjazdy były zakazane, a posiadanie dewiz – zabronione. Mimo nasilenia represji, działania Saylera pozyskiwały coraz większą rzeszę odbiorców, a sama osoba artysty – mimo pilnowania go przez Securitate – była nie do ukrycia przed zagraniczną prasą.

W tym czasie dzieło Saylera rozwijało się ku coraz bardziej pogłębiającej się bezprzedmiotowości. Od 1971 roku powstawały pierwsze rządzone przypadkiem prace oraz „arytmiczne kompozycje”, a także obrazy znaczone przerywanymi strukturami linii, których poszczególne elementy, oddalając się od wytyczonego kierunku, pozostawiają lukę – ograniczoną, a jednocześnie uwolnioną. Z dzisiejszej perspektywy prace te mają symboliczne niemal znaczenie – przywodzą bowiem na myśl arytmiczny bębenek

3 Lucio Barbera, La pittura non mente, [w:] La pittura non mente / Painting does not lie, Messina 2009, s. 49 (tłumaczenie z angielskiego Marina von Assel).

4 Diet Sayler w rozmowie z wydawcą.

5 Lucio Barbera, op. cit., s. 50.

Oscara Matzeratha w Blaszanym bębenku Güntera Grassa, który zakłócając marszową muzykę nacjonalistów, mylił kroki maszerujących.

W tym samym czasie, gdy na zachodzie pojawiały się instalacje, Sayler w Domu Młodzieży w Pitesti w 1971 roku zrealizował Spatiu Cinetic – dwie kinetyczne przestrzenie, które wypełnił „lustrami, generatorami, wentylatorami i aluminiowymi elementami, poruszanymi prądem powietrza"[6]. To artystyczne wydarzenie uzupełniała muzyka Jana Sebastiana Bacha i Johna Cage'a. Mimo braku dostępu do informacji, dzieło Saylera wpisało się w ówczesny nurt międzynarodowej sztuki.

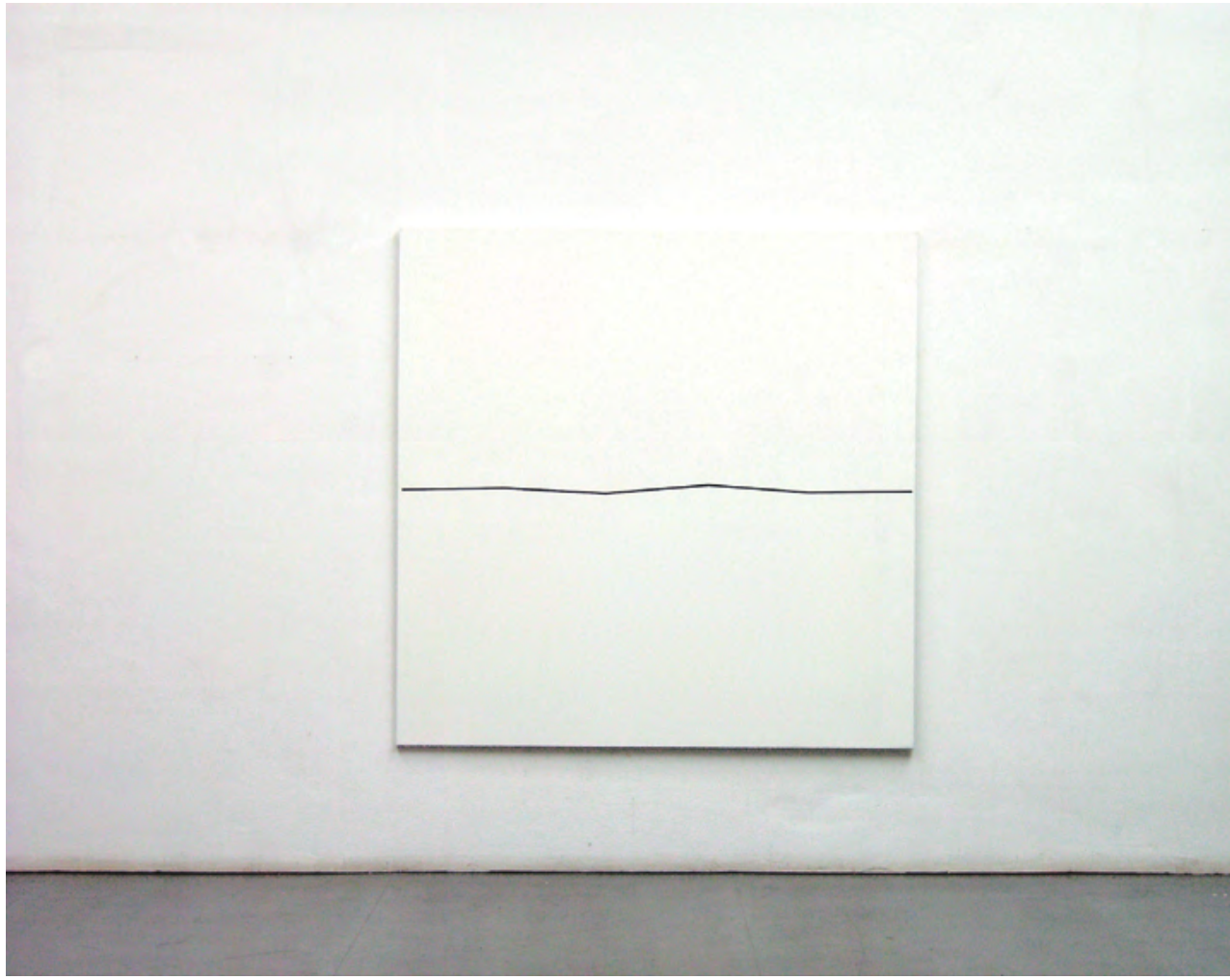
Równolegle ze wzrastającą renomą Saylera za granicą, zaostrzały się wobec niego represje w kraju. W Rumunii, gdzie każdy obywatel, kolega, przyjaciel i członek rodziny był potencjalnie donosicielem, lęk zdominował codzienność. Dotykało to szczególnie tych, których aktywność życiowa nie przystawała do wytyczonej przez państwo drogi ku szczęściu. W ostatnich dniach 1972 roku władze rumuńskie, ku zaskoczeniu rodziny Saylerów, umożliwiły jej wyjazd za granicę. Mogli zabrać ze sobą tylko niezbędne przedmioty, udając się w wielkim pospiechu na lotnisko – skąd odlecieli do Niemiec.

Podczas obowiązkowego pobytu w norymberskim obozie dla uchodźców, Sayler przerabiał najpierw małoformatowe obrazy, które przygotowywał w Rumunii na wystawę w Edynburgu. Z całego bogactwa swojego wcześniejszego dorobku, miał szansę uratować jedynie pomysły. Nieliczne z wcześniejszych obrazów mogły być później wywiezione z kraju.

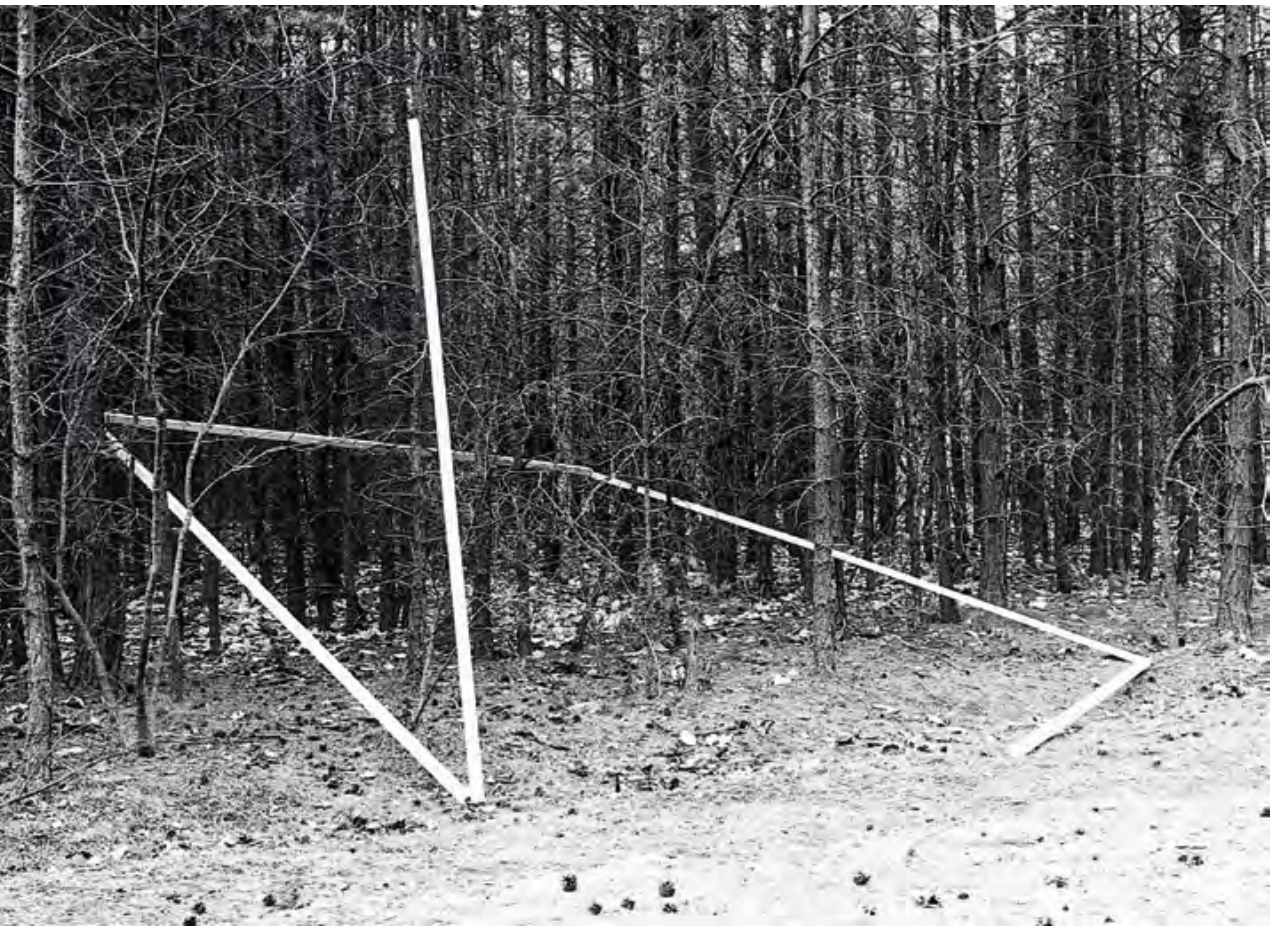
Nowe zachodnioniemieckie dzieło Saylera zaistniało w sztuce w subtelny sposób. Linie – obrazy z lat siedemdziesiątych – prezentują nieliczne, cienkie, czarne linie na dużych kwadratowych powierzchniach prac. W katalogu uniwersytetu w Stuttgarcie z 1978 roku Max Bense nazwał te linie „kreskami o nieokreślonym początku i końcu, wymierzonymi w euklidesowej przestrzeni [...] szlakami odcinków", a tworzące się z nich formy – „nicianymi figurami"[7]. Prace te (z trudem można je nazwać obrazami) wynikły z matematycznych prób porządkowania. Zdaniem Saylera, liczba linii w dostępnym obszarze płaszczyzn i kątów, możliwość wariacji i seryjnego ich przebiegu, pomaga uzyskać za każdym razem ograniczony szereg stosowanych układów. To obrazowe zjawisko zredukowanego do minimum pojęcia formy, wkalkulowane jest w każdą wariację. W redukcji właśnie do tego, co najistotniejsze, leży potencjał wielkiego bogactwa. Linia, jako najbardziej zredukowana forma odnosząca się do zewnętrzności

6 Ibidem, s. 54.

7 Max Bense, [w:] Diet Sayler, Zeichnungen, Bilder, Fotos, Stuttgart 1978.



Fünf horizontale Linien 1977, akryl na płótnie / Acryl auf Leinwand, 140x140 cm



48 Waldräume 1981, instalacja z desek / 5 Holzstäbe, 350x4x4 cm., Kraftshofer Forst, Nürnberg

na płaszczyźnie, nie odgrywa zdaniem Saylera tylko roli kształtującej. Artysta pojmuje ją w kategoriach „odkrycia i przeżycia", sugeruje ona jego zdaniem „ruch, myśl, nadzieję, zmianę, napięcie, proporcję i wymiar, korzenie, akcję, ślad – jako wyraz wolności i jako system". Tak ujął to artysta w roku 1981 w tekście przynależnym do poezji konkretnej, równie pragmatycznym, jak poetyckim[8].

W kwadracie pola obrazu powstają różne kompozycje wynikłe z przyporządkowania linii i zróżnicowanych kątów nachylenia, które je wzajemnie łączą. W obszarze obrazu pojawia się coraz to inna forma, aby w końcu zaistnieć jako kształt odbiegający od reguł klasycznej geometrii. We wcześniejszych pracach artysta ustanawiał najpierw stałe reguły, według których obrazy i liczba ich estetycznych możliwości mogły zaistnieć. W późniejszych utworach zdawał się coraz bardziej na przypadek, co determinowało np. liczbę kątów, które definiowały przeobrażenie linii w określoną formę. Niektóre konstelacje były pochodną rzutu kostką. Wraz ze zmianą kąta następował moment zaistnienia spontaniczności w dziele znaczonym ascetycznym porządkiem i powstałym według ściśle określonych reguł. Za pomocą zróżnicowanych kątów nachylenia, którym są one przyporządkowane, linie się stykają. Poruszają się one i utrzymują w napięciu, ale także same formy podlegają ruchowi, ponieważ zawarte w nich konstelacje kątów nadają im cech dynamiki lub statyki, formy i kierunku. Kąt jest elementem realności, jeśli się dąży do ożywienia, które oprócz redukcji dotyczącej delikatnych linii, wnosi w przestrzeń obrazu nowe wartości: dal, głębię, napięcie – czas i przestrzeń. Sayler nazwał swoje prace powstałe po 1976 roku *Konstelacjami kątów* – „widzę moje środowisko pod pewnym kątem. Wszystkie przedmioty, małe czy duże, dalekie czy bliskie tworzą wzajemnie kąty… Moje najdrobniejsze poruszenie się zmienia te wszystkie kąty… Dają się one zmierzyć i łatwo opisać, ale w przyporządkowaniu wyrażenia i wymierności widzę ożywienie nieograniczonej różnorodności i indywidualności oraz zadziwiająco bliską naturze różnorodność kształtów kątów jako możliwych wyników"[9]. W różnorodności wszystkich możliwych kątów, które symbolizują przestrzeń, spotykają się realizm wewnątrz- i zewnątrzobrazowy, przedstawiony jako realna powierzchnia obrazu. Dzięki przypadkowym decyzjom powstania konstelacji kątów obraz jest przyporządkowany wewnątrzobrazowej realności, która czasem kojarzy się z rzeczywistością przeżytą na zewnątrz obrazu. Zawsze jednak linia jak gdyby zastyga w swym porządku pomiędzy tymi dwoma obszarami.

Obrazy tej serii dzieł przybierają minimalistyczną formę, środki powstania obrazu są zredukowane do absolutnie koniecznych, a mimo to oddziałują artystycznie

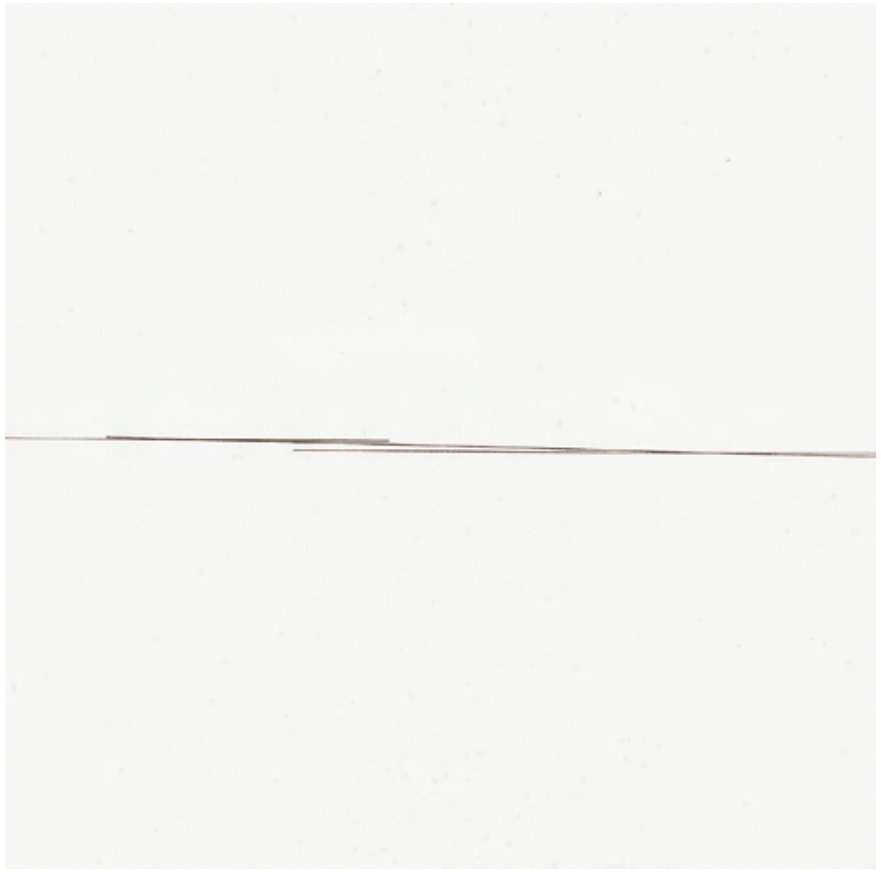
8 Diet Sayler, [w:] Diet Sayler, Veränderung, t. 2, München 1979.
9 Diet Sayler, [w:] Diet Sayler, Zeichnungen, Bilder, Fotos, op. cit.

w zróżnicowany sposób na coraz nowe możliwości. Obok „nowych odkryć" potencjału kątów, także seryjność tego zbioru dzieł stanowi podstawę tej przestrzeni, w której ma miejsce swoista artystyczna gra. Nie istnieje na końcu długiej koncepcyjnej i intelektualnej pracy artysty żadne dzieło, które stanowiłoby podsumowanie, połączenie wszystkich założeń, koncepcji, pomysłów autora. Sayler nakłania nas do uczestnictwa w procesie współtworzenia, w walce o formę, mimo dokonanej przez niego redukcji, każe nam doszukiwać się nieograniczonych możliwości, dawać się zaskoczyć przypadkowością decyzji, które poprzedziły ich powstanie, jak też napięciem towarzyszącym temu odkryciu. Anca Arghir nazywa to „kontrolowaną czysta zabawą w przyczynę i skutek". Nie dostrzega tu matematycznej obliczalności, lecz raczej „ducha algebry" w dziele[10]. Arghir posługuje się w swoim tekście o cyklicznym dziele Dieta Saylera z lat siedemdziesiątych pojęciem oczyszczenia. Przypisuje odbiorcy ważną funkcję „instancji katharsis"[11], dzięki której oddziałuje „psychiczny rezonans" jego obrazów. Przypisuje te obrazy, mimo ich minimalistycznej struktury, bardziej do europejskiej abstrakcji i sztuki Bauhausu niż amerykańskiej Minimal Art lub Concept Art[12]. Ogniwem łączącym odmienne postawy w sztuce Europy i USA mógłby być Josef Albers, któremu warto się bliżej przyjrzeć.

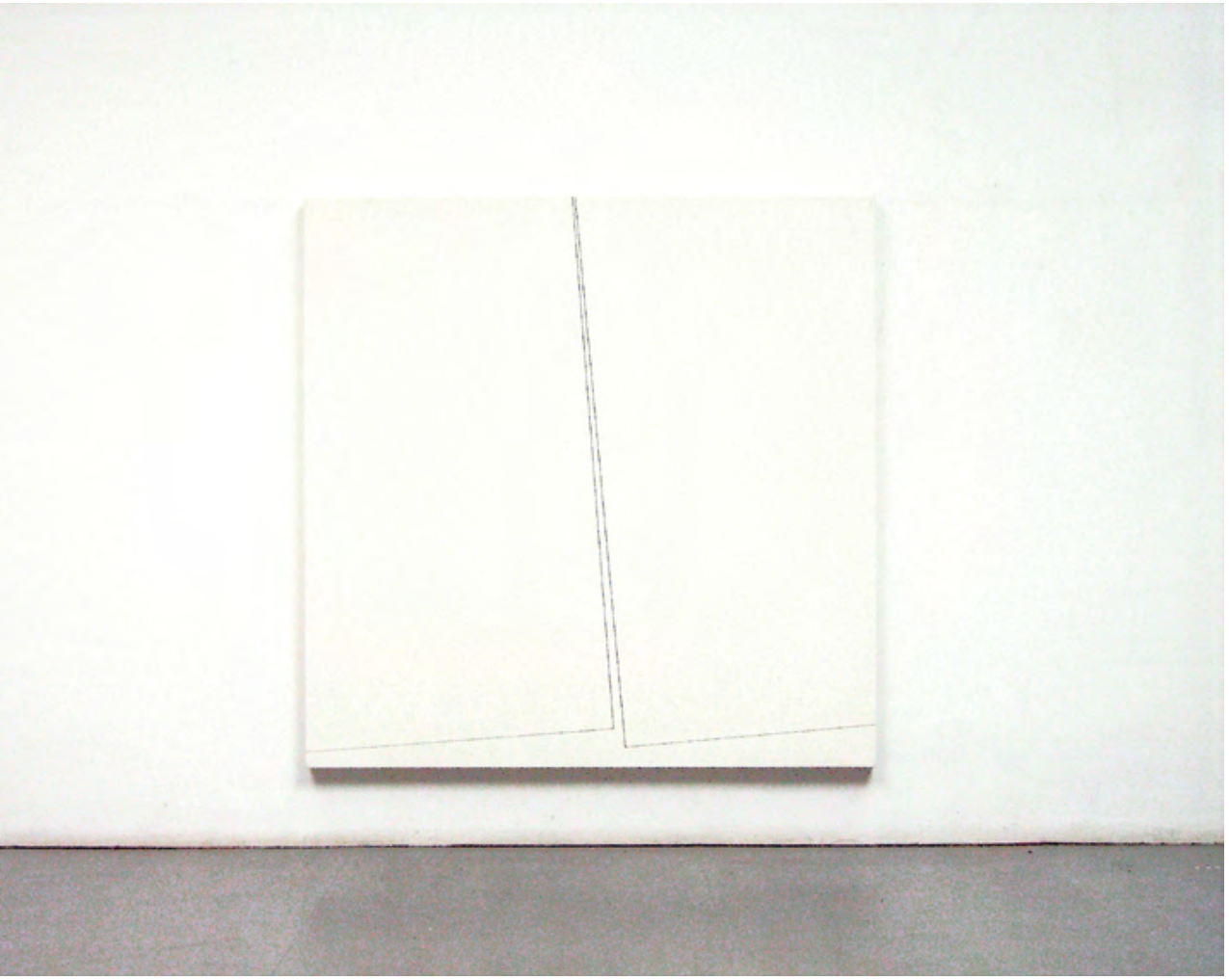
Artyści wczesnej abstrakcji, jak Kandinsky czy Mondrian, rozwinęli swój świat formy z przedmiotowości (konkretu realizmu) i w ten sposób odkryli dla siebie na nowo platoński świat formy antyku. Realizm ich obrazów wywodził się ze strukturalnego świata. Wielu z tych artystów bliska była teozofia lub podobne inspirowane religią kierunki myślenia. Właściwie cały początek XX wieku naznaczony był religijnymi, socjalnymi lub politycznymi oczekiwaniami na uzdrowienie za pomocą oczyszczających wyobrażeń (katharsis), bądź też przez zniszczenie starego porządku – poprzez anarchistyczne zamachy lub Stahlgewitter (stalowe burze) pierwszej wojny światowej – ku chwale nowego. Ważne dziedzictwo ideowe klasycznej współczesności ma także tutaj swoje korzenie. Albers, nauczyciel szkoły ludowej, który wspólnie z Kandinskim studiował u Stucka, dołączył później do Bauhausu, a jego intencja była naznaczona przekazem sztuki.

Myśl, że sztuka spełnia się dopiero w osobie obserwatora, a nawet nie jest bez niego wyobrażalna, jest jedną z podstawowych idei sztuki konceptualnej drugiej połowy dwudziestego wieku. Koncepcyjne jest w działaniu artystyczne założenie Dieta Saylera. Jego zdecydowany koncept tworzy ramy dla gry z możliwościami kształtowania i kreacji. Są one zaplanowane z myślą o odbiorcy, którego nawyki postrzegania są tematyzowane w możliwościach kojarzenia konstelacji kątów.

10 Anca Arghir, [w:] Diet Sayler, Veränderung, op. cit., t. 2.
11 Ibidem.
12 Ibidem.



Ohne Titel 1977, tusz na papierze / Tusche auf Papier, 21x21 cm



52 Veränderung 1978, akryl na płótnie / Acryl auf Leinwand, 150x150 cm

Porównując całość twórczości Dieta Saylera i Josefa Albersa, Eugen Gomringer podkreśla szczególną rolę, jaką ci artyści przypisują odbiorcy sztuki. W *Homages to the Square* widoczny jest artystyczny duch Albersa, który upaja się nieskończonością kolorów. W latach siedemdziesiątych Sayler bawił się nieskończonością możliwości swoich *Fadenfiguren* (nicianych figur). Obserwator może potencjalnie wymyślić sam dalsze możliwości[13].

Inne niż Albersa *Strukturalne konstelacje*[14], których korzenie sięgają do okresu Bauhausu i które przedstawiają realizację negacji rzeczywistości jako niemożliwą konstrukcję lub też konstrukcję niemożliwego, są *Homages* – niezależnym dziełem bez odniesienia do istniejącej poza obrazem rzeczywistości. To zróżnicowanie jest bardzo istotne, ponieważ pytanie, czym powinien być obraz i czym powinien być obiekt, dotyczy całej sztuki malarskiej[15]. Max Imdahl w 1986 roku porównywał sztukę europejską z amerykańską sztuką powojenną. „Obiekt […] jest zjawiskiem, którego postrzeganie nie powinno powodować u obserwatora problemu z interpretacją, bądź powinien je redukować do minimum. […] Powinna być unikana każda progresja oglądania ze zrozumieniem, która zapewniłaby dialektykę pomiędzy konceptualną jednomyślnością i wieloznaczeniowością i umożliwiłaby wgląd w rzeczywistość, w innym wypadku niedającą się dostrzec, ukrytą"[16].

Geometryczne formy, w szczególności platońskie idee okręgu, kwadratu i trójkąta, są wyabstrahowanymi z rzeczywistości, podlegającymi pewnej regule, zredukowanymi do zewnętrzności formami. Dlatego jest niemożliwe, by kwadrat „powielić", „przedstawić" lub „zinterpretować". Bardziej niż inne kształty, kwadrat formalnie opiera się na samym sobie – gdy się go obraca lub odwraca, stoi bez kierunku i umożliwia tym bardziej powstanie szeregu (serii) stojących obok siebie porównywalnych dzieł o podobnej wartości.

Zamknięte w kwadracie *Homages* Josefa Albersa nie przedstawiają niczego innego niż to, czym są. Dzięki ich koncepcyjnej prostocie, całkowicie dedykowane są jednemu zagadnieniu jakim jest kolor i jego różne tonacje, które zdają się być jak „talerze, na których można rozwinąć barwę" (Albers). Podobnie jak Albers, także Diet Sayler świadomie stosuje w swoich linearnych obrazach najbardziej wyważoną formę płaszczyzny wokół

13 Eugen Gomringer, [w:] Diet Sayler, Veränderung, op. cit., t. 1.

14 Twory liniowe strukturalnych konstelacji funkcjonują jedynie na powierzchni, nie są „dobudowane" w przestrzeni.

15 Max Imdahl, Problematyka obrazu-obiektu w europejskiej i amerykańskiej sztuce powojennej, [w:] Amerika – Europa [katalog wystawowy Muzeum Ludwig], Köln 1986, s. 251.

16 Ibidem, s. 245.

okręgu, który nie wyznacza kierunku, ale jednocześnie stanowi pierwotną formę pola obrazu. Linearne obrazy są jedynymi w swoim rodzaju, podlegającymi własnym prawom autonomicznymi obiektami i spotykają się z odbiorcą jakby z naprzeciwka. O ile obraz staje się sam obiektem i jest emancypowany przez akt obserwacji, jak też przez osobę obserwującego, o tyle obserwatorowi przypisana zostaje nowa funkcja. Jego przeżycie *vis-à-vis* obrazu jest jednocześnie przeżyciem z obrazem. Stojący naprzeciwko obrazu obserwator jest kimś więcej niż tylko świadkiem mniej lub bardziej bliskiej scenerii, może stać się „instancją katharsis".

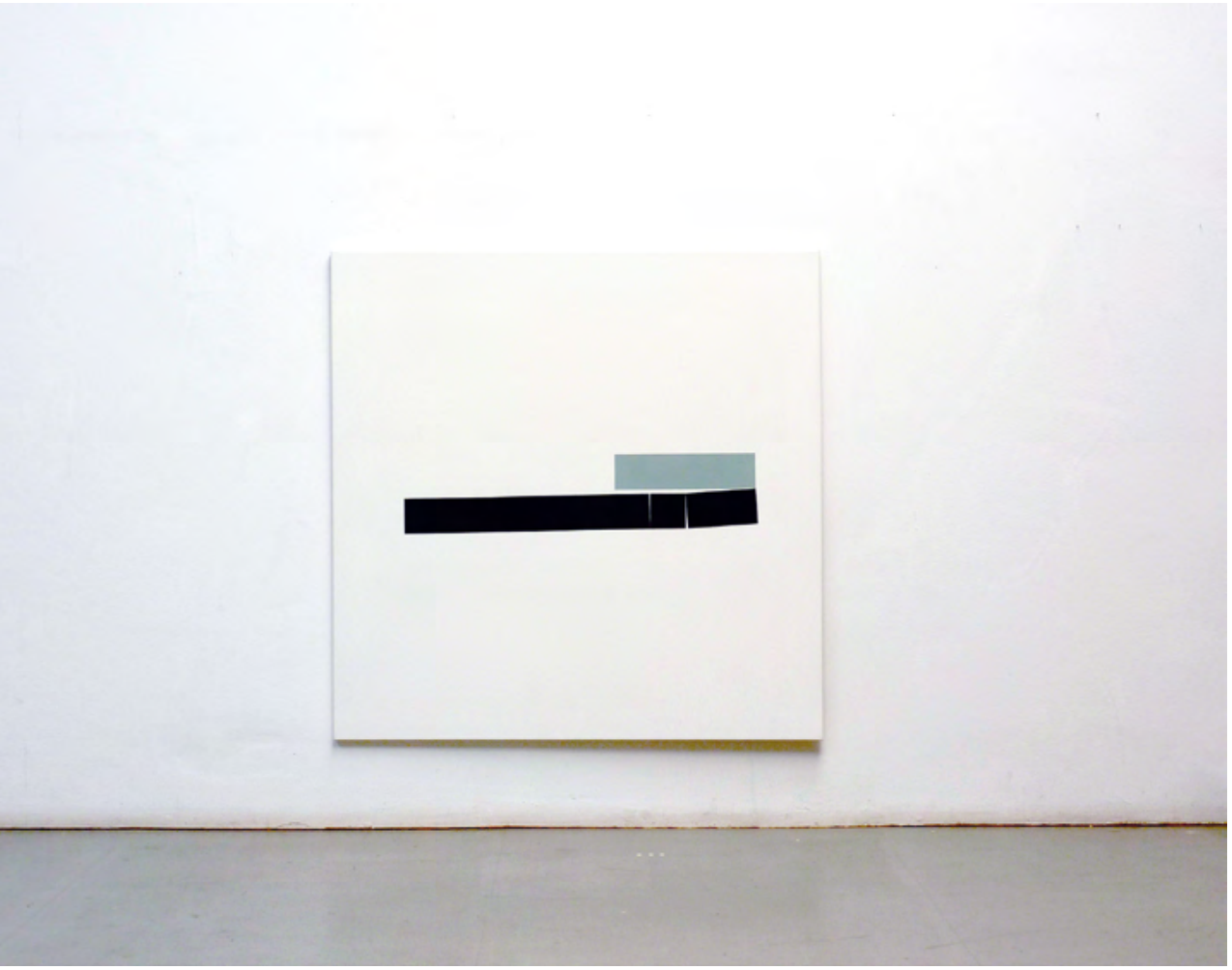
Jeśli ta „w przeciwnym razie niedostrzegalna, ukryta rzeczywistość" jest niemożliwa do przedstawienia, jak w innym miejscu mówi Imdahl w kontekście „subtelności", o tyle możliwe jest przeżycie platońskich form jako kwintesencji rzeczywistości, zbliżającej się do rzeczywistości ukrytej, w pewnym sensie czyniąc z form prymarnych podstawowe doświadczenie. Zanim stało się to możliwe, stanowiło *credo* przedstawicieli sztuki konkretnej początku dwudziestego wieku.

Sztuka powinna być nie odtwarzająca, nie przedstawiająca, lecz winna być „obrazem będącym niczym innym, doświadczanym konkretnie tu i teraz jako to, czym jest"[17]. Przez odbicie rzeczywistości, stając się wyimaginowanym oknem na świat, dzieło sztuki staje się przeciwieństwem swojej, zawartej wewnątrz obrazu realności, do której obserwator powinien się ustosunkować jak do każdego realnego przedmiotu otaczającej go rzeczywistości albo do innego człowieka. W tym nowym dziele sztuki ma oddziaływać owa „w przeciwnym razie niedostrzegalna ukryta rzeczywistość" (Imdahl), która manifestuje się kolorem, linią, powierzchnią, przestrzenią, brzmieniem, jest konkretnie przeżywana w doświadczeniach obserwatora kontemplującego dzieło.

Sztuka konkretna była od samego początku znaczona przez manifesty. Już w 1918 roku w Delft grupa holenderska „de Stijl" opracowała *Manifest I*, który podpisali m.in. Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Jacobus Johannes Pieter Oud i Georges Vantongerloo, a opublikowany w tym samym roku w czasopiśmie wydawanym przez grupę[18]. Odwołując się do przeżyć pierwszej wojny światowej, artyści sformułowali swoje postulaty dotyczące nowego kształtu (Nieuwe Beelding) nowoczesności i żądali zapoczątkowania „nowej świadomości czasu" – tzw. godziny zero – końca starej władzy, jej „tradycji, dogmatów i hegemonii indywidualizmu", samowoli, zniszczenia starej realności i ideałów odchodzącego świata. Artyści wzywali „twórców nowego kształtu, wszystkich, którzy wierzą w reformę sztuki i kultury, aby zniszczyć przeszkody w rozwoju i wkroczyć na

17 Theo van Doesburg et al., Podstawy malarstwa konkretnego, „Revue Art Concret", maj 1930, s. 2.
18 Manifest I, „De Stijl", R. 2 (1918), nr 1 (listopad), s. 4–5.

OT 1984, akryl na płótnie / Acryl auf Leinwand,150x150x5,5 cm



Ohne Titel 1984, akryl na płótnie / Acryl auf Leinwand, 120x120 cm

drogę wykształcenia międzynarodowej jedności w życiu, sztuce i kulturze”[19].

Tymi żądaniami manifest grupy „de Stijl” wpisuje się w szereg rewolucyjnych manifestów. Manifest I nie ustępuje pod względem radykalizmu innym manifestom, a jednocześnie odróżnia się istotnie od idei np. dadaizmu i futuryzmu, które były bliższe anarchizmowi. „De Stijl” żądał nie tylko zniesienia wszystkich systemów panowania, lecz oczekiwał także nowej formy z nową, oczyszczoną duchowością i nowym zbiorem reguł. Za pomocą manifestu artyści odwoływali się do idei Kazimierza Malewicza, który już w 1915 roku w Rosji namalował swój słynny czarny kwadrat i napisał manifest *Od kubizmu do suprematyzmu*. Paralelnie do tych działań w Weimarze w 1919 roku został założony Bauhaus, z którym „de Stijl” nie zawsze nawiązywał przyjazny kontakt. Wraz z wybuchem pierwszej wojny światowej upadł dotychczasowy świat. Aby stworzyć kształt „nowego świata”, w latach międzywojnia reprezentanci spierających się ze sobą idei walczyli z sobą ze zmiennym sukcesem.

Po radykalnej konfrontacji z Pietem Mondrianem, Theo van Doesburg opublikował w 1930 roku w Paryżu *Manifest sztuki konkretnej* i określił tak często cytowaną *Godzinę narodzin sztuki konkretnej*. Van Doesburg nawoływał do prymatu „sztuki uniwersalnej”, która miała być „doskonale zaplanowana i ukształtowana w umyśle, zanim zostanie zrealizowana w formie obrazu”. Ten obraz nie powinien „zawierać form inspirowanych przez naturę, zmysłowość albo uczucie”. Należy unikać dramatu, symbolizmu itp. Środki tworzenia obrazu (powierzchnie i farby) i sposób malowania („antyimpresjonistycznie, możliwie jak najbardziej wprost i mechanicznie”) były rygorystycznie określone[20]. Manifest sztuki konkretnej wpisywał się w reakcję na nowe tendencje do ekspresyjności i różnych form realizmu (nowa rzeczowość, surrealizm, pittura metafisica, american scene itp.) w latach dwudziestych. Van Doesburg sformułował przy tym swoje odcięcie się od antyklasycznych kierunków w sztuce. Jego pogląd powinien zrewolucjonizować odbiór nie tylko sztuki.

W rzeczywistości to zdanie – „element obrazu nie oznacza niczego innego jak samego siebie, wobec tego obraz nie jest niczym innym jak samym sobą” – jest sformułowaniem rewolucyjnym[21]. Mamy w nim do czynienia z zupełnie nowym sposobem spojrzenia na świat obrazów i rzeczy.

Diet Sayler jeszcze w Rumunii postawił pierwszy krok wiodący od malarstwa przedmiotowego do abstrakcji i sztuki konkretnej. Już jego wczesne tektoniczne

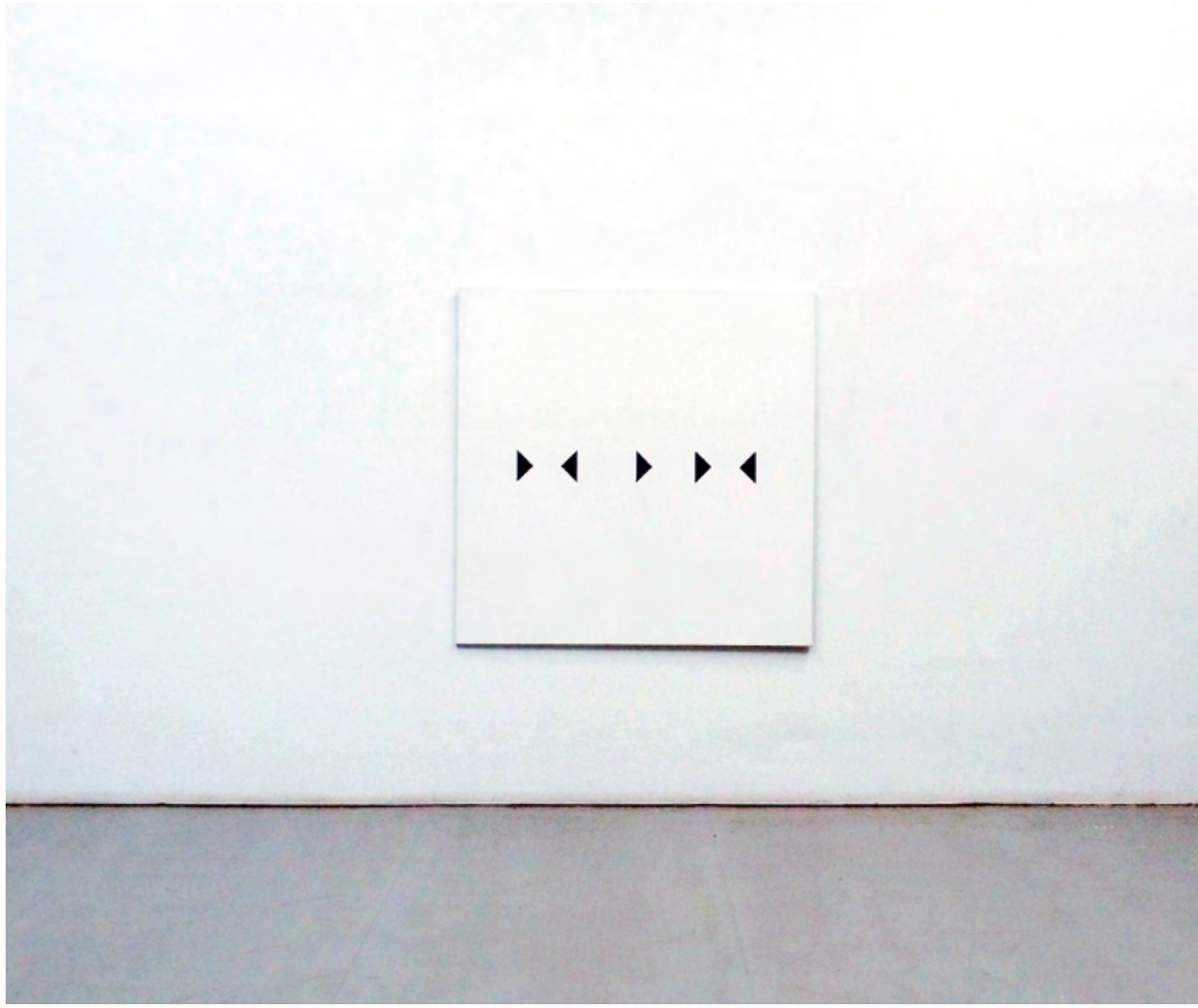
19 Ibidem.
20 Theo van Doesburg et al., op. cit., s. 2.
21 Ibidem.

monotypie są namacalną próbą przełożenia rzeczywistości na strukturalne elementy. Nieprzypadkowo młody Sayler zastosował wówczas elementy architektoniczne, takie jak wektory i łuki, elementy strukturalne przestrzeni. Później zrezygnował z tych przedmiotowo kojarzonych formalnych elementów, aby intuicyjnie tworzyć kompozycje z czysto abstrakcyjnych form, które przypominają dzieła rosyjskich konstruktywistów. „Arytmiczne kompozycje" i obrazy Bänder pozwalają odkryć coś nowego. W nich właśnie zawiera się to, co później miało znaleźć swój wyraz w Niemczech zachodnich. Proste linie i przypadkowe obrazy z lat siedemdziesiątych opierają się na prawach matematycznych. Dotyczy to również przypadkowych obrazów, ponieważ przypadek należy również do praw matematyki. Bez znajomości kierunków historii sztuki dwudziestego wieku, Sayler zaproponował w Rumunii porównywalną drogę od abstrakcji do konkretu. W ciągu zaledwie kilku lat jego nazwisko było znane na międzynarodowej scenie sztuki konkretnej. Nadal odbywały się intensywne merytoryczne konfrontacje z Maksem Bense, Eugenem Gomringerem, Peterem Volkweinem i innymi ważnymi teoretykami, którzy jego twórczości nadawali także literacki wyraz.

Sayler działał również jako organizator wystaw. W latach osiemdziesiątych zorganizował w różnych miejscach w Norymberdze cykl wystaw *Konkret*, gdzie zaprezentował twórczość ponad 90 kolegów-artystów działających na rynku międzynarodowym. W odpowiedzi na recenzję Waltera Vitta dotyczącą cyklu wystaw, opublikowaną w czasopiśmie „Nike – New Art in Europe", na podsumowanie składającego się z dziesięciu wystaw cyklu, Sayler opublikował swój Madrycki manifest (Basis-Kunst), który przedstawił na sympozjum sztuki systemowej i konstruktywistycznej. Manifest Saylera jest świadomie wymierzony przeciwko skostnieniu sztuki konkretnej lat osiemdziesiątych: „Sztuka konkretna lat osiemdziesiątych jest upoważniona do istnienia tylko wówczas, jeśli zdystansuje się od dziedzictwa swoich poprzedników i jeśli na nowo sformułuje swoje cele. Tym, co pozostanie po generacji ojców historycznego konstruktywizmu, jest zadziwiające wyobrażenie, że elementarne środki obrazowania (konstruowania, tworzenia) są tym, czym są i niczym więcej"[22]. Sayler żąda nowej proporcji pomiędzy odczuwaniem a rozumem, nowego podejścia do wizualnej intuicji, do dającego się poznać zmysłowo materiału, do tego, co elementarne, pierwotne. Opowiada się za otwarciem sztuki na przestrzeń i przejściem od zamkniętego dzieła sztuki w kierunku tymczasowej i ulotnej instalacji, będącej formą sztuki wolnej od ograniczeń, sytuującej się pomiędzy „muzeum ulicy"[23] a przestrzenią społeczną. Podstawową zasadą tej nowej sztuki powinna być równowaga między myśleniem i odczuwaniem, „z dala od wszelkiej

22 Diet Sayler, Vom Gleichgewicht zwischen Denken und Empfinden: 8 Thesen zum Angriff der „Basis-Kunst", „Nike – New Art in Europe" 1989, nr 30 (październik–listopad), s. 9.

23 Ibidem.



Fuge 1986, akryl na płótnie / Acryl auf Leinwand, 120x120x2 cm

60 Acht Zufalls-Streifen 1988, akryl na płótnie / Acryl auf Leinwand, 150x200 cm

symboliki lub mistyfikacji". Ponieważ – jak to Sayler sformułował w formie konkretnej poezji – „konkretem jest historia – baza to teraźniejszość, zasada jest formą, kolor – wolnością, przypadek chwilą, jest gra i drama, początek i koniec, czas i przestrzeń", a także „przypadek jest odczuwaniem, przypadek jest myśleniem, myślenie i odczuwanie są zarazem jednością i przeciwnością, siła jest w ruchu, to jest podstawa". Dlatego też Sayler tę nową sztukę nazwał Basis-Kunst.

Od 1988 roku „koncepcja-baza" Saylera została wzbogacona o nowo powstałą formę *Basiselement* (element podstawowy). Czarno-białe struktury z lat siedemdziesiątych, ze swoimi linearnymi formami i konstruktywnymi elementami, a także te z początku lat osiemdziesiątych, kiedy to Sayler już pracował z taśmami, a więc z rozszerzonymi w przestrzeni liniami, występują tylko w charakterze tła. Powierzchnie obrazów pozyskują przestrzenie, w których kolor może się rozwinąć.

Swoim „elementem bazowym" wynalazł Sayler dla siebie logiczną kompletną formę, podobnie jak wcześniej Albers ze swoim stopniowanym kwadratem. Odtąd ta forma w zupełnie inny sposób definiuje obrazy Saylera. Artysta stosuje ją jako formę pojedynczą, grupy elementów, centrując ją w obrazie lub poza nim, stosując różnorodne wielkości, kolory, na różnych nośnikach obrazu, w instalacjach, jako barwne *Bodies* oraz w *Ligurigrammen* i *Norigrammen* – jako mobilne znaki w realnej przestrzeni.

Formy powstałe z kwadratu, ewentualnie z prostokąta, które zostały pocięte na różnorodne części według pewnych zasad, mogą być uzupełnione przez odbiorcę i połączone w idealną całość. Tak oto każdy „bazowy element" jest nośnikiem potencjalnej harmonii całości i jednocześnie dynamiki fragmentów wyabstrahowanych z tej całości i dążących do niej. Z tej ambiwalencji powstaje formalne napięcie, którego dążności do zaakcentowania nie daje się rozwiązać, przez co staje się wyzwaniem nie tylko dla procesu percepcji, ale też dla intelektu.

Prace Saylera z lat siedemdziesiątych i wczesnych osiemdziesiątych nie są w stanie uniknąć pewnej koncepcyjnej surowości, która zapewne była pochodną jego późnej i stanowczej konfrontacji z tradycją sztuki konkretnej. W nowej sytuacji życiowej w RFN z jej prawie nieograniczonymi możliwościami, także w zakresie sztuki poszukiwał artysta nowej drogi, próbując określić i zdefiniować własną twórczość za pomocą już wypróbowanych środków, takich jak precyzja, konkret, redukcja do tego, co najistotniejsze.

W recenzji dotyczącej cyklu norymberskich wystaw Walter Vitt nawiązuje do tego kontekstu, gdzie pisze o zagrożeniach dla sztuki konkretnej, która „znajduje się bliżej

permanentnego punktu zero niż inne warianty nowoczesności"[24]. Już w przypadku *Czarnego kwadratu* Malewicza zostało zdefiniowane poszukiwanie absolutu, punktu zero, co skutkowało permanentnym dążeniem do redukcji do elementów najistotniejszych. Czyżby była to pułapka, w którą sztuka konkretna sama się uwikłała? Tak myśleli niektórzy artyści w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia. Był to także czas sztuki pojętej jako „socjalna plastyka", od happeningu do performansu, przez sztukę konceptualną do land art. Artyści wyzwolili się ze „świątyni muz" i chcieli działać w społeczeństwie. W latach osiemdziesiątych, w okresie pełnego sukcesu gospodarczego, rynek sztuki i muzea zderzyły się z „nowym szaleństwem", takim jak „nowa figuratywność" i „nowy niemiecki ekspresjonizm". Podobnie jak przedstawiciele wczesnej sztuki konkretnej, którzy zwrócili się przeciwko impresjonizmowi, Sayler czuł się skonfrontowany z „nowym rodzajem irracjonalności", ze sztuką, która uważała za jedyne kryterium tworzenia osobisty gest i ekspresyjne odczucie: „każda artystyczna, filozoficzna albo społeczna pozycja, która wykazywała powiązanie z rozsądkiem, nie miała od początku żadnych szans, by pozyskać publiczność"[25]. Na dodatek zauważył Sayler także kryzys we własnych kręgach. Zaczął postrzegać artystów konkretu jako posłusznych ustanowionym regułom twórców, których dzieła jawiły mu się jako jałowe i pozbawione siły wyrazu.

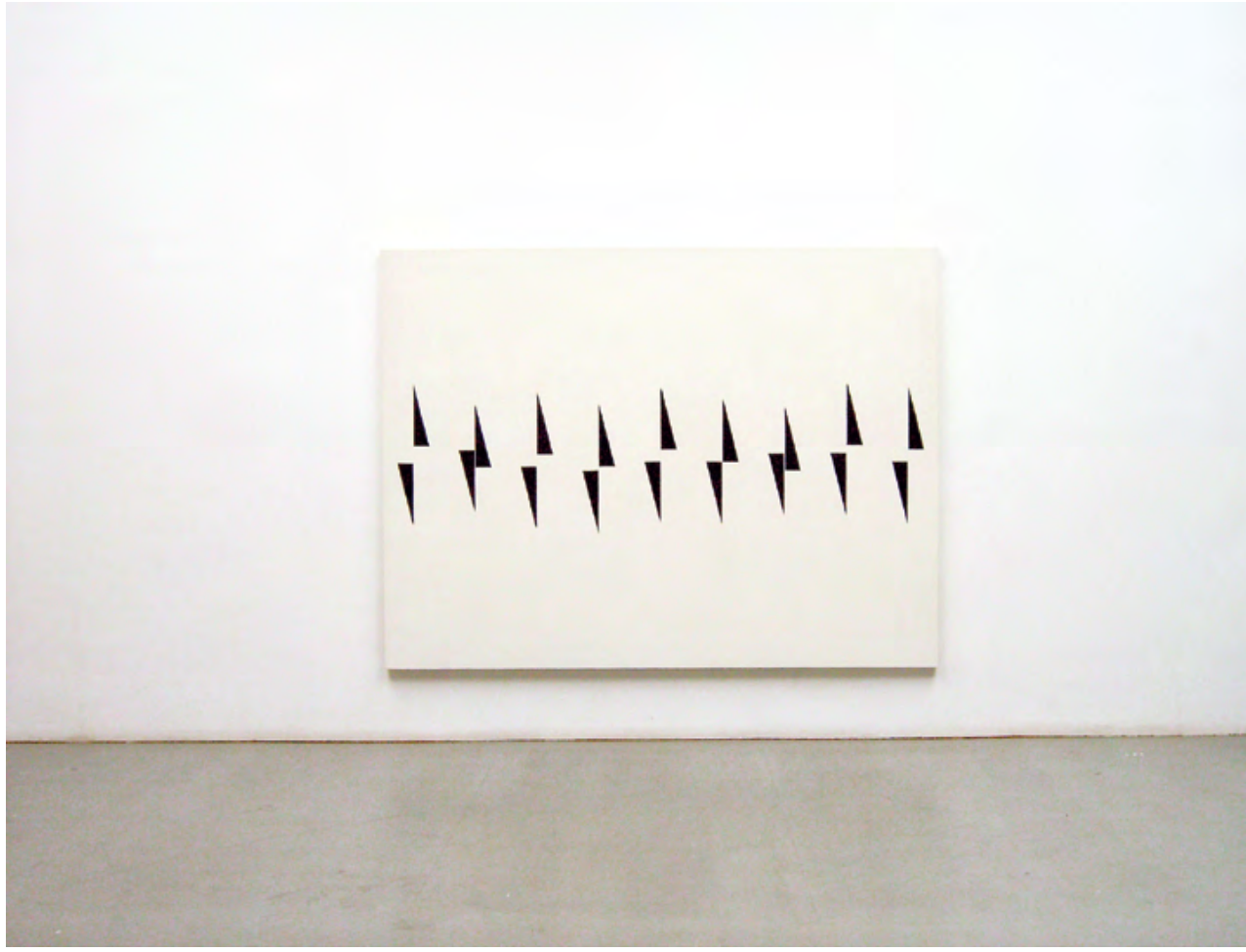
Celem uniknięcia surowości zbyt rygorystycznie ustanowionych reguł, Sayler pozostawił w swoich kompozycjach pewną przestrzeń dla kształtowania obrazu przez przypadek, np. już w trakcie tworzenia obrazów z cyklu *Linien* i *Bänder* posługiwał się przy wytyczaniu kątów rzutem kostką. Określał przy tym, jaka liczba punktów kostki odpowiadać będzie danej artystycznej dyrektywie. Przypadek stał się wizualizacją intuicji przechodzącej z nieświadomości w świadomość. W ramach tego systemu powstały całe serie prac, jak np. *Fugen*, w których jedna forma jest powtarzana w rytmicznym następstwie, przez co jest różnicowana, i którą to formę Sayler przenosi w realną przestrzeń. Wszystkie te ucieczki poza ramy wystawy – ostatnio wiosną 2010 w Grazu i w La Spezia – dzięki rzutom kostką tworzyły nowe formy w obrębie zastanego porządku.

Sayler przypisuje dużą wagę przypadkowi w sztuce, rozumianemu tak jak u Hansa Arpa. Otóż Arp, który był znany dzięki taki osobom jak Tzara, Huelsenbeck, Ball, Ernst i Schwitters, ale też Malewicz i Lisicki, odkrył w 1917 roku – jak głosi dadaistyczna tradycja[26] – w nieudanym, podartym i porozrzucanym rysunku – konieczność i pięk-

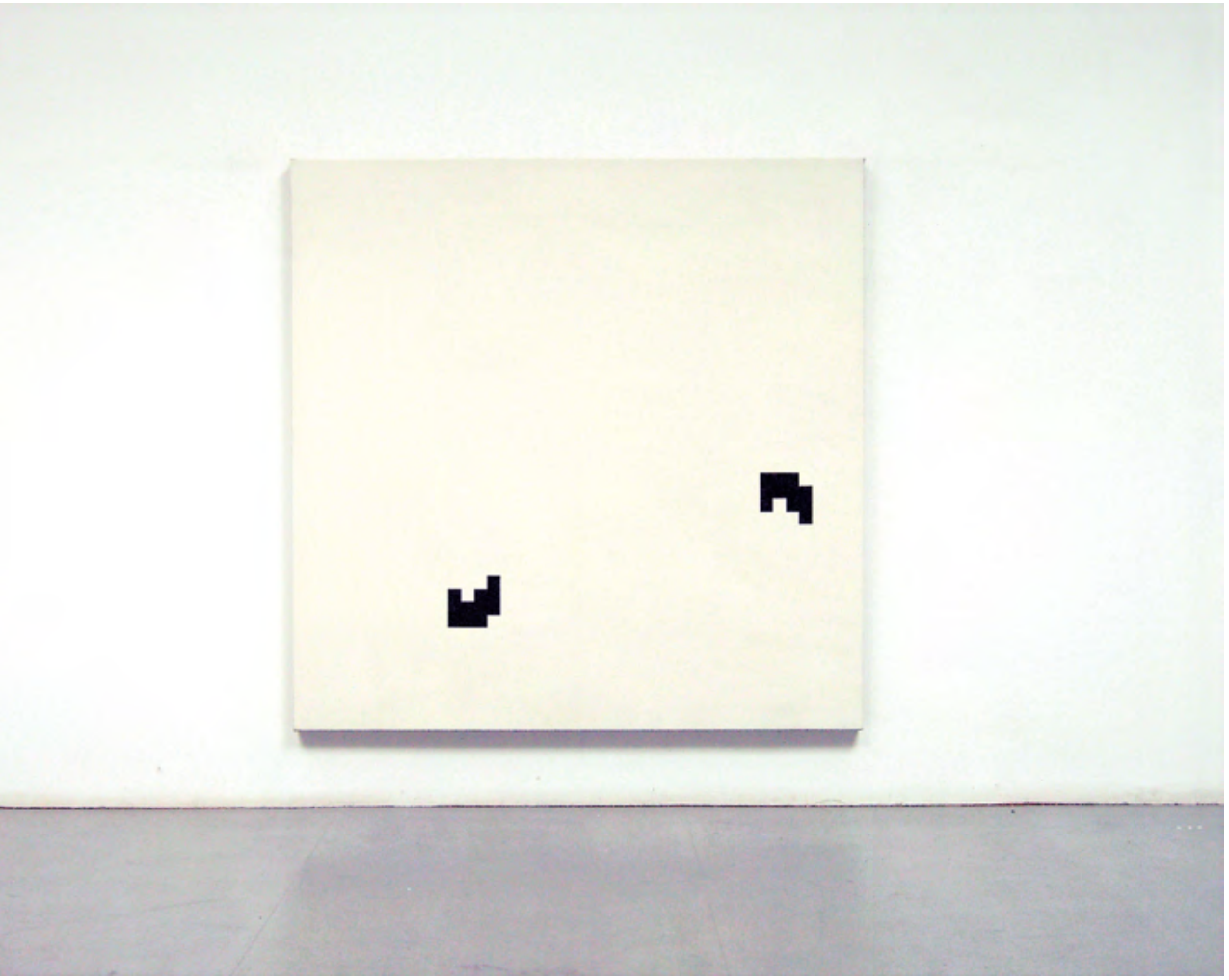
24 Walter Vitt, Von der Ausdauer konkreter Kunst und ihrer Gefährdung, zu Diet Saylers Nürnberger Ausstellungsreihe „konkret", „Nike – New Art in Europe" 1989, nr 30 (październik–listopad), s. 8.

25 Diet Sayler, cytowany przez: Walter Vitt, op. cit., s. 8.

26 „Z pewnością zastosowanie przypadku w mojej pracy powstało na zasadzie przeciwieństwa do surowej systematyki. Dadaistyczny przypadek, praktykowany już od dawna przez Duchampa i Arpa, który dla



Ohne Titel II, 1988, akryl na płótnie / Acryl auf Leinwand, 150 x 200 x 4,0 cm



64 Duo 1991, akryl na płótnie / Acryl auf Leinwand, 150x150 cm

no przypadku. Odkrycie to zaowocowało powstaniem z rozsypanych elementów prawdopodobnie pierwszego kolażu. Podobnie jak Arp, także Sayler widzi w przypadku możliwość stworzenia nowej, spontanicznej sztuki usytuowanej po drugiej stronie restrykcyjnego zbioru reguł tradycyjnej techniki kompozycji, którą określa bezpośrednio podświadomość. Podobnie jak u Arpa, także u Saylera przypadek wciela się w rolę asystenta. Ponieważ ostatecznie to artysta określa, co odpowiada jego odczuciu formy i co z efektu przypadkowej kreacji uzna za dobre, rozwinie i zaprezentuje publiczności.

W *Monocollagen* kolor zajmuje coraz więcej przestrzeni. Sayler używa różnokolorowych arkuszy kartonu do kreowania elementów bazowych i do podłoża obrazu. Najpierw zestawia je ze sobą jako oddzielne i niezależne kolory (zielony, czerwony, fioletowy, czarny) na białym tle, następnie dokonuje zróżnicowanych kombinacji kolorystycznych. Poszczególne barwne elementy bazowe są następnie naklejane. Nieregularnie uformowany element składowy podąża w różnych kierunkach. Przy tym w planimetrii obrazu ujawnia się dynamiczny kontrast działający na zasadzie – figura-podłoże, pomiędzy elementem bazowym a powierzchnią obrazu. Żaden z tych komponentów nie występuje jako pełny prostokąt, staje się tylko częścią przedstawionej całości, ponieważ naniesiona na środek obrazu forma zakrywa częściowo powierzchnię tła. Całość (powierzchnia) i część (element bazowy) przenikają się wzajemnie. Przy czym całość (powierzchnia) i część (forma bazy) tworzą wspólnie coś nowego. Ponieważ w prostokącie przestrzeni zmienia się także forma bazy – jest ona za każdym razem prostokątna i jest częścią formy o kątach prostych (kwadratu). Jej częściowe istnienie pozwala podłożu powierzchni i powierzchni formy wzajemnie się przeplatać. Wycięta kolorowa powierzchnia elementu bazowego wskazuje swoimi prostymi kątami prostokątną formę powierzchni tła, ta daje zaś za każdym razem wyciętej formie elementu bazowego zatrzymanie i strukturę. Konstrukcja nie unosi się w nicości, ponieważ w planimetrii obrazu znajduje się zawsze jakaś otaczająca przestrzeń sięgająca do krawędzi obrazu. Plan pierwszy (naniesiona forma) i tło (powierzchnia kartonu) są uwypuklone w planimetrii obrazu. Obydwie formy są ujęte w nierozerwalnej, pełnej napięcia harmonii.

W nowszych obrazach Sayler oddaje więcej miejsca przypadkowi. Stosuje on zarówno pojedyncze okazy, jak i zbiory form bazowych, które rzuca z pewnej wysokości na karton lub papier, bądź też pozwala im swobodnie opadać jako tak zwane *Streucollagen*. Elementy bazowe opadają zgodnie z przypadkiem obok siebie, jedne na drugie, na swoją przednią lub tylną stronę, oddziałują jako pojedyncze elementy lub grupy, są rozpoznawalne

mnie jest bardzo ważny, powstał z konfrontacji czy też opozycji do systemu i tworzy z nim dialektyczną jedność" (Hans Jörg Glattfelder, Sinn und Sinnlichkeit der Geometrie, ein Austausch von Werkstatt zu Werkstatt. Hans Jörg Glattfelder im Gespräch mit Diet Sayler, [w:] Sich ein Bild machen von Diet Sayler, Nürnberg 2007, s. 25).

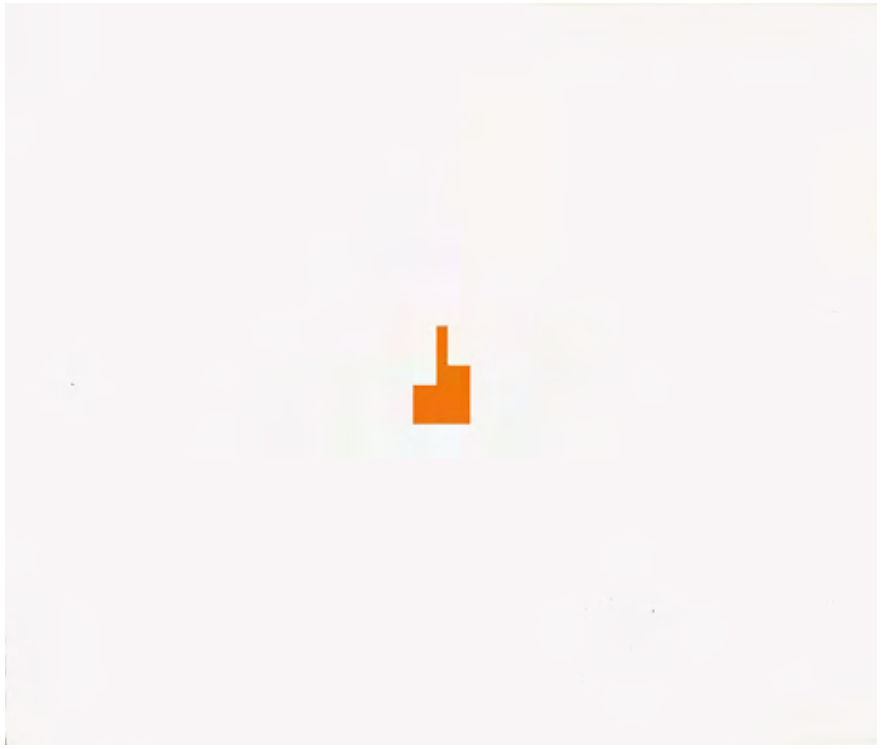
jako części większych kwadratów, zestawione w zamyśle jako ideał całości. Jednakże przyporządkowanie większej liczby elementów jednej określonej całości nie jest już możliwe, ponieważ mnogość elementów bazowych wskazuje na więcej całości i ich podział na powierzchni obrazu. Czym jest w ogóle całość? Powierzchnią obrazu? Jakąś tylko w zamyśle możliwą do zestawienia formą kwadratu, z której części zdają się być wycięte? Czyż części te nie są w zasadzie autonomicznymi formami – przecież nigdy nie będą mogły być w rzeczywistości dołączone do „większej całości"?

Obrazy oddziałują jak duże powierzchnie do gry, w których artysta wypróbowuje różne pomysły. A w rzeczywistości jest już stąd tylko mały krok do malarstwa. Po tym, jak Sayler pozwala wyciętej z kartonu formie swobodnie opaść, nagrywa lub fotografuje tak powstałe kompozycje przypadku. Z powstających tą drogą pokrewnych kompozycji, artysta wybiera te, które może ponownie zastosować, wykorzystać w charakterze kolażu lub przenieść na dzieła różnych formatów. W „sztukach malarskich" sięga w latach dziewięćdziesiątych do pomysłu *Monocollagen* i osadza je w różnych konstelacjach barw. Wyjściowy koloryt kartonów stanowi podłoże do dalszej pracy malarskiej. W różnych następujących po sobie warstwach i technikach (szpachlowanie, stosowanie wałka, malarstwa) Sayler nanosi teraz naprzemiennie farbę transparentną i kryjącą. Powstają wibrujące, oddychające powierzchnie, składające się z różnorodnych, przenikających się wzajemnie lub współbrzmiących odcieni barw.

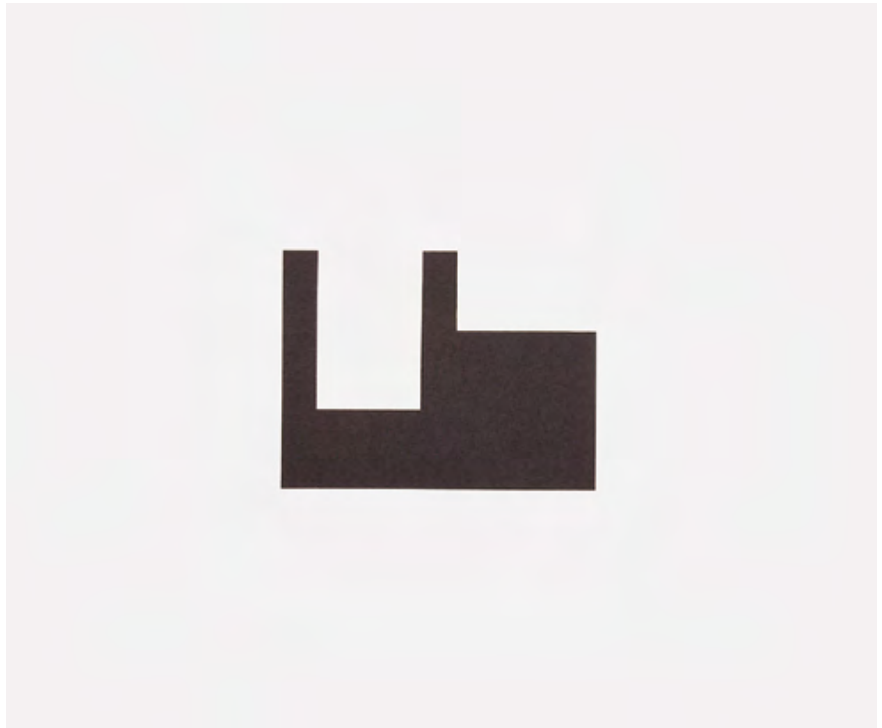
W malarskich opracowaniach Saylera pojawia się nowy element. Stanowi on jakby osobisty rys artysty, który wypełnia kompozycję obrazu. Dotyczy to każdej kreski, każdego dotknięcia ręki, które dokonuje się za sprawą autora; widoczna jest każda indywidualna decyzja, każdy nastrój wywołany kolorem, na który artysta reaguje spontanicznie. Podczas gdy rozwój elementu bazowego jest dla Saylera konsekwentnym dokonywaniem decyzji w obrębie ustanowionych przez niego samego reguł, kolor jest dla niego, jak to określa Lucio Barbera, „wehikułem subiektywności, rzeczywistą przestrzenią malarską, która nie daje się wyabstrahować ze świata, lecz oddycha jako ciało fizyczne, obiekt i forma"[27].W malarstwie zmysłowość i wolność są konkretnie doświadczane. Każde pociągnięcie pędzla, nałożenie farby za pomocą wałka malarskiego czy szpachli, zamienia namacalnie wyczuwalny materiał w wizualne doświadczenie.Począwszy od lat osiemdziesiątych, Sayler regularnie podróżuje do Włoch. Od tego czasu – być może także dzięki konfrontacji z tamtejszą sztuką – w jego dziełach malarstwo zaczyna zajmować coraz więcej miejsca.

Elementy bazowe Saylera stają się coraz bardziej oryginalnymi i niezależnymi tworami, które wypełniają jego obrazy grupami lub indywidualnie, zajmując coraz więcej

27 Lucio Barbera, op. cit., s. 74.



Monocollage 1991, kolaż / Collage, 64x76 cm, Mie Prefectural Art Museum, Tsu, Japan



Monocollage, 1997, kolaż / Collage, 64x76 cm., Kunstpalais Erlangen

przestrzeni. Stają się coraz większe, wykraczają poza ramy powierzchni obrazu, jak miało to miejsce w *Wurfstücken* czy *Bivalenzen*, albo wręcz rozciągają się na dwóch wiszących obok siebie obrazach. Płótna stają się coraz większe, wymagają stabilnego naciągnięcia na drewniane ramy, zaczynają odstawać od ściany. Element bazowy, który początkowo wyznaczał środek obrazów, z czasem zaczął zajmować całość jego powierzchni, która teraz nie mogła już odpowiadać wymogom klasycznego formatu obrazu, lecz stała się fizycznie samym elementem bazowym: z obrazów powstają przestrzenne barwne obiekty, zwane *Bodies*. W *Wurfbildern* rozsypane formy podstawowe zagęszczają się, tworząc duże skupiska, które od połowy lat dziewięćdziesiątych nie mieszczą się już na jednej powierzchni obrazu, lecz wymagają dyptyków i tryptyków.

Początkowo Sayler w *Malstücken* nakładał tylko pojedyncze farby na siebie (np. niebieską na czerwoną lub czerwoną na fioletową), obok siebie czy naprzeciw siebie, z czasem zaś otworzył się na cały wachlarz barw, które zaczęły żyć własnym życiem, co świadczy o dużej różnorodności i bogactwie kolorytu. Im większe stają się powierzchnie obrazów, tym bardziej nabiera na znaczeniu gra kolorów, które współdziałając ze sobą lub przeciwstawiając się sobie, oddziałują na widza.

Na uwagę zasługują tutaj dwa charakterystyczne przykłady: najpierw *Toledo* z roku 1998. Całkowicie czarny element bazowy odstaje razem z drewnianą ramą na osiem i pół centymetra od ściany. Na zaszpachlowanej powierzchni pojawia się światło, które pozwala matowej czerni połyskiwać, mienić się w różnych odcieniach. W świetle bocznym można rozpoznać różne warstwy farby: tonacje czerwieni, niebieskie cienie, dostrzegalne są także zieleń, a nawet żółć. Jednakże te wszystkie odcienie kolorów nie są wobec siebie sprzeczne, lecz dopełniają się, tworząc głęboką i jednocześnie niezamierzenie żywotną i bogatą czerń.

W pracy *Zaragoza* z 2004 roku, kwadratowe pole obrazu określają dwie przenikające się formy. Jedna – o nasyconej czerni – wyrasta od dołu, druga – jasna, prawie cielista – pojawia się z góry i przenika w przestrzeń obrazu. Obie należą do jednego pola obrazu i są nierozerwalnie ze sobą związane, zaś kontur jednej z nich definiuje kontur drugiej – i odwrotnie. Obie figury łączą się w „tu i teraz" obrazu. Obserwator przeżywa bezpośrednio w obrazie ruch dwóch barwnych pól. Trudno jest przy tym stwierdzić, co stanowi figurę, a co jest jej tłem. Figura i podłoże wydają się być wymienne. Powstaje pytanie czy tu w ogóle o figurę i podłoże chodzi? Sayler stawia wyzwanie naszym nawykom związanym z postrzeganiem, kształtując obie płaszczyzny tak różnorodnie, jak to tylko jest do wyobrażenia. Czarny komponent sprawia wrażenie, jakby wchłonął całe światło, i tym samym kojarzy się z głębią. W sąsiedztwie jasnej powierzchni wygląda jakby był zbyt duży

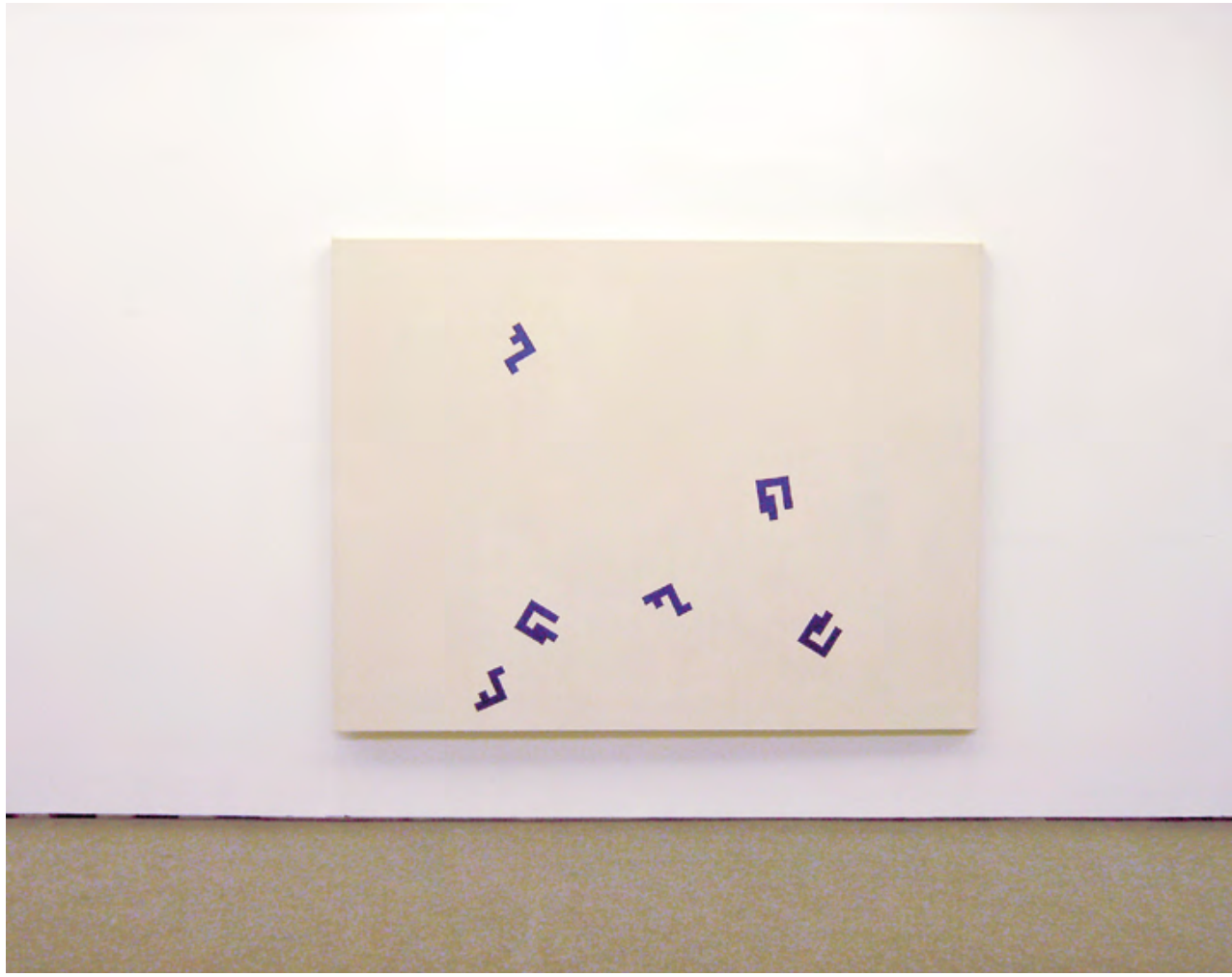
i dominujący, pokrywając widoczną przy dokładniejszej obserwacji wielowarstwową, nie tylko czarną, powierzchnię obrazu. Natomiast jasna płaszczyzna nie wychodzi na pierwszy plan. Jej trudna do opisania cielesna bladość jest wystarczająco nasycona kolorem, by w kontraście do głębokiej czerni nie oddziaływać jako biała, wydając się przy tym tworzyć z białą powierzchnią ściany i z ramami obrazów trójwymiarowość; jakby wypływała z praprzestrzeni. Czerń, pochwycona w falowanie jasnej płaszczyzny i wnikająca w nią oraz w zawężone kontury powierzchni, zdaje się być określona także przez jedyną w swoim rodzaju, w równym stopniu transparentną co niewyraźną, jasną w kolorze przestrzeń. Obie płaszczyzny pozwalają rozpoznać niezliczone warstwy kolorów. Sayler nie mógłby ponownie odtworzyć swoich obrazów w ten sam sposób, zatem oddając się fazom malowania[28], daje się zaskoczyć działaniem, współistnieniem, procesem, a w końcu samym jego końcowym wynikiem. W poprzednich pracach ogromną rolę odgrywał przypadek, tym razem pojawił się także kolor – ale nie w roli asystenta, lecz raczej równouprawnionego partnera, z którym przypadek – w każdym obrazie na nowo, zgodnie lub w kontrze walczy o trzeci element – obraz, poddając się czasem grze.

Za pomocą elementu bazowego Sayler odnalazł swoją formę. Dzięki malarstwu wrócił on do początków swej twórczości. Jeszcze przed pierwszymi „monotypiami", jako młody chłopak, malował za pomocą intensywnych kolorów, „impresjonistycznie i podświadomie"[29], jak sam przyznaje. Po dłuższym czasie, zdominowanym przez czerń i biel oraz purystyczną koncentrację na liniach i strukturach, znowu zaczęła dominować farba, w całej swej złożoności. Jednakże Sayler nie wraca do gwałtownej zmysłowości swojej młodości, swemu późniejszemu dziełu każe odkrywać świat ukształtowany na konstrukcji i bogaty w doświadczenia wynikłe z rozwiązywanych dylematów, wzbogaconych o ciekawość wieku dojrzałego.

Saylerowski duch sprzeciwu wobec irracjonalnych reguł w rządzonej przez wzrastający totalitaryzm Rumunii, gdzie sztuka przedmiotowa zapatrzona była w realizm socjalistyczny, pociągnął go do sztuki konkretnej. Idea, że obraz jest niczym innym, jak tylko samym sobą, a zatem jest wolny, oraz przeświadczenie, że dzieła sztuki i artyści nie są ani treściowo, ani ideologicznie podatni na instrumentalne zachowania, było jego kontrowersyjnym pomysłem. Stał się on napędem jego wyzwolenia. Jednakże nie ucieknie się od totalitarnego państwa przez wewnętrzną emigrację. Także niekochana przez państwo sztuka Saylera, została wykorzystana przez rumuńskich polityków w celach propagandowych.

28 Diet Sayler w jednej z rozmów z artystami, które zostały przeprowadzone w 2009 roku podczas wystawy w Muzeum Sztuki w Bejrucie.

29 Diet Sayler w rozmowie z wydawcą.



Wurfbild 1991, akryl na płótnie / Acryl auf Leinwand, 149x198 cm. Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt

Agora I. 2009, akryl, drewno / Acryl auf Holz, 22,5x62 cm

Po przeniesieniu się Saylera do strefy wolności zachodniej sztuki, przeżywał on jeszcze bardziej i z pogłębioną wrażliwością dogmatyzm różnych grup awangardowych oraz walkę artystów i właścicieli galerii o rynek sztuki, wraz ze zmieniającymi się trendami. Z zamiarem, by odnowić sztukę konkretną, wydał on, wzorowany na tradycji wcześniejszych manifestów, własny manifest, w którym domagał się otwarcia sztuki oraz współdziałania myśli i uczuć. W tym czasie swoje własne prace zredukował Sayler pod względem formalnym do absolutnie niezbędnych elementów i stworzył w ten sposób przestrzeń do traktowania formalnych środków sztuki na zasadzie gry. W ten sposób przypadkowe decyzje – znaczone rzutem kostką lub swobodnym opadaniem wyciętych z kartonu form – mogły wywołać wrażenie ruchu w zaplanowanej konstrukcji obrazu. Ruch w dziełach Saylera odgrywa ważną rolę: linia wyraża – także, gdy jest wyprowadzona przy użyciu linijki – ruch ręki, konstelacja kątów określa – nawet jeśli wyimaginowaną – przestrzeń, przypadek kreuje niekontrolowany ruch, malarstwo obywa się bez gestykulacji, a zatem gest na poziomie pędzla jest nie do pomyślenia. W ruchu zawarte są jednocześnie zaplanowana forma i przypadek. Każda gra jest bogata w możliwości, z których jedna lub druga bywa rozwijana, dając szanse dla rozwoju kolejnych. Już we wczesnych seryjnych obrazach linearnych, purytańskich w charakterze, ujawniała się wielość możliwości. Późniejsza twórczość Saylera dostarcza zmysłowych doświadczeń, doznawanych dzięki formie i barwie. Tu wyraża się – podobnie jak w *Homages* Josefa Albersa – grający z regułami duch lub też, jak pisze Lida von Mengden, „w miejsce wiążącego obiektywizmu występuje u Saylera coraz intensywniej subiektywizm jako jedynie kreatywnie możliwy wyraz artystyczny”[30].

Lucio Barbera opisuje zróżnicowany koloryt tych prac: „Czerwone elementy występują w różnych odcieniach w: *Lucretia*, *Siene* lub *Cordoba*, zielone w *Mondovì* i *Ranuccio*, niebieskie w *Piero* czy *Ravenna*, czarne w *Arezzo* lub *Toledo*, żółte w *Vincent* i *Siracusa*, fioletowe w *Harlem*”[31]. Odzwierciedla to personalne nastawienie Saylera do koloru, jego własne podejście do każdego obrazu. Tym działaniem poszerza Sayler ekspansję koloru przechodzącego w coraz większe plamy, a nawet przestrzenie. Stosuje po temu najróżniejsze środki i techniki malarskie, jednakże nie używa ich w sensie ekspresyjnie uwolnionych z własnej subiektywności gestów, lecz wdaje się niemal w pokorny, cichy, lecz intensywny dialog z farbą, aby osiągnąć za każdym razem nową, niezależną wersję swojej wersji – być może obrazu absolutnego. Te prace przestają już być „kolorami na formie lub kolorowymi formami, lecz stają się realnymi, pełnokrwistymi, subiektywnie tworzonymi obiektami. Nie są to już tylko obrazy na ścianie, lecz nabrzmiałe konstrukcje,

30 Lida vom Mengden, Freiheit und Notwendigkei. Individualisierte Geometrie, [w:] Sich ein Bild machen von Diet Sayler, op. cit., s. 46.

31 Lucio Barbera, op. cit., s. 46.

które skłaniają do przekraczania granic”[32]. W innym miejscu Barbera mówi o dziełach tworzonych w konwencji rosyjskich ikon, rosyjskich konstruktywistów, włoskiego renesansu i o obrazach na świeckim ołtarzu[33].

Czy jest to jednak właściwe podejście? Rzeczywiście w obrazach Saylera po drugiej stronie materialnej obecności koloru wyczuwalny jest jakiś pozamaterialny wymiar. Nie jest on jednak ani kultowy, ani świecki. Nie jest też określony klasyczną kompozycją wewnątrz powtarzalnego ujęcia przestrzeni, a więc przejrzystej prezentacji świata w określonych granicach, które obserwator może „zaakceptować” z dystansu. Przypomina to późne dzieła Berneta Newmana, np. serię prac *Who's afraid of red yellow and blue*.

Newman, któremu przypisuje się podobną ostrożność, wręcz pokorę w malarskiej realizacji jego barwnych powierzchni, stosuje dla swojego wyobrażenia o sztuce pojęcie wzniosłości, sublimen. *The Sublime is now* – brzmi programowy esej artysty[34]. *Sublime* jest dla Newmana – jak to ujął Max Imdahl już w 1971 roku – „najwyższym powołaniem sztuki”. W ulotnej i nieuchronnej „rzeczywistości transcendentnego doświadczenia”, „absolutnej emocji” wzniosłość jest bezpośrednio doznawana przede wszystkim jako doświadczenie bezpośredniej siły oddziaływania koloru. W wielkoformatowych, wzorowanych na klasycznej europejskiej kompozycji obrazach z serii *Who' s afraid of red yellow and blue*, kolor dostarcza nieuniknionego przeżycia dla widza: „sam obraz staje się wówczas okazją, a wręcz koniecznością, do sięgnięcia do tego bagażu doświadczeń i absolutnej emocji. Emocja jest tu rozumiana nie jako pojedynczy afekt lub zespół afektów (radość–smutek), lecz jako przeżycie uwzniośleniа, które wiąże się z doświadczaniem uniesienia własnego ego, będącego pochodną ludzkiej niezależności, samorealizacji i samorozwoju”[35].

Podniosłość nie jest dla Newmana równoznaczna z pięknem. Nie chodzi mu bowiem o piękno klasycznie pojęte, gdyż jest ono – jak utrzymuje – „obcowaniem z czymś już znanym”. W tym sensie Newman odrzuca także sztukę konstruktywną, np. Pieta Mondriana, ponieważ „u Mondriana geometria pochłania metafizykę” (Newman)[36]. Dzięki tej sztuce obserwator – Imdahl używa określenia „oglądający, kontroler” – jest wprawdzie wprowadzany przez malarza w jego duchowy świat za pomocą

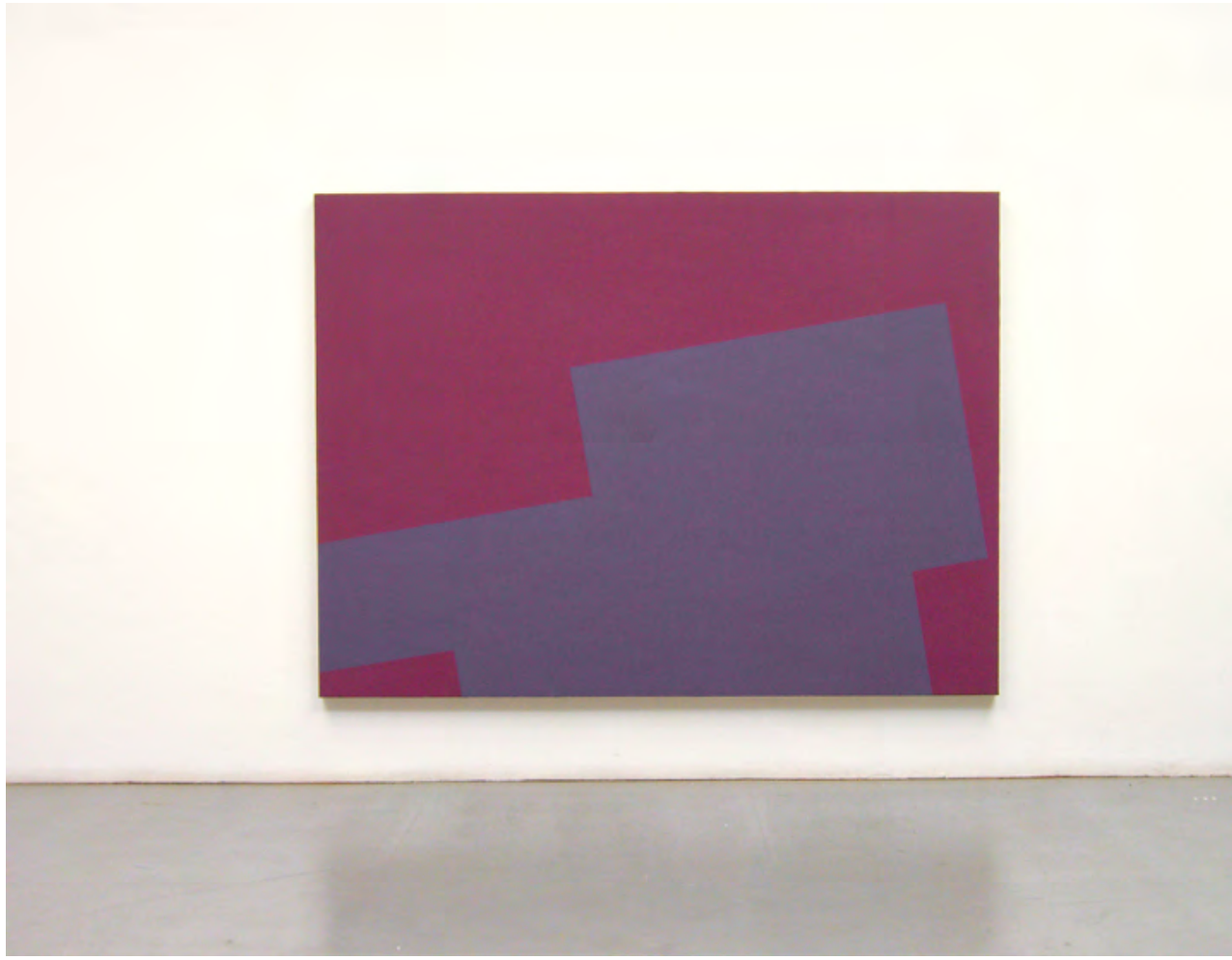
32 Ibidem, s. 48.

33 Ibidem, s. 79.

34 Tak brzmi tytuł pracy Barnetta Newmana, opublikowanej w 1948 roku w „Tiger's Eye”, nr 6.

35 Max Imdahl, Barnett Newman: „Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III” (1971), [w:] Max Imdahl, Gesammelte Schriften, t. 1, Zur Kunst der Moderne, red. Angeli Janhsen-Vukićević, Frankfurt am Main 1996, s. 247.

36 Ibidem, s. 249.



Wurfstück 1993, akryl na płótnie / Acryl auf Leinwand, 163x204 cm, United Health Group, Minneapolis, USA

Wurfstück #3 1993, akryl na płótnie / Acryl auf Leinwand, 146x198x5,5 cm

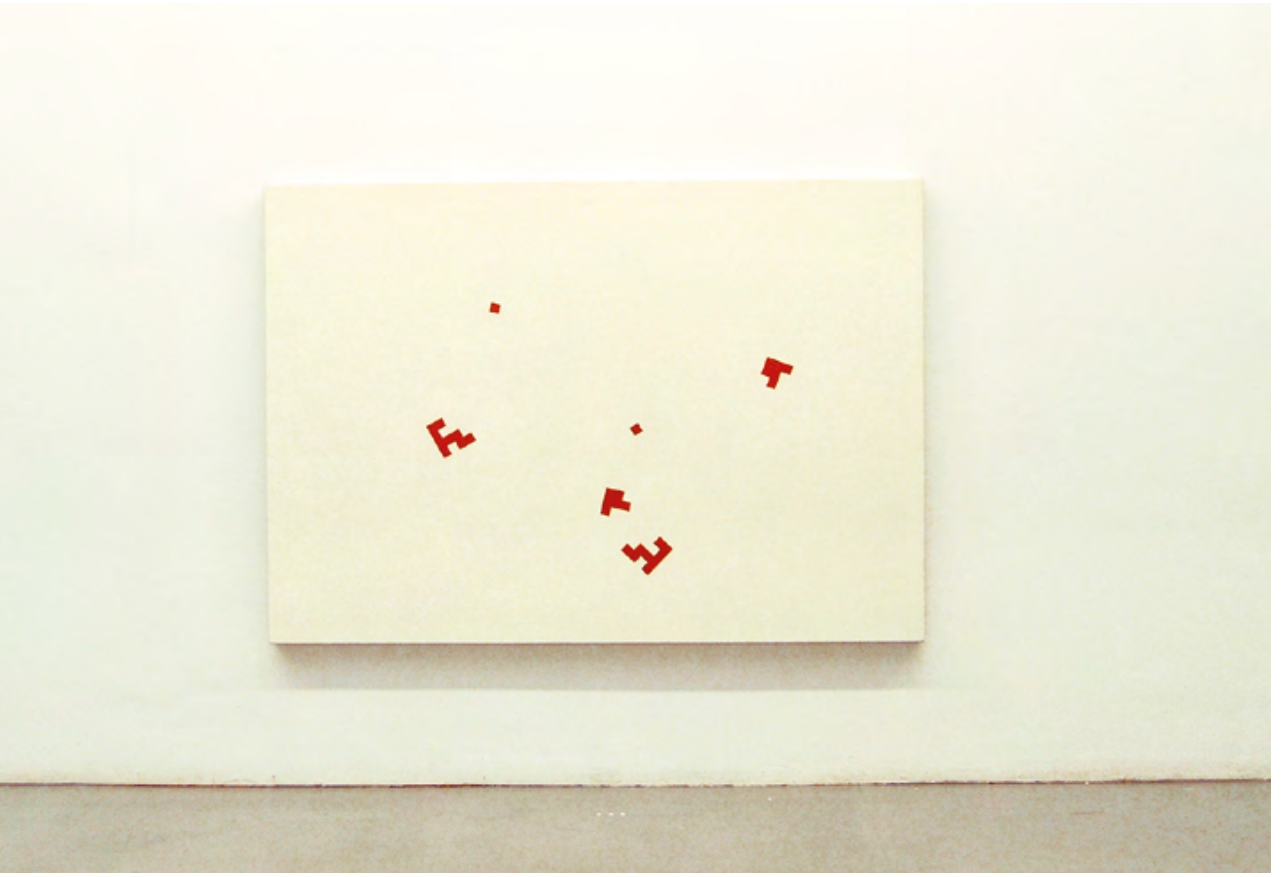
transcendentalnego aktu, z tym, że staje się ten świat jego własnym, wykreowanym na propozycji przedstawionej w obrazie. Tym samym klasyczne kompozycje należące do europejskiej historii sztuki – także te Pieta Mondriana – oferują nadal tylko wariacje na temat znanych obrazów.

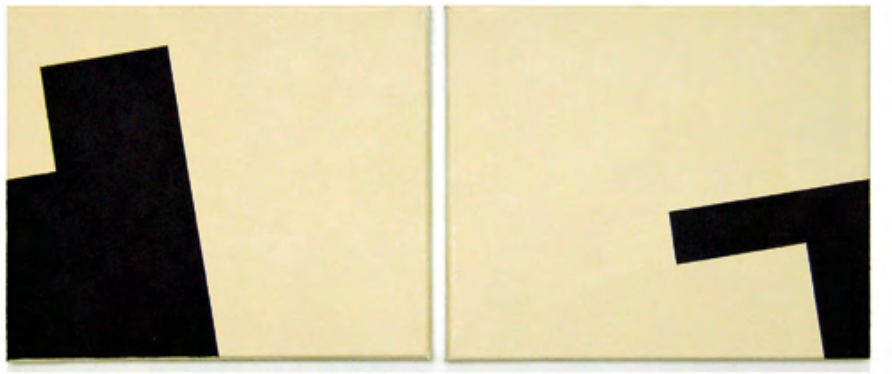
W konkretnym przeżywaniu obrazu, który wykreowany został na kanwie dotychczasowej wiedzy o sztuce, obserwator doświadcza go jako drugiej strony siebie samego – odbiorcy dzieła w konkretnej sytuacji. W tym akcie „tu i teraz" jest on całkiem oderwany od swojej codzienności. Doświadczenie łączy go z przeżyciem uniesienia i przenosi to odczucie na niego samego[37]. Oznacza to doznanie samotności, poczucie odosobnienia jednostki w grupie, ale także akt samodzielności i wolności od wszystkich reguł, struktur lub też, jak to ujmuje Imdahl, na skutek krytyki Schillera i Kanta dotyczącej mocy oceny: „Czujemy się wolni podczas uniesienia […], ponieważ działa tutaj duch, który zdaje się rządzić tylko swoimi i żadnymi innymi prawami". Dla samego Newmana przeżycie wolności na poziomie uniesienia łączy się nierozerwalnie z krytyką tych wszystkich socjalnych mechanizmów, które tę wolność tłumią. Newman wielokrotnie podkreślał polityczne znaczenie swoich obrazów, przypisując swojej sztuce wartości dotyczące „zapewnienia wolności, negacji dogmatycznych zasad, odejścia od dogmatycznego życia"[38].

La pittura non mente (Malarstwo nie kłamie) – to tytuł wystaw, które Diet Sayler pokazał w 2009 roku w Messynie i w Bayreuth. Ten tytuł jest programowy. „Dalekie od wszelkiej symboliki lub mistyfikacji"[39], zawsze pełne wyrazu, czasem subtelne, a czasem gwałtowne – obrazy nie starają się nikogo uwieść czy omamić, one po prostu są. Tym samym umożliwiają doświadczanie sublimacji tu i teraz.

Dr Marina von Assel
Dyrektor
Kunstmuseum Bayreuth

37 Ibidem, s. 251.
38 Ibidem, s. 252.
39 Diet Sayler, Manifest at Symposion „Arte Systematico y Constructivo Actual", Madrid 1989.





Wurfbild 1997, akryl na płótnie / Acryl auf Leinwand, 105x150 x 5,5 cm

Piazza 2009, akryl na płótnie / Acryl auf Leinwand, 24,5x62 cm

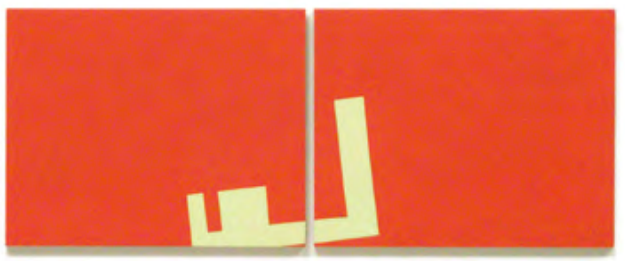
„konkret ist geschichte – basis ist gegenwart“

Diet Sayler, 1939 in Temeswar geboren, wuchs in Rumänien auf und erlebte den Zweiten Weltkrieg als Kind und die Nachkriegszeit als Jugendlicher. Mit 16 Jahren bereits machte der hochbegabte Junge in Temesvar Abitur. Gerne hätte er Kunst studiert, aber das war nicht möglich. So begann er Hochbau zu studieren.

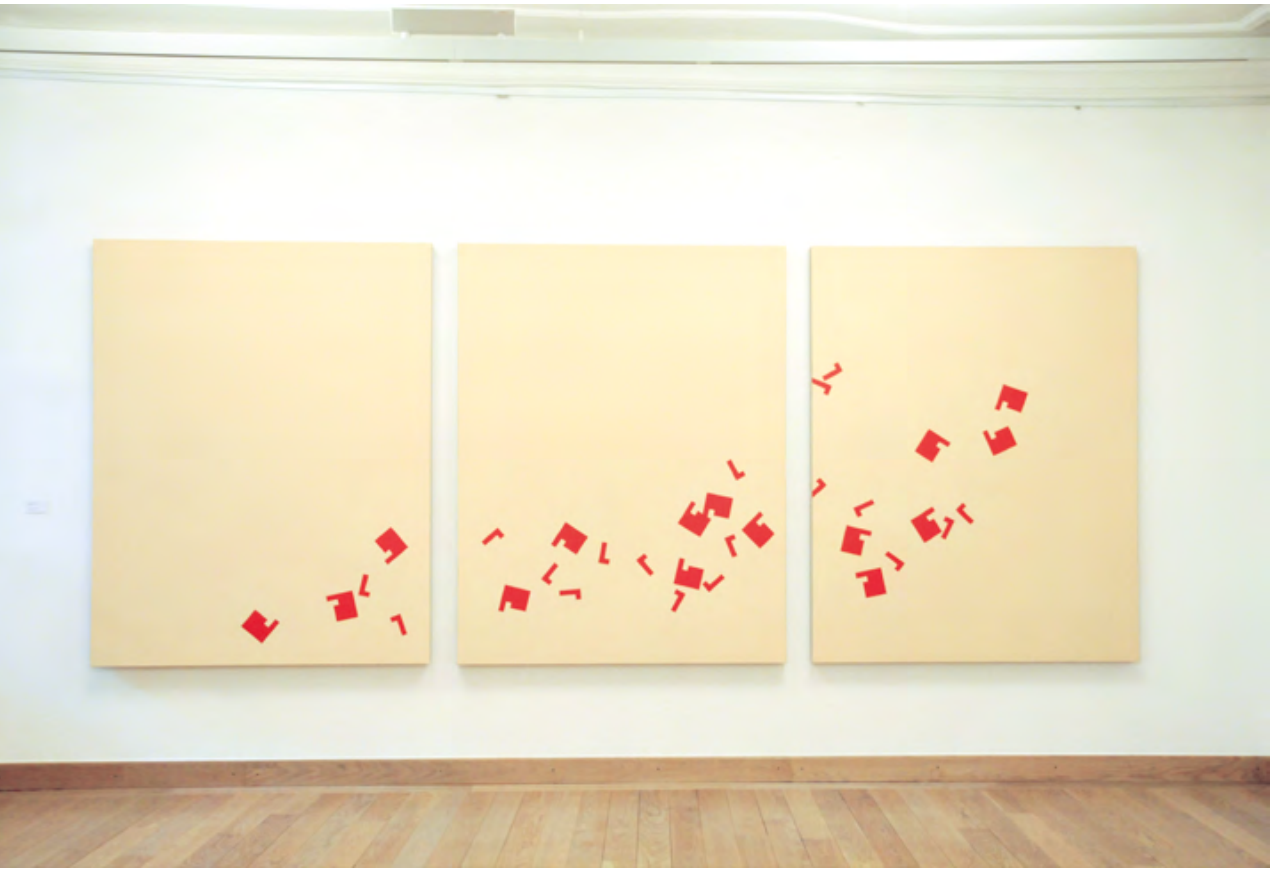
Zunächst malte Sayler gegenständlich, farbige Impressionen, Still-Leben, Landschaften und Portraits. Dies waren neben einer vom sozialistischen Realismus geprägten Kunst einzig bekannt und erlaubt. Schon eine kleine Broschüre mit schlechten Farbabbildungen über Matisse erregte Erschrecken über das unverhoffte Unerlaubte bei seinem Kunstlehrer Julius Podlipny.[1]

Doch 1963, zwei Jahre nach dem Ende seines Studiums, entstanden bereits erste abstrakt-geometrische Versuche, „Monotypien“ in Öl auf Papier, die Kandinsky oder andere frühe Abstrakte zu zitieren scheinen – und das, ohne dass Sayler vorher jemals Bilder dieser Art gesehen hatte. In diesen Bildern finden sich gegenständliche Formen, Bögen, Strebepfeiler, Aufstrebendes und Lastendes. Dies sind gebaute Kompositionen, in denen die vertrauten Strukturelemente der Architektur durcheinandergewirbelt und mit abstrakten Formen neu kombiniert zu etwas Neuem, einer Flächenkomposition, zusammengefügt sind.

1 Diet Sayler im Gespräch mit d. Verf.



Kasimir 2009, akryl, drewno / Acryl auf Holz, 32x83 cm. Privatsammlung Messina



82 Menuett 2005, akryl na płótnie / Acryl auf Leinwand, 187x471x5,5 cm, Kunstmuseum Bayreuth, 2009

Aus diesen frühen Arbeiten entwickelten sich andere tektonische Arbeiten, in denen Sayler keine gegenständlichen Elemente mehr verwendete. Der Weg fort vom erlaubten traditionellen wiedergebenden Bild war eingeschlagen. Hierfür erfuhr Sayler vor allem Unverständnis und Ablehnung. Nach einer anfänglichen Offenheit – zumindest in der DDR – wurde diese Art der Kunst in den Staaten des Ostblocks nicht mehr erlaubt und durfte auch nicht mehr ausgestellt werden, da sie im Kalten Krieg die „dekadente" Kultur der westlichen Länder zu vertreten schien.

Doch in den sechziger Jahren waren Tendenzen der Öffnung, wie der Prager Frühling, auch in Rumänien zu spüren. Ceaușescu, seit 1965 Generalsekretär der kommunistischen Partei, wurde 1967 Vorsitzender des Staatsrates und war damit de facto Staatsoberhaupt, er nahm manche stalinistischen Maßnahmen seines Vorgängers Gheorghiu-Dej zurück und brüskierte, konsequent seine Sonderrolle im Warschauer Pakt ausbauend, mit seiner eigenwilligen Außenpolitik die Partnerländer und sogar die Sowjetunion. So nahm Rumänien 1967 als erstes Land des Warschauer Paktes diplomatische Beziehungen zur Bundesrepublik Deutschland auf, unterhielt auch nach dem Sechstagekrieg Beziehungen zu Israel und entsandte als einziges Mitglied des Warschauer Paktes 1968 keine Truppen gegen die Aufständischen in Prag. Stattdessen erlebte auch Rumänien eine politische Tauwetterperiode: „Niemand kann in Fragen der Entwicklung des sozialen Lebens ein Monopol auf die absolute Wahrheit beanspruchen und niemand hat das letzte Wort, weder im Bereich der Praxis noch im Bereich der sozialen und philosophischen Ideen",[2] verkündete Ceaușescu, und seine Worte gaben vielen Menschen im In- und Ausland Hoffnung, dass hier mitten im monolithischen Ostblock und im Kalten Krieg ein anderer, neuer Weg der Politik beschritten würde. Vor allem von den westlichen Ländern wurde dies hoch geschätzt. Bedeutende Staatsmänner ehrten das Land mit ihrem Besuch, Richard Nixon lud Ceaușescu zu einem Gegenbesuch in die USA ein, und von der Bundesrepublik Deutschland erhielt er 1971 sogar die höchste für einen Staatsmann zu vergebende Auszeichnung.

In diesem Jahr reiste Ceaușescus nach China und Nordkorea und erlebte dort einen Personenkult, der selbst den des Stalinismus übertraf und den er nun auch in Rumänien umzusetzen suchte. Bald wurde auch im Ausland deutlich, dass das politische Tauwetter im Inland nur für wenige galt, dass die einseitigen industriellen Reformen das Land immer weiter zerstörten und dass sich Rumänien kontinuierlich in eine stalinistische Diktatur mit einem hoheitlich verordneten Kult um einen „Conducător" (Führer) zurückverwandelte. Dessen Größenwahn und zunehmende Paranoia wie sein von einem Heer von

2 zit. in: Dennis Deletant, Romania under Communist Rule, Civic Academy Foundation: Bucharest, 1998, S.159.

Geheimdienstlern der „Securitate“ durchgesetzten immer wahnsinniger erscheinenden Umgestaltungspläne ließ das Land innerhalb Europas mehr und mehr zu einem „Dritte-Welt-Land“ werden. Zu weit klafften Wunsch und Wirklichkeit im Land auseinander, immer absurder wurden die Versprechungen Ceausescus, immer schwieriger die allgemeine Lebenssituation.

Seit 1968 wohnte Diet Sayler in Bukarest und erlebte die Veränderungen dort hautnah. Er unterhielt ein kleines, fensterloses Atelier, arbeitete tagsüber als Bauingenieur und malte in jeder freien Minute. Zusammen mit Roman Cotosman, Stefan Bartalan, Constantin Flondor und Zoltan Molnar stellte er in der Zeit des „Bukarester Frühlings“ in der staatlichen „Galerie Kalinderu“ aus. “Dies war“ – wie Lucio Barbera ausführt – „die erste Ausstellung abstrakter Kunst, die in Rumänien gezeigt wurde und nicht nur ein kulturelles, sondern auch ein politisches und mediales Ereignis.“[3] Gerade deshalb wurde Saylers künstlerisches Wirken kritisch beobachtet. Doch als 1968 Charles de Gaulle Bukarest besuchte, „entdeckte“ der Staat die ungewöhnlichen Künstler und ließ sie ausstellen dort. Man wollte um jeden Preis als aufgeschlossen und modern auch in der Kunst gelten.[4]

Die mit dem Staatsbesuch verbundene Öffentlichkeit bescherte Sayler Einladungen zu ausländischen Ausstellungen, unter anderem in Turin und Edinburgh[5], zu denen er Bilder schickte, die er aber nicht selbst begleiten durfte, und, immerhin durch das New Yorker Museum of Modern Art, seinen ersten Ankauf. Selbstverständlich wurde der Erlös vom Staat einbehalten: Der Besitz von Devisen war ja verboten. Trotz aller Repressalien erfuhr Saylers Wirken aber eine immer größere Öffentlichkeit, und auch die Person des Künstlers war trotz der Überwachung der Securitate vor der ausländischen Presse nicht mehr zu verbergen.

In dieser Zeit entfaltete sich Saylers Werk zu einer immer weiter gehenden Ungegenständlichkeit. Erste Zufallsbilder und „Arhythmische Kompositionen“ entstanden und seit 1971 die „Bänder“-Bilder mit aufgebrochenen Reihenstrukturen, aus denen einzelne Elemente sich von der ausgerichteten Masse entfernen, eine Lücke hinterlassend, ausgegrenzt , aber auch losgelöst, befreit. Aus heutiger Sicht wirken diese Arbeiten beinahe symbolisch, wie das arhythmische Trommeln des Oskar Matzerath in der „Blechtrommel“ von Günter Grass, das die Marschmusik der Nationalsozialisten stört und die Marschierenden durcheinander bringt.

3 Lucio Barbera, La pittura non mente in: La pittura non mente / Painting does not lie, Messina 2009 S. 49 (Übersetzung aus dem Englischen durch MvA)

4 Diet Sayler im Gespräch mit d. Verf.

5 Lucio Barbera, a.a.O., S. 50.

Fly 2006, akryl na płótnie / Acryl auf Leinwand, 150 x 415 x 5,5 cm

86 Rio de la Plata 2014, akryl na płótnie / Acryl auf Leinwand, 128x204x5,5 cm

Durchaus zeitgleich mit vergleichbaren Installationen im Westen entwickelte Sayler 1971 im Haus der Jugend von Pitești mit „Spațiu Cinetic" zwei begehbaren kinetische Räume, die er „mit Spiegeln, Generatoren, Ventilatoren, Aluminiumstäbe, die sich im Luftstrom bewegten"[6] und in Erlebnisräume verwandelten, in denen Musik von J. S. Bach und von John Cage zu hören war. Ohne einen großen Austausch zu haben, hatte Saylers Werk da bereits Anschluss an die aktuelle internationale Kunst gefunden.

Parallel zu Saylers wachsendem Renommée im Ausland verschärften sich aber im Inland die staatlichen Repressalien. In einem Land, in dem jeder Mitbürger, jeder Kollege, jeder Freund, jedes Familienmitglied potentiell ein Spitzel ist, bestimmt Angst den Alltag, mehr noch, wenn die eigene Lebenswirklichkeit nicht dem staatlich verordneten Glücksweg entspricht. In den letzten Tagen des Jahres 1972 gab der Staat Rumänien überraschend die Ausreise der Familie Sayler frei. Nur wenig durfte gepackt werden, bevor sie in aller Eile zum Flugplatz gebracht und nach Deutschland ausgeflogen wurde.

Während des obligatorischen Nürnberger Lageraufenthalts setzte Sayler zunächst kleinformatige Bilder um, die er in Rumänien für eine Ausstellung in Edinburgh entwickelt hatte. Aus dem Schatz seines Frühwerkes hatte er hauptsächlich Ideen retten können. Nur einige wenige frühe Bilder konnten später aus dem Land herausgebracht werden.
Saylers neues westdeutsches Werk deutete sich zunächst erst einmal leise an. Die „Linien" -Bilder der siebziger Jahre zeigen wenige, sehr dünne schwarze Linien in großen quadratischen Bildflächen. In einem Katalogbüchlein der Universität Stuttgart von 1978 nannte Max Bense diese „geradlinige, bemessene Striche im euklidischen Raum, unbestimmten Anfangs und Endes (…) Streckenzüge" und die daraus gebildeten Formen „Fadenfiguren"[7]. Diese Arbeiten (man mag sie kaum „Bilder" nennen) entstanden aus mathematischen Versuchsanordnungen, die Sayler ebendort beschreibt: die Anzahl der Linienelemente, der zugelassene Flächen- und Winkelbereich, die Möglichkeit von Variationen und der serieller Ablauf, der jeweils eine begrenzte Reihe von verwandten Formvarianten erzeugt. Hier wird die bildnerische Erscheinung dieses auf ein Minimum reduzierten Formvokabulars bis in jede Variation hinein kalkuliert. Doch in der Reduktion auf das Wesentliche liegt auch das Potential großen Reichtums. Denn die Linie als reduzierteste Form einer bewegten Äußerung in der Fläche spielt für Sayler nicht nur eine gestalterische Rolle. Sie ist zu „entdecken" und zu „erleben", gilt ihm „als Bewegung, Gedanke, Hoffen, Veränderung, Spannung, Proportion und Maß, Ursprung, Handlung, Spur – als Freiheit und als System", wie er es 1981 in einem an der Konkreten Poesie

6 Lucio Barbera, a.a.O., 54.
7 Max Bense in: Diet Sayler, Zeichnungen, Bilder, Fotos, Universität Stuttgart, 1978, o. P.

orientierten gleichermaßen pragmatischen wie poetischen Text formulierte. [8]
Im Quadrat des Bildfeldes entstehen allein durch die Anordnung der Linien und durch die unterschiedlichen Winkel, die diese miteinander verbinden, verschiedene Kompositionen, mal ergibt sich nahezu ein Rechteck, das am Bildquadrat orientiert ist, mal eine andere geometrische Form, mal aber auch von der klassischen Geometrie abweichende, eigenständige Formerfindungen. In den früheren Werken dieser Werkfolge gibt der Künstler zunächst feste Regeln vor, nach denen diese Gebilde und die Anzahl ihrer ästhetischen Möglichkeiten funktionieren. In den späteren Arbeiten überlässt Sayler mehr und mehr dem Zufall eine der zu treffenden Entscheidung, so zum Beispiel die Wahl des Winkels, der nun unvorhersehbar die Veränderung der Strecken zur Form definiert. Manche Konstellationen wurden zum Beispiel erwürfelt. Mit dem Winkel kommt so ein Moment der Spontaneität in das asketisch gehaltene Regelwerk hinein. Mit unterschiedlichen Winkeln, in denen sie einander zugeordnet sind, gehen die Linien Beziehungen untereinander ein. Sie bewegen sich aufeinander zu und von einander fort und verharren in Spannung zueinander. Aber auch die Formgebilde selbst geraten in Bewegung, denn die in ihnen enthaltenen Winkelkonstellationen geben ihnen Dynamik oder Statik, Form und Richtung. Der Winkel ist das Element der Realität, wenn man so will der Lebendigkeit, das neben der strikten Reduktion, die in den feinen Linien liegt, in der Arena des Bildquadrates neue Bedeutungsebenen vermittelt: Weite, Tiefe, Spannung – Zeit und Raum. Folglich nannte Sayler seine Arbeiten seit 1976 „Winkelkonstellationen" – „Ich sehe meine Umwelt aus einem Winkel. Alle Gegenstände, klein oder groß, weit oder nah, bilden miteinander Winkel… Meine kleinste Bewegung ändert alle diese Winkel… Winkel sind messbar und so leicht zu beschreiben", aber „in der Zuordnung von Ausdruck und Messbarem sehe ich zunächst die Verheißung von uneingeschränkter Vielfalt und Individualität" und „eine erstaunlich naturnahe Vielfalt von Winkelgestalten als mögliche Ergebnisse."[9] In der Vielfalt aller möglicher Winkel, die Raum symbolisieren, begegnen einander innerbildliche und außerbildliche Realität, vorgestellter Bildraum und reale Bildfläche. Durch die Zufallsentscheidung der Winkelkonstellationen wird die Bild-Erfindung mal der innerbildlichen Realität zugeordnet, mal mit der außerbildlichen, erlebten Wirklichkeit assoziiert. Immer aber verharrt jede Setzung, obwohl nur Liniengebilde, sozusagen vielschichtig zwischen diesen beiden Bereichen.

Die Bilder dieser Werkfolge erscheinen minimalistisch, ihre Bildmittel sind auf das absolut Notwendige reduziert, und doch wirken sie spielerisch und reich an immer neuen Möglichkeiten. Neben der „Neuerfindung" der Möglichkeiten von Winkeln liegt ein Grund

8 Diet Sayler in: Diet Sayler, Veränderung, Zweibändiges Künstlerbuch, Hrsg. von der Galerie Hermanns, München 21979, Bd. 2, o.P.
9 Diet Sayler in: Diet Sayler, Zeichnungen, Bilder, Fotos a.a.O., o. P.

Montevideo 2014, akryl na płótnie / Acryl auf Leinwand, 100x120x4,5 cm

90 Franz K. 2015, akryl na płótnie / Acryl auf Leinwand, 100x120x4 cm

für diesen spielerischen Reichtum auch in der Serialität dieser Werkfolge. Es steht gerade nicht ein einziges allumfassendes, alle Aussage in sich vereinendes und verdichtendes Werk am Ende einer langen konzeptionellen und intellektuellen Auseinandersetzung des Künstlers. Er lässt uns teilhaben am Werkprozess, am Ringen um eine Form trotz der selbst gesetzten Reduktion und innerhalb ihrer reinen, begrenzten Möglichkeiten, aber auch am Spiel mit diesen Möglichkeiten, an der Überraschung, die eine Zufallsentscheidung mit sich bringt, an der Spannung. Anca Arghir nennt dies „das kontrollierbare, reine Spiel von Ursache und Wirkung", sie sieht hier nicht mathematische Berechenbarkeit, wohl aber einen „Esprit d'Algèbre"[10] am Werk. Arghir verwendet in ihrem Text über Diet Sayler den Begriff der Katharsis, in seinem seriellen Werk der siebziger Jahre sieht sie die Zuschauer in einer wichtigen Funktion „als Instanz der Katharsis", [11] durch die hindurch die „psychische Resonanz" seiner Bilder wirke. Sie ordnet diese Bilder trotz ihrer minimalistischen Bildstruktur und „weiter nicht mehr reduzierbare(n) Sparsamkeit des Sichtbaren" eher der europäischen Abstraktion und dem Bauhaus als der amerikanischen Minimal Art oder Concept Art zu.[12] Als Bindeglied zwischen den verschiedenen Kunstauffassungen Europas und der USA soll hier Josef Albers näher betrachtet werden. Künstler der frühen Abstraktion, wie Kandinsky oder Mondrian, haben ihre Formenwelt aus der Gegenständlichkeit heraus entwickelt und so für sich die platonischen Formenwelt der Antike gewissermaßen neu gefunden. Der Realismus ihrer Bilder lag in einer strukturalen, ideellen Welt. Viele dieser Künstler standen der Theosophie oder ähnlichen religiös inspirierten Denkrichtungen nahe. Überhaupt war der Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts geprägt von religiösen, sozialen oder politischen Heilserwartungen mit kathartischen Vorstellungen von der Vernichtung des Alten (durch anarchistische Anschläge oder in den „Stahlgewittern" des Ersten Weltkrieges) zum Wohle des Neuen. Wichtiges Ideengut der Klassischen Moderne hat auch hier seine Wurzeln. Albers, der Volkschullehrer, der in München zusammen mit Kandinsky bei Stuck studiert hatte, kam erst spät ans Bauhaus, seine Intention war von der Kunstvermittlung geprägt.

Die Idee, dass Kunst sich erst im Betrachter vollende, ja ohne ihn sogar überhaupt nicht vorstellbar sei, ist allerdings eine grundlegende Idee der Konzept-Kunst in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Konzeptionell ist in der Tat der künstlerische Ansatz von Diet Sayler. Sein stringentes Konzept schafft den Rahmen für das Spiel mit den gestalterischen Möglichkeiten. Sie sind für einen Betrachter konzipiert, da dessen Sehgewohnheiten in den Assoziationsmöglichkeiten der Winkelkonstellationen thematisiert werden.

10 Anca Arghir in: Diet Sayler, Veränderung, a.a.O., Bd. 2, o.P.
11 Anca Arghir in: Diet Sayler, Veränderung, a.a.O., Bd. 2, o.P.
12 Anca Arghir in: Diet Sayler, Veränderung, a.a.O., Bd. 2, o.P.

Im Vergleich der Werkkomplexe von Diet Sayler und Josef Albers thematisiert auch Eugen Gomringer die besondere Funktion des Bildbetrachters. In den „Homages to the Square“ wirkt Albers‘ spielerischer Geist, der in der Unendlichkeit der Farben schwelgt. In den siebziger Jahren spielt Sayler mit der Unendlichkeit der Möglichkeiten seiner „Fadenfiguren“. Potentiell kann der Betrachter weitere Möglichkeiten ersinnen.[13]

Anders als noch Albers‘ „Strukturale Konstellationen“, deren Wurzeln auf die Bauhauszeit zurückgehen und die als unmögliche Konstruktionen[14] oder auch Konstruktionen des Unmöglichen gewissermaßen eine Realisation der Negationen von Wirklichkeit darstellen, und deshalb gerade dennoch einen Wirklichkeitsbezug haben, sind die „Homages“ eigenständige Bildobjekte ohne Bezug zu einer außerbildlichen Wirklichkeit. Diese Unterscheidung ist durchaus bedeutsam, denn die Frage, was ein Bild und was ein Objekt sei, betrifft die Bildkunst selbst“,[15] so Max Imdahl 1986 am Vergleich der europäischen mit der amerikanischen Nachkriegskunst. „Ein Objekt (…) ist ein Phänomen, dessen Anschauung dem Beschauer möglichst keine Deutungsprobleme aufgibt, oder diese doch auf ein Minimum reduziert. … Vermieden ist jede Progression eines verstehenden Sehens, welche selbst sich – zum Beispiel – eine Dialektik zwischen kontextueller Eindeutigkeit und Vieldeutigkeit oder auch eine solche zwischen grenzbestimmter Form und unbestimmbar offener Entgrenzung erschlösse als Einsicht in eine sonst nicht wahrnehmbare, verborgene Wirklichkeit“.[16]

Geometrische Formen, in besonderem Maße die Platonischen Formen Kreis, Quadrat und Dreieck sind aus der Wirklichkeit abstrahierte, gesetzte – also einem Gesetz folgende, auf das äußerste reduzierte Formen. Es ist daher unmöglich, ein Quadrat „wiederzugeben“, „darzustellen“ oder zu „interpretieren“. Mehr noch als andere Formen aber ruht das Quadrat – wie man es dreht oder wendet – auch formal in sich selbst, steht richtungslos da und ermöglicht so umso mehr eine Reihung oder Serie von gleichwertig nebeneinander stehenden, vergleichbaren Werken.

Die quadratischen „Homages“ von Josef Albers stellen nichts anderes dar als sie sind, und sind gerade wegen ihrer konzeptionellen Einfachheit ganz ihrem einzigen Thema, der Farbe und ihrer unterschiedlichen Ausprägung gewidmet, wie „Teller, auf denen sich die Farbe entfalten kann“ (Albers). Wie Albers verwendete auch Diet Sayler in seien

13 Eugen Gomringer in: Diet Sayler, Veränderung, a.a.O., Bd. 1, o.P

14 Die Liniengebilde der strukturalen Konstellationen funktionieren nur in der Fläche, sie sind im Raum nicht „nachzubauen“.

15 Max Imdahl, Zur Bild-Objekt-Problematik in Europäischer und Amerikanischer Nachkriegskunst. In: Amerika – Europa, Ausstellungskatalog Museum Ludwig, Köln 1986, S. 251

16 Max Imdahl, Zur Bild-Objekt-Problematik in Europäischer und Amerikanischer Nachkriegskunst. In: Amerika – Europa, Ausstellungskatalog Museum Ludwig, Köln 1986, S. 245.

Galerie Linde Hollinger, Ladenburg, 2013

Linien-Bildern bewusst die ausgewogenste Flächenform nach dem Kreis, das Quadrat, das keine Ausrichtung vorgibt, aber zugleich auch als Urform eines Bildfeldes wahrgenommen wird. Die Linien-Bilder sind eigenständige, eigenen Gesetzen folgende – autonome Bildobjekte und begegnen so dem Betrachter als Gegenüber. Indem das Bild selbst zum Objekt wird und so vom Akt des Betrachtens wie von der Person des Betrachters emanzipiert ist, kommt auch dem Betrachter eine neue Funktion zu. Sein Erlebnis vor dem Bild wird zugleich auch zum Erlebnis mit dem Bild. Da der Betrachter gegenüber dem Bild mehr ist als nur Beobachter einer mehr oder weniger vertrauten Szenerie, kann er zur „Instanz der Katharsis" werden.

Ist die „sonst nicht wahrnehmbare, verborgene Wirklichkeit" – an anderer Stelle spricht Imdahl in diesem Zusammenhang vom „Sublimen" – auch nicht darstellbar, so ermöglicht doch das Erlebnis der Platonischen Formen als einer Quintessenz von Wirklichkeit, einer verborgenen Wirklichkeit nahezukommen, gewissermaßen an den Grundformen eine Grunderfahrung zu machen. Dass dies möglich sei, war das Credo der Vertreter Konkreter Kunst zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts.

Nicht wiedergebend, darstellend solle die Kunst sein, sondern als „Gemälde nichts anderes als sich selbst" [17] bedeuten, konkret erfahrbar sein im Hier und Jetzt allein als das, was es ist. Vom Abbild der Realität, gewissermaßen einem imaginären Fenster in die Welt, wird das Kunstwerk zu einem Gegenüber mit einer eigenen – innerbildlichen – Realität, zu dem der Betrachter eine Beziehung aufnehmen kann wie mit einem „realen" Ding der ihn umgebenden Wirklichkeit – oder wie mit einem anderen Menschen. In diesem neuen Kunstwerk wirke eine „sonst nicht wahrnehmbare, verborgene Wirklichkeit" (Imdahl), die sich allein in Farbe, Linie, Fläche, Raum, Klang manifestiert, konkret erlebbar in den Erfahrungen des Betrachters angesichts des Werkes.

Die Konkrete Kunst war von ihrem Beginn an geprägt durch Manifeste. Schon 1918, in Delft verfasst die holländische Gruppe „de Stijl" das „Manifest I", das u .a. von Theo van Doesburg, Piet Mondrian, J.J.P. Oud und Georges Vantongerloo unterschrieben wurde und im selben Jahr in der Zeitschrift der Gruppe erschien.[18] Auf das Erlebnis des Ersten Weltkrieges bezogen formulierten die Künstler ihren unbedingten Willen einer neuen Gestaltung („Nieuwe Beelding") zur Moderne und forderten den Beginn „eines neuen Zeitbewusstseins" – sozusagen einer „Stunde Null" – das Ende alter Herrschaften, ihrer „Tradition, Dogmen und (...) Vorherrschaft des Individuellen", der Willkür, die Zerstörung

17 Theo van Doesburg und andere : Die Grundlage der konkreten Malerei, in: Numéro d'Introduction du Groupe et de la Revue Concret, 1930. S. 2

18 Manifest I, in: „De Stijl", 2. Jahr, Nr. 1 (November 1918): S. 4–5.

der alten Realität und der Ideale der Alten Welt. Die Künstler riefen die „Begründer der neuen Gestaltung, alle, die an die Reform der Kunst und Kultur glauben, auf, diese Hindernisse der Entwicklung zu vernichten, so wie sie in der neuen bildenden Kunst - indem sie die natürliche Form aufhoben - dasjenige ausgestaltet haben, das dem reinen Kunstausdruck, der äußersten Konsequenz jeden Kunstbegriffs, im Wege steht" und stritten für „die Bildung einer internationalen Einheit in Leben, Kunst, Kultur." [19]

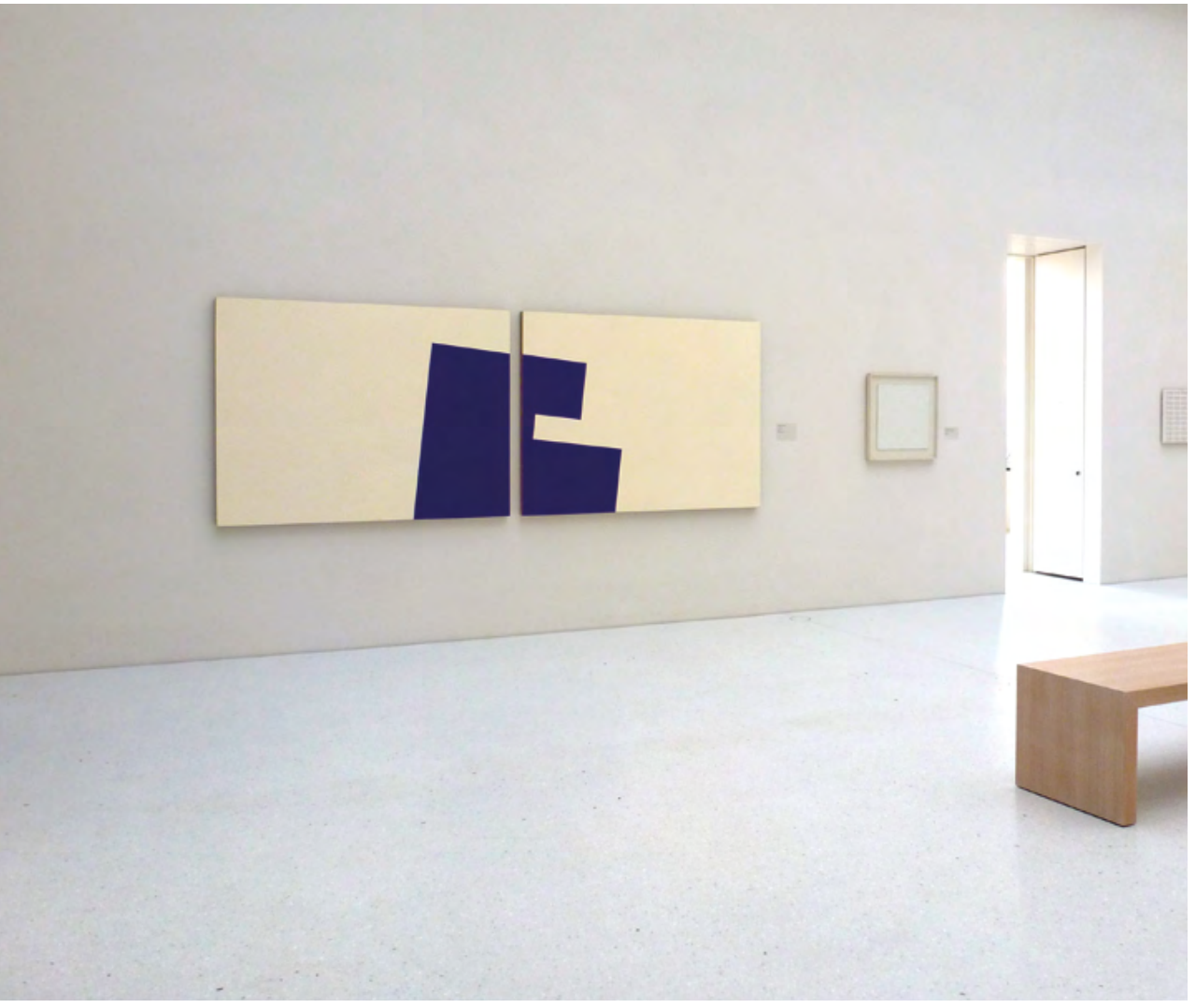
Mit diesen Forderungen steht das Manifest der Gruppe „de Stijl" in einer Reihe von revolutionären Manifesten. Das „Manifest I" steht der Radikalität anderer Manifeste in nichts nach. Und doch unterschied es sich maßgeblich von den Ideen zum Beispiel des Dada und des Futurismus, die eher dem Anarchismus verwandt waren. „De Stijl" forderte nicht nur die Abschaffung aller Systeme und Herrschaften, sondern eine neue Gestaltung mit einer neuen gereinigten Spiritualität und einem neuen Regelwerk. Damit beriefen sich die Künstler auf Ideen von Kasimir Malewitsch, der schon 1915 in Russland sein berühmtes Schwarzes Quadrat gemalt und ein Manifest „Vom Kubismus zum Suprematismus" geschrieben hatte. Parallel zu diesen Entwicklungen wurde in Weimar 1919 das Bauhaus gegründet, mit „de Stijl" einen nicht immer nur freundschaftlichen Kontakt pflegte. Mit dem Ersten Weltkrieg war die alte Welt zugrunde gegangen. Doch um Art, Ausrichtung und Neugestaltung der „neuen Welt" fochten die Vertreter der widerstreitenden Ideen in der Zeit zwischen den Kriegen mit wechselndem Erfolg.

Nach einer grundlegenden Auseinandersetzung mit Piet Mondrian veröffentlichte Theo van Doesburg 1930 in Paris das „Manifest Konkreter Kunst" und bestimmte so die viel zitierte „Geburtsstunde der Konkreten Kunst". Van Doesburg rief zum Primat der „Universellen Kunst" auf, einer Kunst, die „vollständig im Geist entworfen und ausgestaltet" sein solle, bevor sie als Bild realisiert werde. Dieses Bild dürfe „von der Natur, von Sinnlichkeit oder Gefühl vorgegebene Formen (...) nicht enthalten. Lyrik, Dramatik, Symbolismus usw. sind zu vermeiden." Die bildnerischen Mittel (allein Flächen und Farben) und die Malweise („anti-impressionistisch, als möglichst exakt oder mechanisch) waren strikt vorgegeben.[20] Das „Manifest Konkreter Kunst" war in der Reaktion auf die neuen Tendenz zur Expressivität und zu verschiedenen, auch nationalen Formen des Realismus (Neue Sachlichkeit, Surrealismus, Pittura Metafisica, American Scene, etc.) in den zwanziger Jahren geschrieben. Van Doesburg formulierte daher seine Abgrenzung gegenüber diesen antiklassischen Kunstrichtungen besonders strikt und puristisch. Seine Auffassung sollte die Wahrnehmung nicht nur der Kunst revolutionieren.

19 Manifest I, in: „De Stijl", 2. Jahr, Nr. 1 (November 1918): S. 4–5.

20 Theo van Doesburg und andere : Die Grundlage der konkreten Malerei, in: Numéro d'Introduction du Groupe et de la Revue Concret, 1930. S. 2

Wystawa indywidualna / Einzelausstellung, Unicredit, Bucharest 2015



Kolekcja / Sammlung, Neue Galerie Kassel, 2011

Und in der Tat ist ja der Satz „Ein Bildelement bedeutet nichts anderes als ‚sich selbst', folglich bedeutet auch das Gemälde nichts anderes als ‚sich selbst'" revolutionär. Hier tat sich eine völlig neue Wahrnehmung auf die Welt der Bilder – und der Dinge – auf.

Diet Sayler vollzog den Schritt von der gegenständlichen Malerei zur Abstraktion und weiter zur konkreten Kunst bereits in Rumänien. Schon die frühen „tektonischen" „Monotipien" sind tastende Versuche, die Wirklichkeit in strukturale Elemente zu zerlegen. Nicht von ungefähr verwendete der junge Sayler damals Architekturelemente wie Strebepfeiler und Bögen, Strukturelemente von Räumlichkeit. Später lässt er diese gegenständlich konnotierten formalen Elemente beiseite, um mit reinen abstrakten Formen, die an die russischen Konstruktivisten erinnern, intuitiv zu komponieren. Die „Arrhythmischen Kompositionen" und die „Bänder"-Bilder lassen etwas Neues entdecken. In ihnen ist bereits angelegt, was später in Westdeutschland seinen Ausdruck finden sollte. Die strengen Linien- und Zufalls-Bilder der siebziger Jahre sind nach mathematischen Gesetzen entwickelt. Dies schließt dezidiert auch die Zufallsbilder mit ein, da ja auch der Zufall den Gesetzen der Mathematik folgt. Ohne die Entwicklungen der Kunstgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts zu kennen, hat Sayler in Rumänien einen vergleichbaren Weg von der Abstraktion in die Konkretion eingeschlagen. Schon in wenigen Jahren hatte er sich in der internationalen konkreten Szene einen Namen erworben. Immer wieder ergab sich intensive inhaltliche Auseinandersetzungen mit Max Bense, Eugen Gomringer, Peter Volkwein und anderen wichtigen Theoretikern, die seinem Werk auch einen literarischen Ausdruck verliehen.

Sayler war immer auch als Organisator und Ausstellungsmacher tätig. In den achtziger Jahren veranstaltete er an verschiedenen Orten in Nürnberg die Ausstellungsreihe „KONKRET", in der er über neunzig international agierende Künstlerkollegen vorstellte. Anlässlich einer Rezension dieser Ausstellungsreihe von Walter Vitt in der Zeitschrift „Nike – New Art in Europe" zum Ende der zehnteiligen Ausstellungsreihe veröffentlichte Sayler sein „Madrider Manifest" der „Basis-Kunst", das er 1989 in Madrid auf dem „Symposium de Arte Sistematico y Constructivo" vorgestellt hatte. Bewusst ist Saylers Manifest gegen die Erstarrung in der Konkreten Kunst der achtziger Jahren gerichtet: „Die konkret-konstruktive Kunst der 80er Jahre hat eine Existenzberechtigung nur dann, wenn sie sich von dem nichtreflektierten Erbe ihrer Vorgänger distanziert und ihre Ziele neu formuliert. Was von der Generation der Väter des historischen Konstruktivismus bleibt, ist die wunderbare Vorstellung, dass die elementaren Gestaltungsmittel das sind, was sie sind, und nicht mehr!" Sayler fordert ein neues Verhältnis zwischen Empfindung und Vernunft, ein neues Verhältnis zur visuellen Intuition, zur sinnlichen Präsenz des Materials, zum Elementaren, Ursprünglichen und zum Ausdruck sowie eine Öffnung der

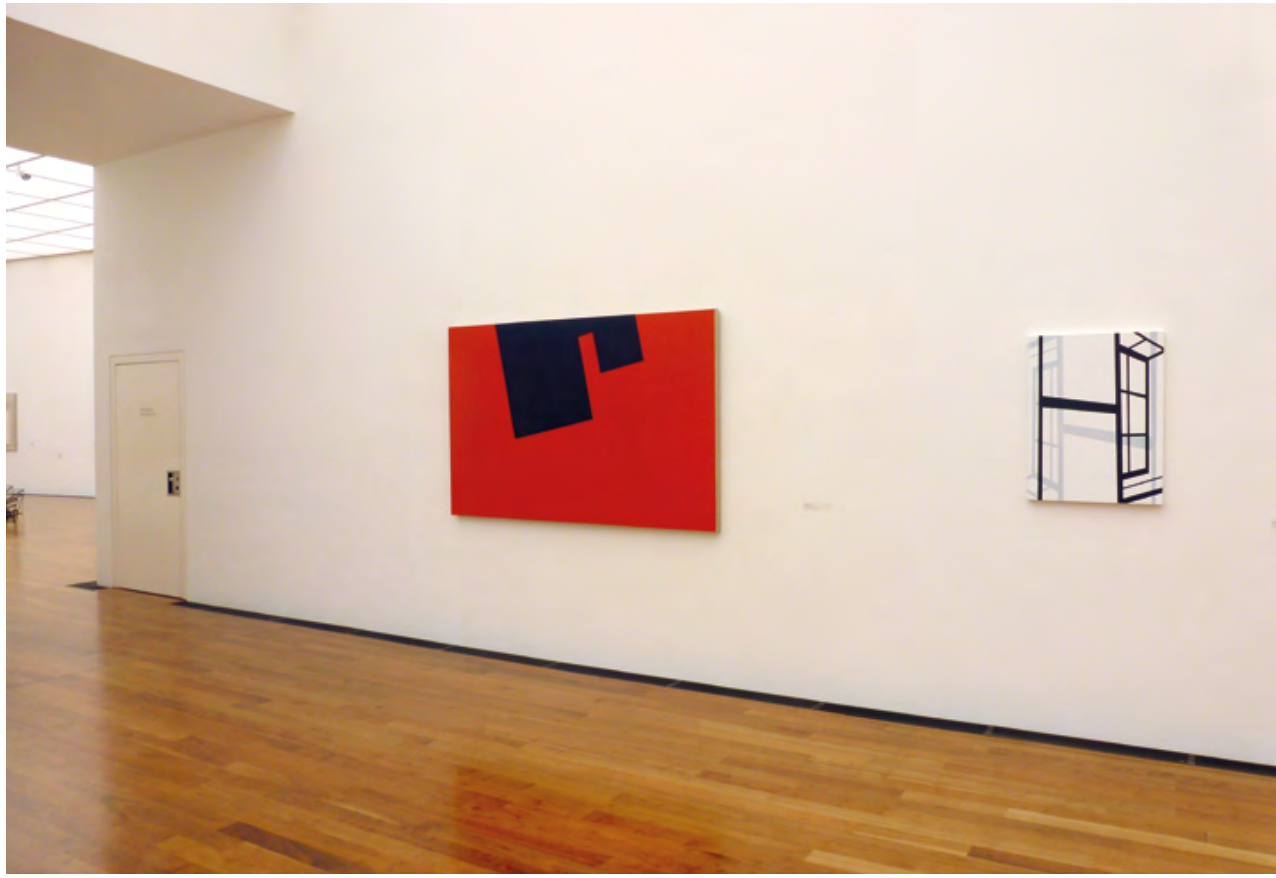
Kunst zum Raum und einen Übergang vom geschlossenen Kunstwerk zur temporären Installation, einer Kunstform frei von Zwängen zwischen „Museum und Straße“ und zum sozialen Raum.[21] Grundprinzip dieser neuen Kunst jenseits erstarrter Reglementierungen und doch „weit weg von jeder Symbolik oder Mystifikation“ sollte ein Gleichgewicht zwischen Denken und Empfinden sein. Denn – wie Sayler es in Form Konkreter Poesie formulierte: „konkret ist geschichte – basis ist gegenwart, prinzip ist form, farbe ist freiheit, zufall ist moment, ist spiel und drama, ist anfang und ende, ist zeit und raum“ und „zufall ist empfinden, zufall ist denken, denken und empfinden ist einheit und gegensatz, ist kraft in bewegung, ist basis.“[22] – „Basis-Kunst“ nannte Sayler folglich diese neue Kunst.

Seit 1988 wird das Basis-Konzept Saylers durch eine neue Formerfindung begleitet, das „Basiselement“. Die Schwarzweißstrukturen der siebziger Jahre mit ihren linearen Formen und den konstruktiven Elementen, aber auch die der frühen achtziger Jahre, in denen Sayler bereits mit Bändern, also in die Fläche hinein erweiterten Linien gearbeitet hatte, treten nun in den Hintergrund. Flächen gewinnen Raum, in denen sich Farbe entfalten kann.
Mit dem Basiselement hatte Sayler für sich eine ähnlich stringente All-Form gefunden, wie Albers vor ihm mit dem ineinander gestaffelten Quadrat. Auf ganz unterschiedliche Weise bestimmt diese Form fortan Saylers Bilder. Er verwendet sie als Einzelform, in Gruppen, im Bild zentriert oder ex-zentrisch das Bild bestimmend, in verschiedenen Größen und Farben, auf unterschiedlichen Bildträgern, in Installationen, als Farbraumkörper („Bodies“) und – in den „Ligurigrammen“ und „Norigrammen“ – als mobile Zeichen im realen Raum.
Entwickelt aus einem Quadrat bzw. Rechteck, das nach bestimmten Strukturprinzipien in verschiedene Teile zerschnitten wird, kann es vom Betrachter doch zu einem idealen Ganzen ergänzt werden. So trägt jedes Basiselement die potentielle Harmonie dieser Ganzheit und zugleich die Dynamik der dieser Ganzheit entfremdeten und dorthin zurückstrebenden Fragmente in sich. Aus dieser Ambivalenz entsteht eine formale Spannung, die aufgehoben werden will, sich aber nicht lösen lässt, eine Herausforderung nicht nur der Anschauung, sondern des Intellekts.

Saylers Arbeiten der siebziger und frühen achtziger Jahre entbehrten jedoch nicht einer konzeptionellen Strenge, die sicherlich auch von seiner späten, heftigen Auseinandersetzung mit der Tradition Konkreter Kunst herrührte. In der neuen Lebenssituation der

21 Theo van Doesburg und andere: Die Grundlage der konkreten Malerei, in: Numéro d’Introduction du Groupe et de la Revue Concret, 1930. S. 2

22 Diet Sayler, Vom Gleichgewicht zwischen Denken und Empfinden, 8 Thesen zum Angriff der „Basis-Kunst“, in „Nike – New Art in Europe“, Nr. 30, Oktober / November 1989, S. 9.



Kolekcja / Sammlung, Museum Ritter, Waldenbuch, 2015

418 Contemporary Art Gallery, Bucharest, 2014

Bundesrepublik mit ihren nahezu unbegrenzten Möglichkeiten auch in der Kunst waren auf der Suche nach dem eigenen Weg Strenge und Stringenz, die Reduktion auf das Wesentliche, das wirklich Unverzichtbare zunächst probate Mittel, das eigene Schaffen zu finden und zu definieren.

In der Rezension der Nürnberger Ausstellungsreihe geht Walter Vitt genau auf diesen Zusammenhang ein, wenn er über die Gefährdung der Konkreten Kunst schreibt, die „dem permanenten Nullpunkt stets näher als andere Varianten der Moderne" sei.[23] Bereits durch Malewitschs Schwarzes Quadrat war diese Suche nach dem Absoluten, nach dem Nullpunkt ja definiert und wurde mit der permanenten Suche nach der Reduktion auf das Wesentliche fortgeschrieben. – War dies eine Falle, in der sich die Konkrete Kunst verfangen hatte? Manche Künstler dachten in den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts so. Dies war auch die Zeit der Kunst als „Sozialen Plastik", von Happening und Performance, Konzept-Kunst oder Land Art. Die Künstler drängten heraus aus den „Musentempeln" und wollten in der Gesellschaft wirken. Und in den achtziger Jahren, in einem auch wirtschaftlich erfolgreichen Boom um eine „Neue Gegenständlichkeit" und einen „Neuen deutschen Expressionismus" stürzten sich der Kunstmarkt und die Museen auf die „Neuen Wilden". Ähnlich den frühen Konkreten, die sich gegen den Impressionismus gewandt hatten, sah Sayler sich hier mit „einer neuen Spielart der Irrationalität" konfrontiert, einer Kunst, die als einziges Gestaltungskriterium den persönlichen Gestus und ein expressives Empfinden gelten ließ: „Jede künstlerische, philosophische oder gesellschaftliche Position, die mit Vernunft in Verbindung gebracht wurde, hatte von Anfang an keine Chance mehr, die Öffentlichkeit zu erreichen". Doch Sayler bemerkte auch eine Krise in den eigenen Reihen. Denn er sah Künstler der Konkretion nur noch in der Gefolgschaft vorgeschriebener Maximen und deren Werke als schal und blutleer.

Um der Strenge eines zu strikt angelegten Regelwerks zu entgehen, überließ Sayler in seinen Kompositionen einen wichtigen Gestaltungsschritt zunehmend dem Zufall. Schon bei seinen „Linien"- und „Bänder"-Bildern hatte er zum Beispiel die Winkel ausgewürfelt. Dazu bestimmte er, welche Punktwerte des Würfels welchen gestalterischen Vorgaben entsprechen sollten. Der Zufall wurde zum visualisierten Signal der aus dem Unbewussten ins Bewusste überführten Intuition. Im Rahmen dieses Systems entstanden ganze Serien von Arbeiten, wie zum Beispiel die „Fugen", in denen eine Form in rhythmischer Folge wiederholt und dabei variiert wird, und die Sayler auch in den realen Raum hinein ausdehnt, indem er ganze Fluchten von Ausstellungsräumen – zuletzt gerade im Frühjahr 2010 in Graz und in La Spezia – durch das Auswürfeln der Formen innerhalb einer vorgegebenen Anordnung gestaltet.

23 Diet Sayler, Vom Gleichgewicht zwischen Denken und Empfinden, a.a.O., S. 9.

Wystawa indywidualna / Einzelausstellung, Neues Museum, Nürnberg, 2013

Sayler misst dem Zufall in der Kunst, so wie ihn Hans Arp verstanden hat, eine große Bedeutung bei.[24] Arp, der mit Tzara, Huelsenbeck, Ball, Ernst und Schwitters, aber auch mit Malewitsch und Lissitzky bekannt war, erkannte – so ist die Geschichte in guter dadaistischer Tradition überliefert – 1917 an einer zunächst zerrissenen und dann heruntergeworfenen misslungenen Zeichnung die Nützlichkeit und die Schönheit des „Zu-Falls" und fügte diese zur vielleicht ersten Collage zusammen. Wie Arp sieht auch Sayler im Zufall die Möglichkeit, eine neue, spontane Kunst jenseits des überkommenen Regelwerks der traditionellen Kompositionstechnik, die unmittelbar durch das Unbewusste bestimmt ist, zu schaffen. Doch wie bei Arp so wirkt der Zufall auch bei Sayler so etwas wie ein Assistent. Denn letztendlich bestimmt der Künstler, was seinem Formempfinden entspricht und was er daher aus dem zufällig Passierten für „gut" befindet, aufhebt, weiter verfolgt und schließlich der Öffentlichkeit präsentiert.

In den „Monocollagen" nimmt Farbe Raum in der Fläche ein. Sayler verwendet für die Grundfläche und für die Basiselemente verschiedenfarbige Kartonbögen, die er miteinander, zunächst noch mit einzelnen, isolierten Farben (grün, rot, violett, aber auch schwarz) auf weißem Grund, später auch in unterschiedlichen Farbkombinationen kombiniert. Ein einziges Basiselement aus farbigem Karton wird jeweils mittig auf eine andersfarbige Kartonfläche geklebt. In der visuellen Erscheinung sind Vordergrund und Hintergrund, Grundfläche und aufgeklebte Form, jedoch aufgehoben. Das unregelmäßig geformte Teilelement greift in verschiedene Richtungen aus. Dabei entsteht in der Planimetrie des Bildes ein dynamischer Figur-Grund-Kontrast zwischen Basiselement und Bildfläche. Keine der beiden Formen erscheint als vollständiges Rechteck: das Basiselement, da es Teil eines nur vorgestellten Ganzen ist, und die Bildfläche, da die in der Mitte aufgelegte Form die Hintergrundfläche verdeckt. Ganzes (Fläche) und Teil (Basiselement) greifen ineinander. Dabei gehen Ganzes (Fläche) und Teil (Basisform) miteinander etwas Neues ein. Denn im Rechteck der Fläche verwandelt sich die Basisform, die ja ebenfalls rechtwinkelig und Teil einer rechtwinkligen Form (Quadrat) ist. Ihr Teilsein lässt Flächengrund und Formfläche ineinandergreifen. Die ausgeschnittene Farbfläche des Basiselements verweist mit ihren rechten Winkeln auf die Rechteckform der Hintergrundfläche, diese Fläche wiederum gibt der ausgeschnittenen Form des Basiselementes Halt und Struktur. Dieses schwebt nicht im Nichts, denn in der Planimetrie eines Bildes gibt es immer einen Umraum – die bis zum Bildrand reichende Bildfläche. Vordergrund (die aufgelegte Form) und Hintergrund (Kartonfläche) sind so aufgehoben in der Planimetrie des Bildes. Beide Formen sind in einer unauflösbaren spannungsvollen Harmonie gefangen.

24 Walter Vitt, Von der Ausdauer konkreter Kunst und ihrer Gefährdung, zu Diet Saylers Nürnberger Ausstellungsreihe „konkret", in „Nike – New Art in Europe", Nr. 30, Oktober / November 1989, S. 8.

Engramm 2014, Colonnade, Karlovy Vary

Engramm 2011, St. Sebaldus, Nürnberg

In den neueren Bildern gibt Sayler dem Zufall immer mehr Raum. Er verwendet sowohl einzelne als auch mehrere Basisformen, die er aus einer gewissen Höhe aus der Hand auf Karton oder Papier wirft oder „herunterrieseln" lässt, als so genannte „Streucollagen". Die Basiselemente fallen dem Zufall gemäß nebeneinander, aufeinander, auf ihre Vorderseite oder Rückseite, wirken als einzeln oder in Gruppen, sind als Teile von größeren Quadraten zu erkennen, gedanklich zum Ideal des Ganzen zusammenzusetzen. Jedoch ist eine Zuordnung mehrerer Elemente zu einem bestimmten Ganzen nicht mehr möglich, da die Vielzahl der Basiselemente stets auf mehrere Ganze verweist und ihre Aufteilung in der Bildfläche unwillkürlich und – durch die Streuung des Zu-Falls – spielerisch verteilt ist. Was ist hier überhaupt das Ganze? Die Bildfläche? Die nur gedanklich zusammenzusetzenden Quadratformen, aus der die Teile geschnitten scheinen? Sind nicht auch die Teile eigentlich autonome Formen, da sie ja niemals realiter zu einem „großen Ganzen" zusammengefügt werden können, sich aber als Einzelformen in der Bildfläche durchaus nebeneinander behaupten?

Die Streuungen wirken wie große Spielflächen, in denen der Künstler andere Ideen ausprobiert. Und in der Tat ist es von hier aus nur ein kleiner Schritt in die Malerei. Nachdem Sayler die ausgeschnittene Kartonform fallen ließ, fixiert bzw. fotografiert er die so entstanden Zufallskompositionen. So entsteht eine Reihe ähnlicher „Bilder", aus denen der Künstler auswählt, was er weiterverwenden, als Collage fixieren oder in unterschiedlichen Formaten malerisch umsetzen wird. In den Malstücken zum Beispiel greift er in den neunziger Jahren Ideen der „Monocollagen" auf und setzt sie in verschiedenen Farbkonstellationen um. Die vorgegebene Farbigkeit der Kartons bietet ihm Arbeitsgrundlage, aber keine Maßeinheit. In verschiedenen aufeinander folgenden Schichten und Techniken (Spachteln, Rollen, Malen,) trägt Sayler nun Farbe, nacheinander transparent oder opaque auf. Dabei verändert sich durch Art und Auftrag der jeweiligen Farbe die Farbigkeit. Es entstehen vibrierende, atmende Oberflächen aus verschiedenen, einander durchdringenden und miteinander klingenden Farbtönen.

Mit der Malerei kommt ein neues Element in Saylers Werk. Seine persönliche Handschrift verändert die Erscheinung eines Bildes vollständig. Es kommt auf jeden Strich an, auf jeden Handgriff, den er tut, jede noch so kleine individuelle Entscheidung, jede Stimmung, die die Farbe in ihm erzeugt und auf die er spontan reagiert. War für Sayler die Entwicklung seines Basiselements eine konsequente Entscheidung innerhalb seiner selbst gesetzten Regeln, so ist für ihn die Farbe, wie es Lucio Barbera ausdrückt, ein „Vehikel der Subjektivität, realer Raum der Malerei und wirkliches Umfeld, das nicht aus der Welt abstrahiert ist, sondern als physischer Körper, Objekt, Form atmet."[25] Im Malen

25 Diet Sayler zit. In Walter Vitt, Von der Ausdauer konkreter Kunst und ihrer Gefährdung, a.a.O., S. 8.

werden Sinnlichkeit und Freiheit konkret erfahrbar. Jeder Strich mit Pinsel, Malerrolle oder Spachtel verwandelt ein haptisch fühlbares Material in eine visuelle Erfahrung.

Seit den achtziger Jahren unternimmt Sayler regelmäßig Reisen nach Italien. Seit dieser Zeit – vielleicht auch durch die Auseinandersetzung mit der traditionsreichen Kunstgeschichte dort – beginnt die Malerei in seinem Werk immer mehr Raum einzunehmen.

Saylers Basiselemente werden mehr und mehr zu eigenwilligen Wesen, die die Bilder mal in Gruppen und mal allein, dann aber umso raumgreifender bevölkern. Sie werden größer, wachsen über den Rand der Bildfläche hinaus, wie bei den „Wurfstücken" oder „Bivalenzen" oder erstrecken sich sogar über zwei nebeneinander hängende Bildfelder. Die Leinwände der Bilder werden größer, müssen stabil auf feste Holzrahmen aufgezogen werden, rücken von der Wand ab: Das Basiselement, das zuerst nur die Mitte der Bilder bestimmte, nimmt so die gesamte Bildfläche ein, die nun nicht mehr einem klassischen Bildformat entsprechen kann, sondern körperhaft selbst zu einem Basiselement wird: Aus Bildern werden Farbraumkörper, „Bodies" genannt. Und in den „Wurfbildern" verdichten sich die verstreuten Basisformen zu großen Gruppen, die ab Mitte der neunziger Jahre nicht mehr mit einer einzigen Bildfläche auskommen, sondern Diptychen oder Triptychen brauchen.

Hatte Sayler in den "Malstücken" zunächst nur einzelne Farben (wie blau auf rot oder rot auf violett) aufeinander, nebeneinander oder gegeneinander gesetzt, so öffnet sich nun sein Farbkanon, die Farben entwickeln ein Eigenleben, das von Vielfalt und großem Reichtum zeugt. Je größer die Flächen der Bilder werden, umso bedeutender wird auch das Zusammenspiel der Farben, die miteinander und gegeneinander wirken. Farbe wird zum eigentlichen Hauptthema der Bilder.
Zwei charakteristische Beispiele sollen hier vorgestellt werden: zunächst „Toledo" aus dem Jahr 1998. Das vollständig schwarze Basiselement ragt mit einem hölzernen Rahmen 8,5 cm von der Wand ab. In der gespachtelten Oberfläche des Bildes fängt sich das Licht und lässt das matte Schwarz in verschiedenen Nuancen nahezu schillern. Im Seitenlicht werden unterschiedliche Farbschichten erfahrbar: Rottöne, Blauschattierungen, auch grün und sogar gelb sind zu erahnen. Doch wirken alle diese Farbtöne nicht gegeneinander, sondern fügen sich zusammen zu einem unauslotbar tiefen und zugleich ungemein lebendigen und reichen Schwarz.

In „Zaragoza" aus dem Jahr 2004 bestimmen zwei ineinander greifende Formen das quadratische Bildfeld. Die eine, tiefschwarze Form ragt von unten, die andere, helle, nahezu „hautfarbene" Form ragt von oben in die Fläche hinein. Beide Formen kommen

Engramm 2010, Battistero di san Giovanni, Padova

aus einem „Jenseits des Bildfeldes“ und sind in der Bildfläche untrennbar miteinander verbunden, die Kontur der einen definiert die der anderen – und umgekehrt. Außerhalb des Bildfeldes beginnend verbinden sich beide Formen nur im Hier und Jetzt des Bildes. Der Betrachter erlebt also im Bild unmittelbar die Begegnung zweier Farbfelder. Schwer ist daher auszumachen, was hier Figur, was Hintergrund sei. Figur und Grund scheinen austauschbar. Doch geht es hier überhaupt um Figur und Grund? Sayler fordert die Sehgewohnheiten heraus, indem er die beiden Flächen so unterschiedlich wie nur vorstellbar gestaltet. Die schwarze Fläche scheint alles Licht zu schlucken und wird daher mit Tiefe assoziiert. Als Aussparung in der hellen Farbfläche erscheint sie aber zu groß, und zu dominant bedeckt das bei genauerem Hinsehen vielschichtige, beinahe farbige Schwarz die Bildfläche. Dagegen drängt sich die helle Fläche nicht in den Vordergrund. Ihre schwer beschreibbare fleischliche Blässe ist gerade farbig genug, um im Kontrast zu dem tiefen Schwarz selbst nicht weiß zu wirken, und scheint vor einer weißen Wandfläche durch den Bildrahmen dreidimensional abgesetzt in einem Un-Raum gefangen zu schweben. Das in dieses Schweben hineinragende Schwarz ist durch die wie ineinander verschränkten Flächenkonturen gefangen, aber auch durch den eigenartigen, gleichermaßen transparent wie nebulös wirkenden hellen Farbraum. Beide Farbflächen lassen unzähligen Farbschichten erahnen. Nach eigenem Bekunden könnte Sayler die Farbigkeit seiner Bilder so nie ein zweites Mal reproduzieren, [26] so sehr gibt er sich dem Malen hin, lässt sich überraschen von der Wirkung, dem Miteinander, dem Prozess und schließlich dem Ergebnis. Wie in früheren Bildern der Zufall so wird ihm nun auch die Farbe zum Gegenüber, aber nicht im Sinne eines Assistenten, dessen vorhersehbar zufälliges Wirken vom Künstler an einer festgelegten Stelle in den vorbestimmten Arbeitsprozess eingebunden ist, sondern eher als ein gleichberechtigter Partner, mit dem in jedem Bild wieder neu miteinander und gegeneinander um ein Drittes, das Bild, zu ringen, zu verhandeln oder zu spielen ist.

Mit dem Basiselement hatte Sayler seine Form gefunden. Mit der Malerei kehrt er zurück zu seinen ganz frühen Anfängen. Noch vor den ersten „Monotipien“, als Jugendlicher, hatte er mit bunten Farben gemalt, „impressionistisch und unbewusst“,[27] wie er bekennt. Nach einer langen Zeit, die von schwarz und weiß und der puristischen Konzentration auf Linien und Strukturen geprägt war, lockt nun die Farbe wieder in ihrer ganzen Vielfalt. Doch geht Sayler nicht zurück zu der unvermittelten Sinnlichkeit seiner Jugend,

26 „Mit Sicherheit ist der Gebrauch des Zufalls in meiner Arbeit als Gegensatz zu einer starren Systematik entstanden. Der Dadaistische Zufall, schon sehr früh von Duchamp und Arp praktiziert und für mich sehr wichtig, kommt aus dem Hinterfragen bzw. aus dem Gegensatz zum System und bildet mit diesem eine dialektisch Einheit.“ Diet Sayler, in: Hans Jörg Glattfelder: Sinn und Sinnlichkeit der Geometrie, ein Austausch von Werkstatt zu Werkstatt, Hans Jörg Glattfelder im Gespräch mit Diet Sayler, in: sich ein Bild machen von Diet Sayler, Nürnberg 2007, S. 25.

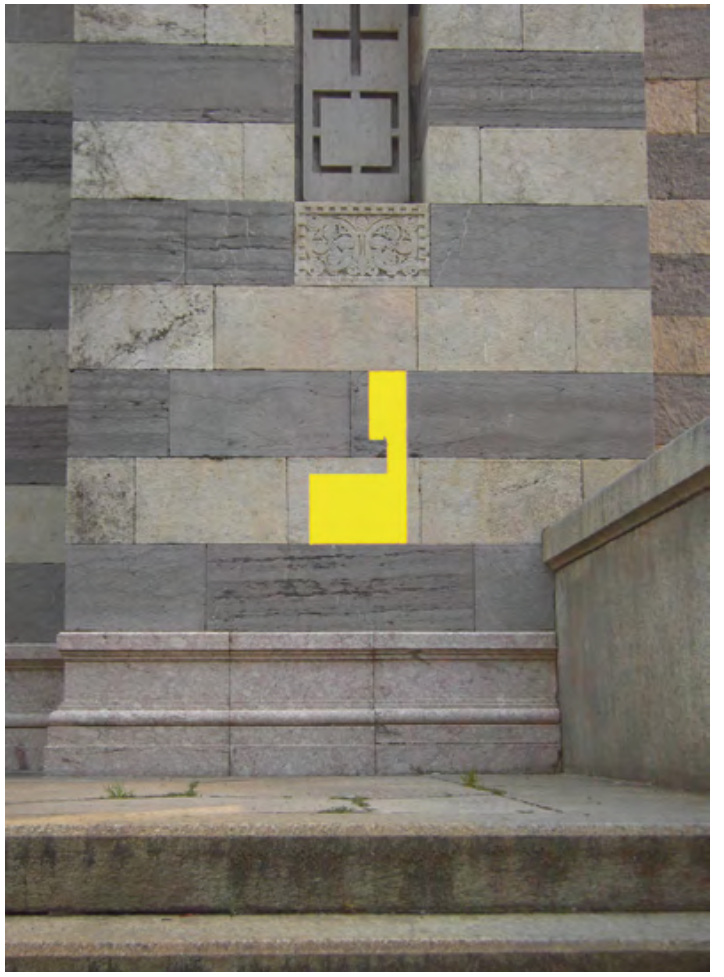
27 DS im Gespräch mit d. Verf.

sein Spätwerk lässt eine an der Konstruktion geschulte und durch manche Problemstellung hindurchgegangenen, zugleich aber auch neugierig-spielerische Altersleichtigkeit erahnen.

Saylers Widerwillen und sein Widerspruchsgeist gegen das irrationale Regelwerk in einem zunehmend totalitär regierten Rumänien, wo die gegenständliche Kunst im Sozialistischen Realismus erstarrt war, hatte ihn zur Konstruktiven und Konkrete Kunst geführt. Die Vorstellung, dass ein Bild nichts anderes als es selbst, also frei sei und dass Kunstwerk und Künstler daher weder inhaltlich noch ideologisch zu instrumentieren seien, war eine verlockende Gegenidee. Sie wurde ihm Movens innerer Befreiung. Doch einem totalitären Staat ist durch innere Emigration nicht zu entkommen. Auch Saylers eigentlich dort unliebsame Kunst wurde bei geeigneter Gelegenheit von der rumänischen Politik zu Propagandazwecken missbraucht.

Nach Saylers Übersiedelung in die Freiheit der westlichen Kunstszene erlebte er hier umso sensibler den Dogmatismus der verschiedenen Avantgarden und den Kampf von Künstlern und Galeristen um einen Kunstmarkt mit seinen wechselnden Moden. Mit dem Anspruch, die Konkrete Kunst zu erneuern, verfasste er ganz in der Tradition früherer Manifeste ein eigenes Manifest, indem er eine neue Offenheit der Kunst und ein Miteinanderwirken von Denken und Empfinden forderte. Seine eigenen Arbeiten reduzierte Sayler in dieser Zeit formal auf das absolut Notwendige und schuf so Raum für einen spielerischen Umgang mit den formalen Mitteln. Auf diese Weise konnten ihm zufällige Entscheidungen – symbolisiert durch das Würfeln oder durch das Fallenlassen von ausgeschnittenen Kartonformen – Bewegung in den formalen Ablauf der Konstruktion bringen. Überhaupt spielt Bewegung in Saylers Werk eine wichtige Rolle: Eine Linie folgt – auch wenn sie mit einem Lineal gezogen ist – der Bewegung der Hand, eine Winkelkonstellation durchmisst einen – wenn auch imaginären – Raum, der Zu-Fall entsteht nicht von ungefähr durch eine unkontrollierte Bewegung, und Malerei ist ohne Gestik, also Bewegung im Pinselduktus schlechterdings nicht denkbar. In der Bewegung liegt zugleich Formsetzung und Spiel, sie ist sozusagen immer auch ein wenig unvermutete Formsetzung. Jedes Spiel ist reich an potentiellen Möglichkeiten, von denen die eine oder andere fortgeführt wird und so immer wieder neue Möglichkeiten entstehen. Schon in der Serialität von Saylers puristischen frühen Linienbildern wird ein spielerischer Reichtum an Möglichkeiten sichtbar. In seinem malerischen Spätwerk ist der Reichtum von Form und Farbe unmittelbar sinnlich zu erfahren. Hier äußerte sich – ähnlich wie bei Josef Albers „Homages" – ein forschender, mit den Regeln spielender Geist. Oder, wie es Lida von Mengden ausdrückt: „An die Stelle einer vermeintlich verbindlichen Objektivität trat für Sayler immer stärker das Subjektive als das eigentlich kreative Agens des Schöpferischen."[28]

28 Lida vom Mengden, Freiheit und Notwendigkeit, Individualisierte Geometrie, in: sich ein bild machen



Engramm 2010, Chiesa Nostra Signora della Neve, La Spezia

Engramm 2012, Colosseum, Nürnberg

Lucio Barbera beschreibt anhand verschiedener Werke unterschiedliche Farben: „Rotkörper in verschiedenen Nuancen in ‚Lucretia', ‚Siena' oder ‚Cordoba', grüne in ‚Mondovì' und ‚Ranuccio', blaue in ‚Piero' oder ‚Ravenna', schwarze in ‚Arezzo' oder ‚Toledo', gelbe in ‚Vincent' und ‚Siracusa', violette in ‚Harlem'".[29] Dies ist Saylers ganz persönlicher Zugang zur Farbe und sein ganz persönliches Ringen um jedes einzelne Bild. Mit einem dem eigenen Tun ganz hingegebenen Malen breitet Sayler Farbe in immer größeren Farbflächen und sogar im Raum aus. Dabei wendet er verschiedenste Malmittel und Techniken an, doch verwendet er diese nicht im Sinne der expressionistisch enthemmten, allein aus der eigenen Subjektivität wirkenden Gestik, sondern lässt sich auf eine beinahe demutsvolle, stille und intensive Zwiesprache mit der Farbe ein, um dieses Dritte, eine immer wieder neue, eigenständige Version seiner Vision – vielleicht des absoluten Bildes – zu erreichen. Diese Arbeiten seien nicht länger „Farben auf Formen oder farbige Formen, sondern reale, Fleisch und Blut, Körper und Seele, Subjekt gewordene Objekte. Keine Bilder an der Wand, sondern Schwellen, die es zu überschreiten gilt." An anderer Stelle spricht Barbera von Werken in der Tradition russischer Ikonen, der russischen Konstruktivisten, der italienischen Renaissance und von „‚säkularen Altarbildern".[30]

Doch ist dies richtig? In der Tat wird in Saylers Bildern jenseits der materiellen Präsenz der Farbe im Hier und Jetzt eine immaterielle Dimension spürbar. Aber sie sind weder in einem bestimmten – kultischen – Zusammenhang zu sehen, noch säkular. Sie sind gerade nicht mehr durch eine klassische Komposition innerhalb eines immer gleichen Gevierts der Bildfläche, also durch eine überschaubare Vorführung der Welt in gesetzten Grenzen bestimmt, die der Betrachter in Distanz „goutieren" kann. Sie bieten sich selbst dar für eine besondere, ganz subjektive Erfahrung des Betrachters mit Form und Farbe. Darin sind sie vergleichbar den späten Arbeiten von Barnett Newman, wie zum Beispiel der Serie „Who's afraid of red yellow and blue".

Newman, dem eine vergleichbare Vorsicht, ja Demut in der malerischen Ausführung seiner Farbflächen zugesagt wird, verwendete für seine Vorstellung von seiner Kunst den Begriff des Erhabenen, des „Sublimen". „The Sublime is now"[31] heißt ein programmatischer Aufsatz des Künstlers aus dem Jahr 1948. Das Sublime ist für Newman – wie Max Imdahl schon 1971 ausführte – „höchste Bestimmung der Kunst". In einer augenblicklichen und unausweichlichen „Wirklichkeit transzendenter Erfahrung", einer „absoluten Emotion" ist das Erhabene unmittelbar erfahrbar vor allem als eine Erfahrung der

von Diet Sayler, Graef Verlag, Nürnberg 2007, S. 46.

29 Lucio Barbera, a.a.O., S. 48.

30 Lucio Barbera, a.a.O., S. 79.

31 So der Titel eines grundlegenden Aufsatzes von Barnett Newman, veröffentlicht 1948 in: Tiger's Eye, vol.1., december 1948.

unmittelbaren Wirkungskraft der Farbe. In Newmans großformatigen, an klassischer europäischer Komposition gemessen „antikompositionellen" Bildwänden der Serie „Who's afraid of red yellow and blue" entfaltet sich die Farbe zu einem unausweichlichen Erlebnis für den Betrachter: „Das Bild selbst ist dann der Anlass oder die Nötigung, auf diesen Fundus (der absoluten Emotion, d. Verf.) zurückzugehen. Mit Emotion ist hier nicht ein einzelner Affekt oder ein Ensemble von Affekten (Freude-Trauer) gemeint, sondern das Erlebnis des Erhabenen, das sich verknüpft mit einer neuen Erfahrung und Erhöhung („exaltation") des eigenen Selbst gerade unter dem Aufruf zur menschlichen Selbständigkeit, Selbstverwirklichung und Selbstentfaltung."[32]

Das Erhabene ist für Newman – mit Imdahl – nicht gleichzusetzen mit dem Schönen. Denn es geht Newman nicht um Schönheit im Klassischen Sinne, Schönheit ist für ihn nur der „Umgang mit schon etwas Bekanntem". In diesem Sinne lehnt Newman auch die Konstruktive Kunst zum Beispiel eines Piet Mondrian ab, denn „bei Mondrian verschlang die Geometrie die Metaphysik." (Newman)[33] Durch diese Kunst würde der Betrachter – Imdahl spricht vom „Beschauer" – zwar in einem transzendentalen Akt in die geistige Welt der Maler entführt, aber dies sei allein dessen eigene Welt, die sozusagen im Bild exemplarisch, zum Nacherleben vorgestellt werde, daher boten ihm die klassischen Kompositionen der Europäischen Kunstgeschichte – auch die Piet Mondrians – immer wieder nur Variationen von bekannten Bildern.

Im konkreten Erleben eines Bildes, das aus allen bekannten Erfahrungen herausgenommenen, erhabenen ist, erfährt der Betrachter das Bild als Gegenüber und dabei sich selbst als Betrachtender in einer besonderen Präsenz. Er ist in diesem Moment des „Hier und Jetzt" ganz herausgenommen aus seiner Alltagswelt. Die Erfahrung bindet ihn an das Erlebnis des Erhabenen und verweist ihn auf sich selbst zurück.[34] (Imdahl) Dies bedeutet ein Erlebnis von Einsamkeit, der Einsamkeit jedes Einzelnen in einer Gruppe, aber auch einen Akt der Selbständigkeit und Freiheit, einer Freiheit von allen unfreien und Unfreiheit schaffenden Strukturen, oder, wie Imdahl es in der Folge von Schillers und Kants Kritik der Urteilskraft ausführt: „'Wir fühlen uns frei beim Erhabenen, … weil der Geist hier handelt, als ob er unter keinen anderen als seinen eigenen Gesetzen stünde'. … für Newman selbst wiederum schließt das im Erlebnis des Erhabenen enthaltene Erlebnis der Freiheit notwendig eine Kritik an allen solchen sozialen Mechanismen ein, welche die Freiheit unterdrücken. Auf diese politische Bedeutung seiner Bilder hat der Maler

32 Max Imdahl: Barnett Newman. 'Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III', (1971), in: Max Imdahl, Gesammelte Schriften, Band 1: Zur Kunst der Moderne. Hrsg. von Angeli Janhsen-Vukićević, Frankfurt/Main 1996, 247.

33 Max Imdahl, a.a.O., 249.

34 Max Imdahl, a.a.O., 251.

Engramm 2011, Eisenbahnbrücke, Wörder See, Nürnberg

120 Engramm 2011, Burg, Fazuni Bastion, Nürnberg

ausdrücklich und wiederholt hingewiesen. Newman hat gesprochen von seiner Kunst als von einer ‚Sicherung der Freiheit', der ‚Verneinung dogmatischer Prinzipien', der ‚Abweisung allen dogmatischen Lebens.'"[35]

„La pittura non mente" beziehungsweise „Die Malerei lügt nicht" hießen zwei Ausstellungen, die Diet Sayler 2009 in Messina und in Bayreuth zeigte. Dieser Titel ist programmatisch. „Weit weg von jeder Symbolik oder Mystifikation" (Sayler) gaukeln die zuweilen leisen, zuweilen auch vehementen, immer kraftvollen Bilder Diet Saylers nichts vor, sie sind. Sie ermöglichen damit eine Erfahrung des Sublimen im Hier und Jetzt.

Dr. Marina von Assel
Direktorin
Kunstmuseum Bayreuth

35 DS, Manifest at Symposion „Arte Systematico y Constructivo Actual" Madrid 1989

Diet Sayler - życie i twórczość

Diet Sayler – Leben und Werk

1939
Urodzony w Timisoara, Rumunia.

1939
Geboren in Timisoara, Rumänien.

1956 – 1961
Studia budownictwa na Politechnice, Timisoara. Nauka malarstwa w Atelier Podlipnego. Malarstwo figuratywne.

1956 – 1961
Studium des Hochbaues an der Technischen Hochschule, Timisoara. Malerei im Atelier Podlipny. Gegenständliche Malerei.

1963
Abstrakcyjno-geometryczne monotypie.

1963
Abstrakt-geometrische Monotypien.

1968
„Pięciu młodych artystów", Galeria Kalinderu, Bukareszt; Pierwsza abstrakcyjno–konstruktywistyczna wystawa w Rumunii. Przeprowadzka do Bukaresztu.

1968
„Fünf junge Künstler", Galeria Kalinderu, Bukarest; die erste abstrakt-konstruktive Ausstellung in Rumänien.
Umzug nach Bukarest.

1971
W Pitesti powstają dwie kinetyczne przestrzenie, wydarzeniu towarzyszy muzyka Johna Cage'a i Jana Sebastiana Bacha.

1971
Zwei begehbare kinetische Räume entstehen in Pitesti, mit Musik von John Cage und J. S. Bach.

1973
Emigracja do Niemiec.
Życie w Norymberdze.

1973
Emigration nach Deutschland.
Lebt in Nürnberg.

1974
Przypadek jako koncept. Pierwsze uczestnictwo w „Grands et jeunes d'aujourd'hui", Grand Palais, Paryż.

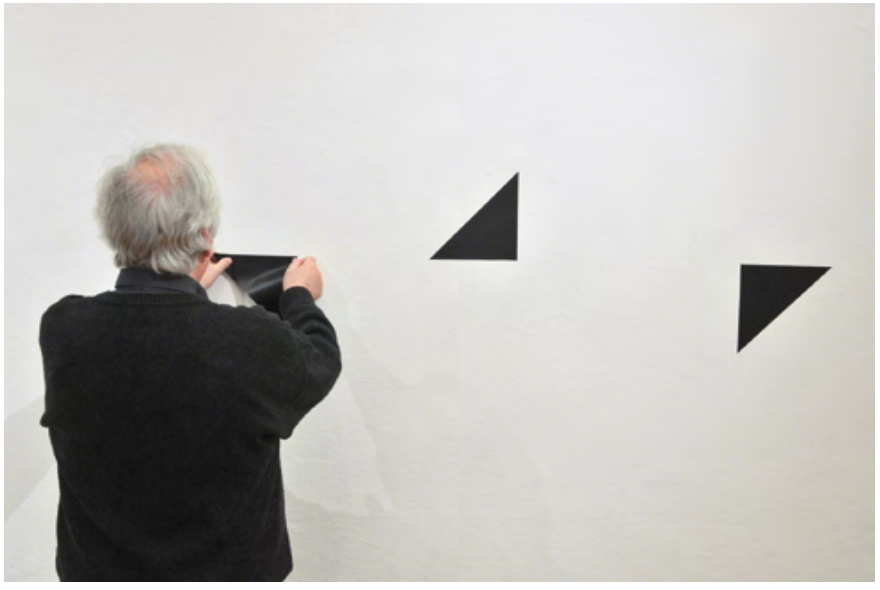
1974
Zufall als Konzept. Erste Teilnahme an "Grands et jeunes d'aujourd'hui", Grand Palais, Paris.

1975
Instalacje in situ. Podwieszane rzeźby.
Praca jako wykładowca w Norymberdze.

1975
Installationen in situ. Hängeplastiken.
Lehrtätigkeit in Nürnberg.

1976
„Winkelkonstellationen", książka artysty z wstępem Maxa Bense.

1976
„Winkelkonstellationen", Künstlerbuch.
Vorwort von Max Bense.



1977
Sympozjum na temat sztuki konkretnej w Varese, Włochy. „fünf linien, fünf worte", portfolio z serigrafiami i poezją Eugena Gomringera.

1977
Symposium für konkrete Kunst in Varese, Italien. „fünf linien, fünf worte", Mappenwerk mit fünf Gedichten von Eugen Gomringer.

1979
„Veränderung", książka artysty z tekstami autorstwa: Anca Arghir i Eugen Gomringer.

1979
„Veränderung", Künstlerbuch mit Texten von Anca Arghir und Eugen Gomringer.

1980 – 1990
Kurator międzynarodowych wystaw „konkret", Norymberga.

1980 – 1990
Leitung der internationalen Ausstellungsreihe „konkret" in Nürnberg.

1982
Röhm sympozjum, Darmstadt.
Rzeźba podłogowa ze stali i plexiglasu.

1982
Symposium Röhm, Darmstadt. Bodenplastiken in Stahl und Plexiglas.

1983 – 1996
Okresowe pobyty we Włoszech.
Studio w Varcavello, Liguria di Ponente.

1983 – 1996
Regelmäßige Aufenthalte in Italien. Atelier in Varcavello, Liguria di Ponente.

1986
Instalacje in situ w Monachium i Paryżu. Ścienne kolaże.

1986
Installationen in Situ. München und Paris. Wandcollagen.

1987
„Monocollagen" i „Wurfcollagen". „Basic".

1987
Monocollagen und Wurfcollagen. Basic.

1988
Nagroda Camille'a Graesera, Zurych. Kurator francusko-niemieckiego pokazu „Konstruktion und Konzeption", Berlin 1988"

1988
Camille-Graeser-Preis, Zürich. Leitung der deutsch-französischen Ausstellung „Konstruktion und Konzeption, Berlin 1988".

1988
Rozwój koncepcji „Basic".

1988
Entwicklung des Basic-Konzeptes.

1989
Prezentacja „Basic Manifest" na Sympozjum Sztuki Systemowej i Konstruktywistycznej, Madryt.

1989
Vorstellung des Basic-Konzeptes - "Symposio de Arte Sistematico y Constructivo", Madrid.

1989
Malarstwo „Basic". „"Malstücke".

1989
Basic-Malerei. Malstücke.

1990
Instalacje in situ z serii „Basic": Berlin, Budapeszt, Zurych, Londyn, Bukareszt, Cambridge, Ely, New York, Madryt, Genua, Nottingham, Pilzno.

1990
Basic-Installationen in Berlin, Budapest, Lublin, Zürich, London, Bukarest, Cambridge, Ely, New York, Madrid, Genua, Nottingham, Pilsen.

1992
Obejmuje stanowisko profesora w Akademii Sztuk Pięknych w Norymberdze.

1992
Professur an der Akademie der Bildenden Künste, Nürnberg.

1992
„Ligurigramme", instalacje in situ w przestrzeni miasta Porto Maurizio, Włochy.

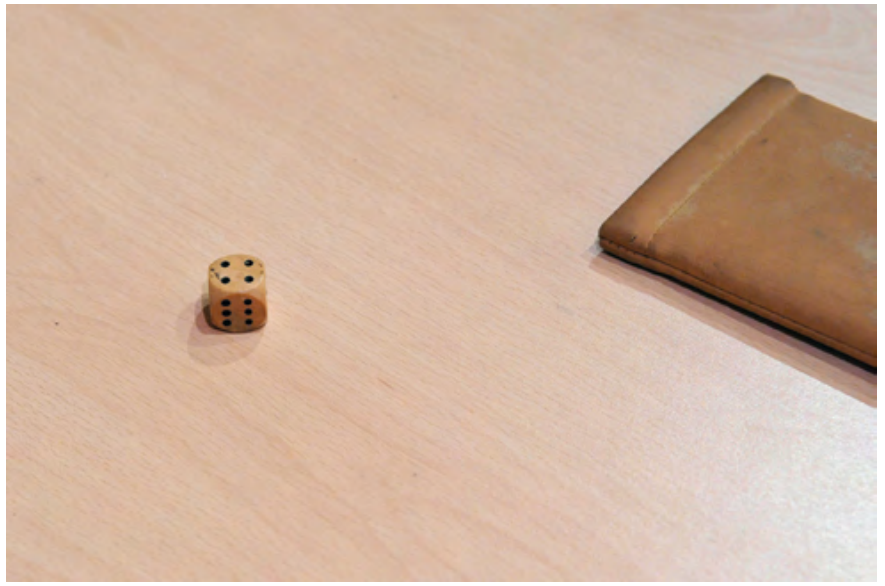
1992
„Ligurigramme", Installationen mit Basics im Stadtraum von Porto Maurizio, Italien. Fotografie.

1993
Malarstwo typu colour field painting: „Bivalenzen" i „Wurfstücke". Tworzy dyptyki.

1993
Farbfeldmalerei. „Bivalenzen" und „Wurfstücke". Diptychen.

1994
Nagroda Ionela Jianou, Davis, Kalifornia, USA.

1994
Ionel-Jianou-Preis, Davis, Kalifornien, USA.



1995
Profesura gościnna w Państwowej Akademii Sztuki w Oslo, Norwegia.

1995
Gast-Professur an der Statens Kunstakademi Oslo, Norwegen.

1997 – 1999
„Norigramme", instalacje in situ w przestrzeni miejskiej Norymbergi.

1997 - 1999
„Norigramme". Installationen mit Basics im Stadtraum von Nürnberg.

1998
„Bodies", monochromatyczne obiekty typu „Basic", akryl na drewnianym podłożu.

1998
Bodies. Monochrome Basic-Objekte, Acryl auf Holzkörper.

1999
Monografia „Diet Sayler". Wydawca: Verlag für moderne Kunst, Norymberga.

1999
Monographie: „Diet Sayler". Verlag für moderne Kunst, Nürnberg.

1999 – 2000
Wystawy retrospektywne w Ludgwigshafen, Bukareszcie, Cambridge, Pradze i Genui.

1999 – 2000
Retrospektiven in Ludwigshafen, Bukarest, Cambridge, Prag und Genua.

2001
Monografia: „Diet Sayler. Norigramme"
Wydawnictwo Miasta Norymberga.

2001 – 2005
Wystawy z udziałem studentów Dieta Saylera w Budapeszcie, Norymberdze i innych miastach. Zostają wydane dwie książki.

2005
Odejście na emeryturę z akademii.

2007.
Monografia „sich ein bild machen von diet sayler", Wydawnictwo Graef', Norymberga.

2009
Monografia, „Diet Sayler. La pittura non mente. Painting does not lie". Włoski/angielski. Magika Edizioni, Messina, Włochy.

2010-2014
Fugi. Instalacje in situ zaaranżowane w przestrzeni w: Museum der Wahrnehmung, Graz, Museo CAMeC, La Spezia, Galerie umění, Karlovy Vary.
Engramy zrealizowane w przestrzeni takich miast jak: Norymberga, Graz, Padwa, La Spezia oraz innych.

2014
Monografia „Diet Sayler. Fugi". Wydawnictwo: Galerie umění, Karlove Vary.

2015
Monografia: „Roman Cotosman – Diet Sayler. An Artist Friendship".
Wydawnictwo 418 Gallery, Bukareszt.

2001
Monographie: „Diet Sayler. Norigramme Hg. Stadt Nürnberg

2001 – 2005
Ausstellungen mit den Studierenden der Klasse Diet Sayler in Budapest, Nürnberg u.a. Zwei Bücher werden veröffentlicht.

2005
Verabschiedung von der Akademie.

2007
Monographie: „sich ein bild machen von diet sayler", Graef Verlag, Nürnberg.

2009
Monographie: „Diet Sayler. La pittura non mente. Painting does not lie". Italienisch / Englisch. Magika Edizioni, Messina, Italien.

2010 - 2014
Fugen. Raumbezogene Installationen in: Museum der Wahrnehmung, Graz, Museo CAMeC, La Spezia, Kunstmuseum Karlovy Vary.
Engramme im Stadtraum von: Nürnberg, Graz, Padua, La Spezia u.a.

2014
Monographie: „Diet Sayler. Fugen / Fugy"
Hg. Kunstmuseum Karlovy Vary.

2015
Monographie: „ Roman Cotosman - Diet Sayler. An Artist Friendship".
Hg. 418 Gallery, Bucharest

Diet Sayler *Parlando*
Muzeum Ziemi Chełmskiej, Galeria 72
23.10-30.11.2015

Kurator wystawy/ Kuratorin der Ausstellung
Jagoda Barczyńska
Współpraca/Assistent
Ireneusz Pradun

Wydawca/Herausgeber
Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie
ul. Lubelska 55
PL 22-100 Chełm
Dyrektor/Direktor
Krystyna Mart
www.mzch.pl

Tekst/Text
Jagoda Barczyńska, Thomas Heyden, Marina von Assel

Tłumaczenie/Übersetzungen
Ewa Derlak

Redakcja/Redaktion
Jagoda Barczyńska, Zofia Wasiuta

Projekt katalogu/ Gestaltung
Tomasz Barczyk

Fotografie/Fotografie
Diet Sayler, Grzegorz Zabłocki

Wydano z finansowym wsparciem Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej
Herausgegeben mit finanzieller Unterstützung der Stiftung für deutsch-polnische Zusammenarbeit

FUNDACJA WSPÓŁPRACY POLSKO-NIEMIECKIEJ
STIFTUNG FÜR DEUTSCH-POLNISCHE ZUSAMMENARBEIT

Nakład/Auflage
400 egz.

Druk/Druck
AW Partner
Arkadiusz Wizeruk
ul. Zagajnikowa 8
PL 20-525 Lublin

ISBN 978-83-89942-32-6