diet sayler FUGY | FUGEN

sayler

FUGY | FUGEN

ISBN 978–80–87420–33–1

Galerie umění Karlovy Vary

diet sayler

FUGY | FUGEN

Vydáno k výstavě
Diet Sayler – Fugy | Fugen
Galeriie umění Karlovy Vary

15| 05| — 29| 06| 2014

© Diet Sayler a autoři
© Galerie umění Karlovy Vary

obsah

Hans-Jochen Goller: předmluva

Jan Samec: Diet Sayler – Karlovarská fuga 8

Diet Sayler: konkrétní jsou dějiny 17

Dieter Bogner: Tanec prostorem a časem 18

Michael Harrison:
Diet Sayler v Elyské katedrále 55

Eugen Gomringer: sonet für diet sayler 65

Thomas Heyden:
Rozhovor s Dietem Saylerem
Náhoda versus božský řád 66

Život a dílo 135

Inhlat

Hans-Jochen Goller: Vorwort

Jan Samec: Diet Sayler – Karlsbader Fuge 10

Diet Sayler: konkret ist geschichte 15

Dieter Bogner: Tanzen durch die Zeit 27

Michael Harrison:
Diet Sayler at Ely Cathedral 47

Eugen Gomringer: sonet für diet sayler 65

Thomas Heyden:
Im Gespräch mit Diet Sayler
Zufall versus göttliche Ordnung 93

Leben und Werk 135

Katalog, který máte před sebou, obsahuje instalace, které Diet Sayler realizoval 1986 až 2014 v různých evropských muzeích a galeriích, a vychází u příležitosti výstavy Karlovarská fuga – Karlsbader Fuge. Tu umělec prezentuje v Galerii umění Karlovy Vary, v České republice.

Výstava je významnou součástí česko-německého uměleckého projektu v roce 2014: Kultur – Stadt – Nachhaltigkeit. Kultura – Město–Trvání. Tento společný projekt chce ukázat možnosti vzájemného obohacování kulturního života měst v příhraničním regionu. Vývoj v regionu je stálým, nikdy nekončícím procesem a díky nejrůznějším kreativním aktivitám a silám směřuje i k budoucnosti, tedy k udržitelnosti.

Výtvarné umění v tomto směřování hraje významnou roli. A konkrétní umělec Diet Sayler přichází s neobyčejným příspěvkem. Je to malíř, který se nespokojuje s tím, že na plátno namaluje esteticky náročný obraz. Již po desetiletí ho vzrušuje souhra jeho díla s prostorem či s architekturou, které jsou pro něj výzvou a které současně svým uměním ovlivňuje. Jeho Ligurigramy (1992) a následně Norigramy (1997) jsou toho vynikajícím a přesvědčivým dokladem.

Pro náš přeshraniční projekt, který přináší nejrůznější výstavy, workshopy a rozhovory, vytvořil a instaloval Diet Sayler svou Fugu přímo na místě a speciálně pro Karlovy Vary.

Umění oživuje město. A toto obohacení, tato přidaná hodnota přináší v mnoha aspektech netušený užitek všem jeho obyvatelům.

Hans-Joachim Goller
Vedoucí projektu

Das hier vorliegende Katalogbuch umfasst die Installationen, die Diet Sayler zwischen 1986 und 2014 in verschiedenen europäischen Museen und Galerien gezeigt hat und erscheint aus Anlass der Ausstellung „Karlovarská fuga - Karlsbader Fuge", die der Künstler in der Galerie umění Karlovy Vary - Kunstmuseum Karlsbad, Tschechisch e Republik, präsentiert.

Die Ausstellung stellt einen wesentlichen Bestandteil des deutsch-tschechischen Kunstprojekts 2014: Kultur – Stadt – Nachhaltigkeit. Kultura – Město – Trvání dar. Mit dem Gesamtprojekt soll die gegenseitige Befruchtung des kulturellen Lebens der Städte in der Grenzregion aufgezeigt werden. Die Entwicklung in der Region ist ein beständiger, nie abgeschlossener Prozess und wirkt in Richtung Zukunft, also Nachhaltigkeit, durch die unterschiedlichsten kreativen Kräfte.

Dabei spielt die Bildende Kunst generell eine bedeutende Rolle. Und der konkrete Künstler Diet Sayler weiß dafür einen herausragenden Beitrag zu liefern. Er ist ein Maler, der sich nicht damit begnügt, auf seinen Leinwänden ästhetisch höchst anspruchsvolle Bilder zu malen. Seit Jahrzehnten beschäftigt er sich mit dem Zusammenspiel seiner Arbeiten in der vorgefundenen – wie auch zu beeinflussenden – Raum- und Stadtarchitektur. Seine schon 1992 entstandenen „Ligurigramme" und 1997 nachfolgenden „Norigramme" sind dafür ein äußerst spannender und überzeugender Beweis.

Zu diesem grenzüberschreitenden Projekt mit verschiedenen Ausstellungen, Workshops und Gesprächen hat Diet Sayler die „Fuge" als Installation vor Ort speziell für Karlovy Vary entwickelt. Kunst befruchtet die Stadt – von diesem Geben, aus diesem Mehrwert, zieht das Gemeinwesen in vielen Facetten ungeahnten Nutzen.

Hans-Joachim Goller
Projektleiter

DIET SAYLER – KARLOVARSKÁ FUGA

Název „fuga“ evokuje samozřejmě hudební kompozici. V případě Dieta Saylera pohybujícího se řadu let na poli konkrétního, konstruktivního a konceptuálního umění si však můžeme být jisti, že se jedná o dílo vizuální. Umělec připravil speciálně pro karlovarskou Galerii umění originální koncept, který můžeme pojmout jako instalaci, či spíše minimalistickou intervenci do výstavních prostor. Sayler zde totiž nevystavuje svá hotová díla, ani zde nevytváří instalaci z různých materiálů a výrazových prostředků coby nový artefakt. Autor programově využil celý interiér galerie pro vznik jedinečné kompozice. Základní lapidární linie protíná v určité hladině výstavní prostory, variuje přitom v různých polohách jednoduchý modul připomínající rovnoramenný trojúhelník. Nositelem primární estetické funkce je percepce jednoznačných forem, vlastní výpověď uměleckého počinu ale objevíme až sledováním jednotlivých poloh, proměnlivé variability a vzájemných vztahů těchto znaků, včetně kontextu s pojednaným galerijním prostorem, který se tak stává velkoformátovým malířským „plátnem“. Permutace a linearita kompozice nám mohou ve shodě s názvem evokovat notový záznam, můžeme také následovat posloupnost komponentů obdobně, jako když posloucháme hudební skladbu; na rozdíl od vnímání hudby lze však kdekoli zastavit, cestu a její kontinuálnost přerušit, vrátit se a přehlédnout celou kompozici znovu. Každopádně se stáváme součástí environmentálně pojednaného vnitřního prostoru,

který má svou proměnlivost v závislosti jak na osvětlení, tak na počtu dalších přítomných návštěvníků. Umělcův lexikon je lapidární, sémantický systém logicky uchopitelný – přesto je výsledek velmi působivý, možná také proto, že geneze díla obsahuje princip náhody, cit a intuici. Tyto příznačné prvky tvorby Dieta Saylera však nejsou v rozporu s tím, že většinou konstruktivistickým dílům připisujeme chladnou racionalitu.

Výstava Dieta Saylera v Galerii umění Karlovy Vary navazuje na prezentace Zdeňka Sýkory či Vítka Čapka v předchozích letech a představuje originální polohu významného evropského umělce, který zároveň svým exkluzivním projektem naopak prezentuje naši galerii v naprosto novém kontextu a neobvyklém světle.

Jan Samec
ředitel
Galerie umění Karlovy Vary

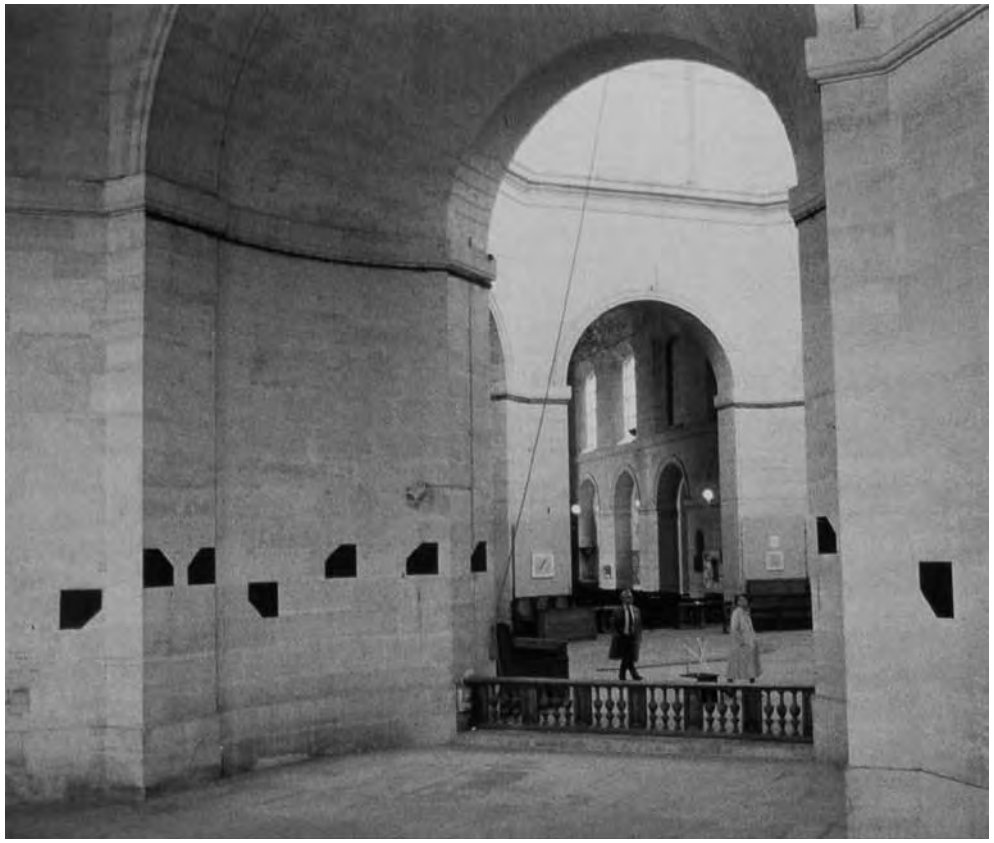
Der Titel „Fuge“ evoziert natürlich eine Musikkomposition. Im Fall von Diet Sayler, der eine ganze Reihe von Jahren auf dem Gebiet der konkreten, konstruktiven und konzeptuellen Kunst arbeitet, können wir aber sicher sein, dass es sich um ein visuelles Werk handelt. Der Künstler bereitete speziell für die Karlsbader Galerie ein Konzept vor, das wir als eine Installation – oder eher als eine minimalistische Intervention in den Ausstellungsräumen begreifen können. Sayler stellt hier nämlich weder fertige Werke aus, noch schafft er eine Installation aus verschiedenen Materialien und Ausdrucksmitteln im Sinne eines neuen Artefakts. Der Autor nutzt programmatisch das gesamte Interieur der Galerie für das Entstehen einer einzigartigen Komposition. Eine lapidare Grundlinie kreuzt auf einer bestimmten Höhe die Ausstellungsräume. Dabei variiert sie in verschiedenen Lagen ein einfaches Modul, ein gleichschenkliges Dreieck. Zum Träger der primären ästhetischen Funktion wird die Wahrnehmung dieser einfachen Form; die eigentliche Aussage der künstlerischen Handlung entdecken wir aber erst durch die Beobachtung der einzelnen Positionen, der veränderlichen Variabilität und der gegenseitigen Beziehungen dieser Module, einschließlich des Kontextes mit dem durchgestalteten Galerieraum, der so zu einer großformatigen „Leinwand“ wird. Die Permutation und Linearität der Komposition können in uns in Übereinstimmung mit dem Namen der Ausstellung eine Partitur evozieren, wir können auch die Aufeinanderfolge der Komponenten auf die gleiche Weise verfolgen, wie wenn wir einer Musikkomposition zuhören; im Gegensatz zum Wahrnehmen von Musik kann man allerdings jederzeit anhalten, den Weg und seine Kontinuität unterbrechen, wieder zurückkehren und die gesamte Komposition neu ansehen. Auf jeden Fall werden wir zum Bestandteil eines environmental abgehandelten Innenraums, der seine Veränderlichkeit in Abhängigkeit von der Beleuchtung als auch der Anzahl der anwesenden Besucher erfährt. Des Künstlers Lexikon ist lapidar, das semantische System logisch feststellbar – dennoch ist das Ergebnis äußerst wirkungsvoll. Vielleicht auch deswegen, weil in der Genesis des Werkes das Zufallsprinzip, die Emotion und Intuition enthalten sind. Das sind charakteristische Elemente Diet Saylers Schaffens, die keineswegs damit im Widerspruch sind, obwohl wir den meisten konstruktivistischen Werken kühle Rationalität zuschreiben.

Diet Saylers Ausstellung in der Galerie der Kunst in Karlovy Vary knüpft an die Präsentationen von Zdeněk Sýkora und Vítek Čapek in den vergangenen Jahren an und stellt die ursprüngliche Stellung eines bedeutenden europäischen Künstlers dar, der mit seinem exklusiven Projekt unsere Galerie gleichzeitig in einem völlig neuen Kontext und gänzlich ungewöhnlichem Licht vorstellt.

Jan Samec
Direktor
Galerie der Kunst Karlovy Vary

Galerie umění Karlovy Vary | pravé křídlo v přízemí_Rechter Flügel des Erdgeschosses | 2014

Galerie umění Karlovy Vary | levé křídlo v přízemí_Linker Flügel des Erdgeschosses | 2014



Chapelle St. Louis de la Salpêtrière | Paris | 1986

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
zufall ist kunst

zufall ist empfinden
zufall ist denken

denken und empfinden
ist einheit und gegensatz
ist kraft in bewegung
ist
basis

diet sayler
april 1996

Galerie der Künstler | München | 1986

konkrétní jsou dějiny
podstata je současnost

princip je forma
barva je svoboda

náhoda je moment
je hra a drama
je začátek a konec
je čas a prostor
náhoda je umění

náhoda je cítit
náhoda je myslet

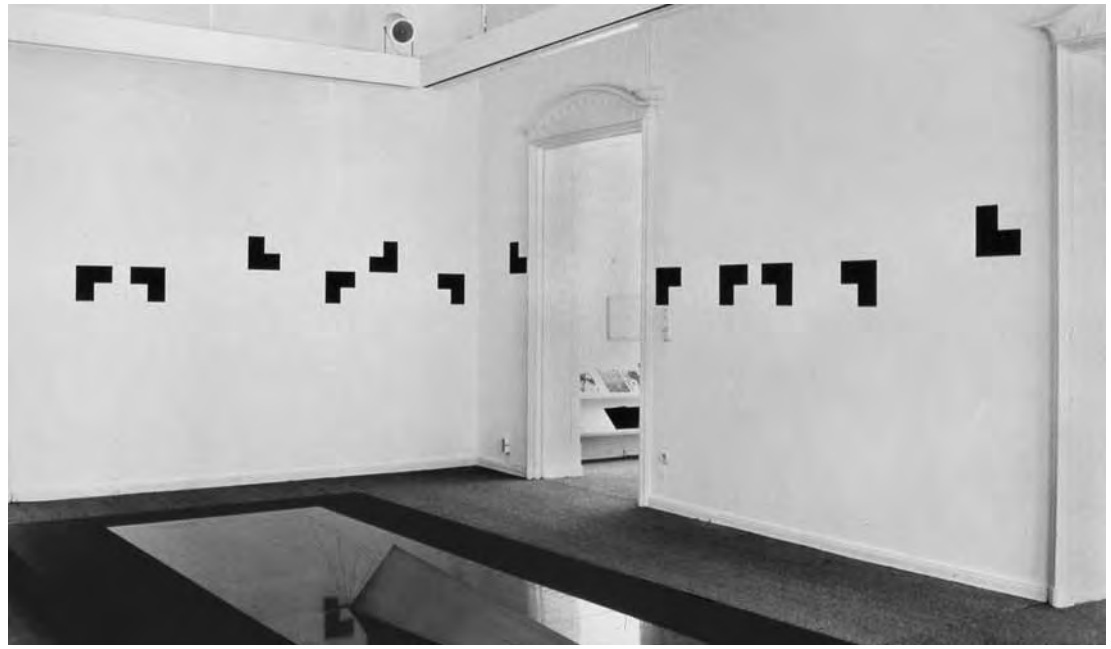
myslet a cítit
je jednota a rozpor
je síla v pohybu
je
podstata

diet sayler

duben 1996

... Mluvíme-li o práci Dieta Saylera a přemýšlíme-li o tom, jak ji vnímat, nemůžeme se samozřejmě nezeptat: O co tu jde? Její název – Fuga – dává tušit souvislost s hudbou. A Diet Sayler jím naznačuje souvislost se svými dřívějšími pracemi, zejména s jednou, kterou on sám opakovaně zmiňuje, která vznikla ještě v Rumunsku v roce 1971.
Jde o kinetické dílo v prostoru, dílo z mnoha prvků, které se pohybují díky působení tepla a vzduchu, ale spojeny jsou hudbou Johna Cage a Johanna Sebastiana Bacha.
Právě prvky této dřívější práce se po celá desetiletí až dodnes Sayler stále znovu zabývá a tímto typem tvorby se vrací k osmdesátým létům. Jde o pohyb v prostoru a má co do činění s hudbou, jenom to není kinetický objekt s hudbou jako tehdy, nýbrž tady vzniklo něco, co v sobě tyto fenomény integruje. Cage a Bach, náhoda, aleatorika u Cage a preciznost a struktura u Bacha – oba tyto fenomény jsou základním konceptem v díle Dieta Saylera.

Vývoj v prostoru, vývoj v čase, to jsou charakteristické rysy jeho práce, tak jako slyšíme pohyb prostorem a časem v hudbě. A v obou případech se setkáváme s něčím, co je velmi charakteristické. Hudební dílo vzniká a vyvíjí se v průběhu času, a často je to velmi rozsáhlá skladba, která se ale teprve v hlavě, ve vzpomínce, spojí v celek. Stejně jako práce Dieta Saylera nevzniká jednorázově, tím, že ji prostě uvidíme, vzniká procházením času prostorem a až v naší hlavě se spojí do jednoho celku, neboť jako celek není nikdy viditelná. Není jako obraz, který vidím, který mohu analyzovat,



Neue Berliner Kunstverein | Berlin | 1990

Neue Berliner Kunstverein | Berlin | 1990

který mám stále jako objekt před sebou. Zde je prostor, který Diet Sayler uchopil, který odpovídal jeho způsobu práce a který mu umožnil vytvořit průběh v prostoru a času. Je to prostor, v němž se dílo prostřednictvím zraku a vzpomínky teprve konstruuje.

Tato práce neobsahuje nic ze Saylerova raného díla z roku 1971, kde zněla hudba Cage a Bacha, přesto ale něco ze struktur hudby, z plynutí, stejně jako aspekty náhody a struktury, Cage a Bach tedy, tento motiv v jeho práci a v tomto typu práce nacházíme.

Je to dílo v prostoru. Jedná se tedy o prostorové umění v tradičním smyslu slova? Tedy v prostoru, který je umělecky ztvárněn, jako v renesanci, v baroku nebo v prostorovém umění z počátku 20. století?
U Dieta Saylera se jedná o prostorové dílo, o prostorově pohybové dílo. Není to syntéza architektury a díla, ale bez tohoto konkrétního prostoru dílo nefunguje, neexistuje. O faktoru neurčitelnosti ještě budu hovořit. Neboť kde dílo začíná a kde končí? To můžete poznat pouze v pohybu, v chůzi. Má to co do činění se strukturou, a opět – Cage a Bach – náhoda a preciznost. Na jedné straně jsou tu precizní tvary, které Diet Sayler vytváří na základě precizního programu; tvar, který vzniká z paralelogramu (nepůjdu teď do podrobností). Jak sám Diet Sayler názorně říká: Člověk si myslí, že je před ním množství tvarů, přesto je to jenom jeden tvar a mezera mezi tvary, tedy velmi precizně a velmi minimalisticky vykonstruováno. Ale v programu, který je ztvárněn v určitém vzorci, hraje rozhodující roli náhoda. Díky ní totiž vzniká taneční pohyb, který nemá strukturu, ale který se děje uvnitř struktury samé.

V konstruktivismu se opakovaně setkáváme se střetáváním struktury a náhody, pořádku a chaosu. A přeci chaos tady není. Je to náhoda, ke které dochází v precizním programu a motivuje nás, abychom ho sledovali, abychom ho v pravém smyslu slova následovali.
Toto dílo nemá pevný rám, jako ho mají tradiční obrazy, v rámci

tohoto prostoru v jednom bodě začíná a v jiném končí. Mohlo by ale na základě svého principu pokračovat dál, kdyby pokračoval prostor. Nemá to nic společného s minimalismem či ne-minimalismem, nýbrž s možností pokračování tohoto systému.

Další otázkou je architektura. Jsme v pregnantním architektonickém prostoru a mohla by vzniknout asociace, že se jedná o něco, co má co do činění s architekturou, něco jako ornament, jako vlys. Když se ale podíváte, v jaké výšce jsou prvky připevněny, není to něco, co se běžně v architektuře nachází v těchto místech, je to běžná výška, do které se umisťují obrazy, tj. výška očí diváka.
Zpět k otázce, kde dílo začíná a kde končí. Je stěna jeho součástí? Jsou to jednotlivé prvky? A tady se ukazuje jeho neurčitelnost. Vzniká kontinuum, jež není součástí architektury, ale je na ní ztvárněno, směrem nahoru i dolů je volné, neohraničené a umožňuje tak konfrontaci mého fyzického pohybu s jeho potenciálním pohybem.

Náhoda a pravidlo. Již dlouhou dobou se zabývám touto otázkou. Konkrétní umění, jak bylo tradičně nazýváno, je vzdáleno obsahům, je konkrétní, je tím, čím je.
Když sledujeme vývoj konkrétního umění v posledních padesáti, šedesáti letech, ukazuje se, že nemá obsah v tom smyslu, jak jsme zvyklí u tradičního výtvarného umění, například Madona s dítětem nebo podobná témata. Má zcela jiné obsahy, a v tomto případě to je náhoda a pravidlo. Náhoda je součástí metody, ale my bychom, jak je v dějinách umění dobrým zvykem, mohli rozvinout ikonografii a ikonologii náhody v konkrétním umění, jak dnes Diet Sayler naznačil.

To je zajímavé z hlediska percepce, protože vedle roviny vnímání toho, co tu je dáno, existuje druhá rovina konfrontace mezi tím „zde" a dynamikou, kterou dílo evokuje. Na základě daných podmínek a na základě metodiky vzniká specifický vztah mezi náhodou

Muzeul de Arta | Timisoara | 1993

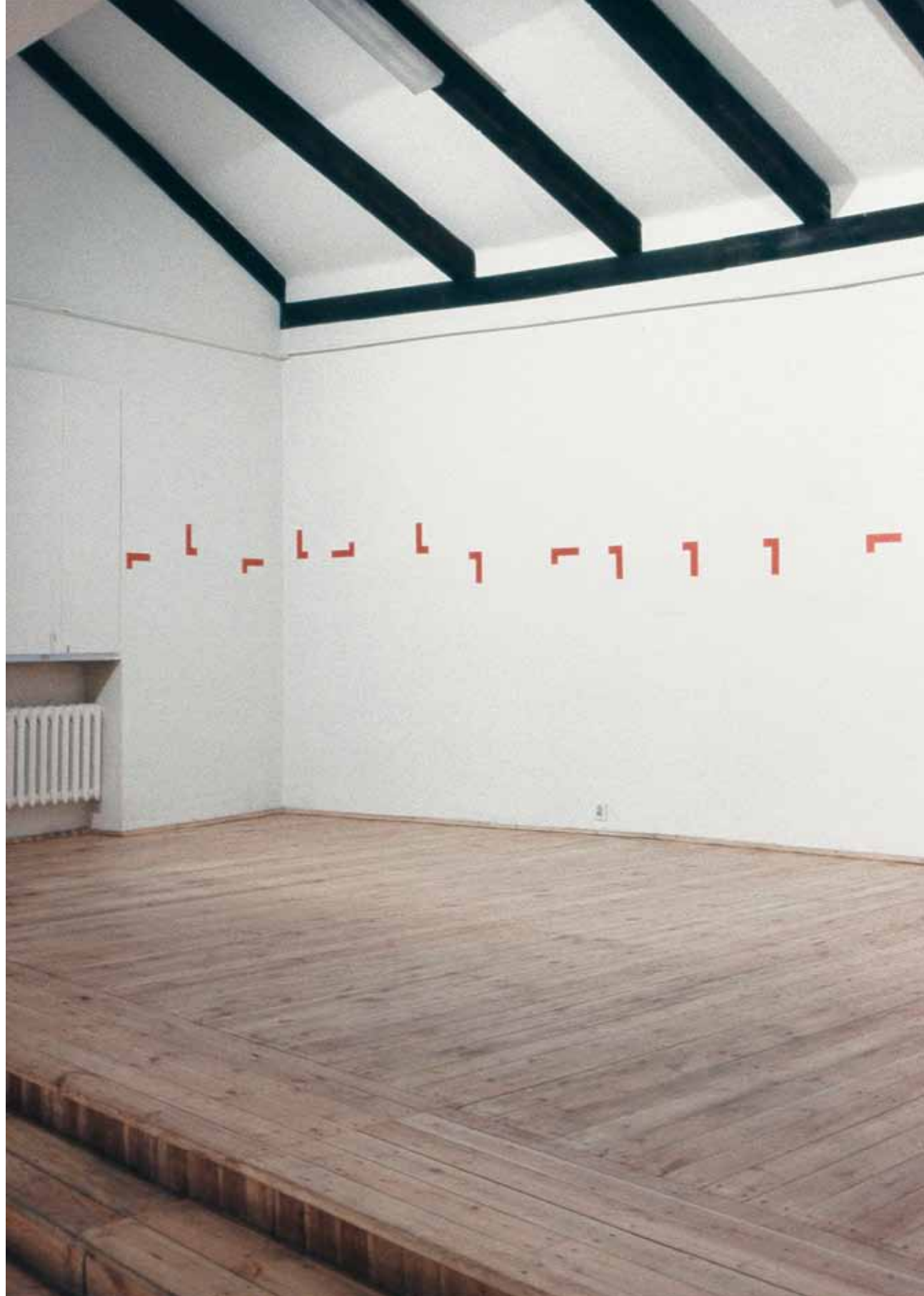
a řádem, jenž není náhodou, není chaosem, nýbrž dává řízenou náhodu do specifického poměru, který je v dílech jiných autorů zcela jiný. To znamená, že obsahovým tématem tohoto umění je tedy náhoda. A o ní bychom měli psát knihy, neboť je velmi podstatnou součástí uměleckých děl a našich životů.

A konečně otázka: Co se tady děje? Je to konfrontace s daností stvořenou umělcem, jež právě v tomto prostoru, v této struktuře motivuje a má motivovat k psychické a fyzické interakci, jež umožňuje takové vnímání, jaké mnohá výtvarná díla ve své statice neumožňují. Tento sociální kontakt, tato konfrontace, jsou součástí toho, s čím začal Diet Sayler ve svém díle v roce 1971 a co od té doby v mnoha formách rozvinul a v tomto muzeu podle mého názoru dovedl k vrcholu. Protože jeho dílo můžeme bez velkého vysvětlování (což jsem teď ovšem právě učinil) zakusit skrze strukturu prostoru.

Dieter Bogner
Zahajovací řeč. Museum der Wahrnehmung
Graz, 19. březen 2010

vyobrazení viz. stránky
98 –108

BWA | Lublin | 1994



TANZEN DURCH RAUM UND ZEIT

... Wenn wir über die Arbeit von Diet Sayler sprechen und uns mit der Wahrnehmung dieser Arbeit beschäftigen, stellt sich natürlich konkret die Frage:
Worum geht es hier? Sie heißt „Fuge", also ein Bezug zur Musik, und damit setzt Diet Sayler selbst schon einen Bezug zu früheren Arbeiten, vor allem zu einer, die er selbst immer wieder anführt, die noch in Rumänien entstanden ist, 1971, eine kinetische Arbeit im Raum, eine Arbeit aus vielen Elementen, die sich bewegen – durch Wärme, durch Luftbewegung –, aber verbunden sind durch die Musik von John Cage und von Bach.

Es sind die Elemente dieser frühen Arbeit, mit denen sich Sayler über all die Jahrzehnte bis heute immer wieder beschäftigt, und dieser Typus von Arbeit geht auf die 80er Jahre zurück. Es handelt sich um Bewegung im Raum und hat etwas mit Musik zu tun, nur ist es nicht wie damals ein kinetisches Objekt mit Musik, sondern in der Entwicklung ist etwas entstanden, das diese Phänomene in sich integriert. Cage und Bach, Zufall, Aleatorik bei Cage und Präzision und Struktur bei Bach: diese beiden Phänomene sind Leitideen im Werk von Diet Sayler.

Die Entwicklung im Raum, die Entwicklung in der Zeit sind für diese Werke charakteristisch, so wie bei Musik die Bewegung durch Raum und Zeit zu hören ist. In beiden Fällen, und das ist gerade auch hier sehr charakteristisch, entsteht in der Musik das Werk, im Zeitablauf oft ein räumliches Musikstück, das sich im Kopf zusammenschließt, und quasi in der Erinnerung das Werk. Und eine Arbeit entsteht hier nicht im Sehen, sondern im Zeit-durch-den-Raum-Ergehen, entsteht erst im Kopf als Ganzes, denn als Ganzes ist sie nie sichtbar.

Vasarely Museum | Budapest | 1994

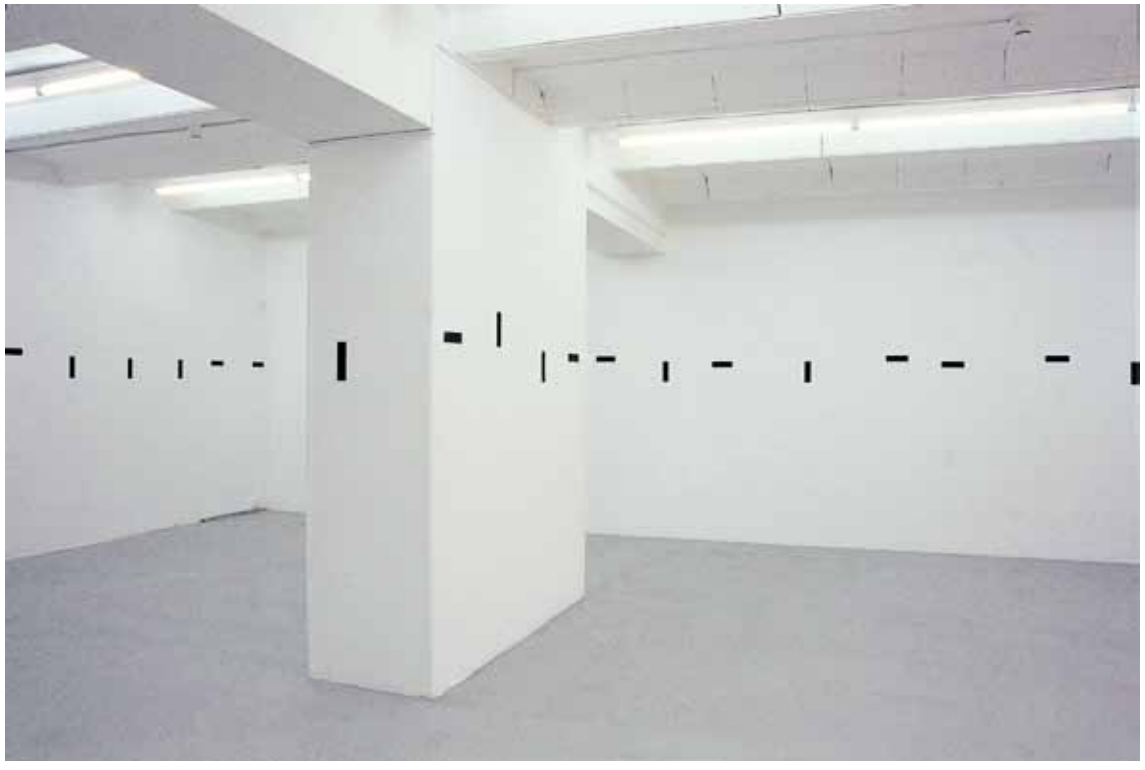
Vasarely Museum | Budapest | 1994

Nicht wie ein Bild, das ich sehe, das ich analysieren kann, aber das ich immer als Objekt vor mir habe. Hier ist ein Raum, den Diet Sayler genommen hat, der ihm aus seiner Arbeit heraus ideal entsprochen hat, um einen Ablauf zu schaffen in Raum und Zeit, ein Raum in dem das Werk sich letztlich im Sehen und in der Erinnerung erst konstituiert.

Dieses frühe Werk von 1971, wo Cage und Bach zu hören waren – in dieser Arbeit hier ist nichts davon enthalten, aber etwas vom Strukturellen der Musik, vom Ablauf, ebenso wie diese beiden Aspekte Zufall und Struktur – Cage und Bach also, dieses Motiv ist in dieser Arbeit, in diesem Typus von Arbeit enthalten.

Es ist ein Werk im Raum. Ist es jetzt Raumkunst im traditionellen Sinn? Also ein Raum, der künstlerisch gestaltet ist, wie in der Renaissance, im Barock oder wie in der Raumkunst des frühen 20. Jahrhunderts?
Bei Diet Sayler ist es ein Raum-Werk, ein Raum-Bewegungswerk. Das ist nicht die Synthese dieser Architektur und des Werkes, aber ohne diesen Raum funktioniert es nicht, ist es nicht da. Auf diesen Unbestimmtheitsfaktor möchte ich noch zu sprechen kommen, denn wo beginnt das Werk, wo endet es? Auch das können Sie nur im Gehen erleben. Das hat etwas mit der Struktur zu tun, wiederum Cage und Bach, Zufall und Präzision. Einerseits sind es präzise Formen, die Diet Sayler aus einem präzisen Programm entwickelt, aus Parallelogrammen – im Detail gehe ich jetzt nicht darauf ein – entsteht diese Form. Wie Diet Sayler es sehr anschaulich geschildert hat: Man glaubt, eine Vielzahl an Formen vor sich zu haben, es ist jedoch nur eine Form und ein Abstand zwischen den Formen –, also sehr präzise und sehr minimal entwickelt. Aber durch ein Programm, das in einem bestimmten Raster läuft, spielt der Zufall eine entscheidende Rolle, nämlich er sorgt dafür, dass hier eine tänzerische Bewegung entsteht, die keine Struktur aufweist, aber innerhalb einer Struktur erfolgt.

Vasarely Museum | Budapest | 1994



Haus für konstruktive und konkrete Kunst | Zürich | 1995

Es ist innerhalb der konstruktiven Tradition immer wieder eine Aus-einandersetzung zwischen Struktur und Zufall zu erkennen, zwischen Ordnung und Chaos. Doch Chaos kann man hier nicht feststellen. Es ist ein Zufall, der in einem präzisen Strukturprogramm passiert und uns motiviert, dem nachzugehen, im besten Sinne des Wortes, ihm nachzugehen.
Diese Arbeit hat nicht wie ein traditionelles Bild einen fixen Rahmen, sondern sie hat innerhalb dieses Raumes an einem Punkt begonnen und an einem anderen endet sie, aber wenn der Raum fortgesetzt wäre, ließe sich diese Arbeit aus dem Prinzip heraus fortsetzen.
Es hat nichts mit Minimalismus oder Nicht-Minimalismus zu tun, sondern mit dem Potenzial dieses Systems sich fortzusetzen.

Die nächste Frage ist die Architektur. Das hier ist ein prägnanter architektonischer Raum und die Assoziation könnte sein, dass es sich um etwas handelt, das mit Architektur – wie Ornament, wie Fries – zu tun hat. Wenn Sie sich aber die Höhe ansehen, in der diese Elemente montiert sind, dann ist es nicht etwas, das es in der Architektur in dieser Höhe gibt, sondern es ist die gängige Höhe wie sie im Allgemeinen beim Hängen von Bildern angewandt wird, d. h. die Augenhöhe des Betrachters. Zurück zur Frage, wo beginnt das Werk, wo endet es. Ist die Wand Teil davon, sind es die einzelnen Elemente? Hier zeigt sich dieser Unbestimmtheitscharakter:
Es entsteht ein Kontinuum, das nicht Teil der Architektur ist, aber sich an ihr darstellt, nach oben und unten frei, nicht begrenzt ist, und damit diese Auseinandersetzung zwischen meiner physischen Bewegung und dieser potenziellen Bewegung ermöglicht.

Zufall und Regel. Ich habe vor langer Zeit begonnen, mich mit der Frage zu beschäftigen: Konkrete Kunst – wie sie in der Tradition bezeichnet wurde - ist fern von Inhalten, sie ist konkret, sie ist das, was sie ist.
Verfolgt man die Entwicklung der Konkreten Kunst in den letzten fünfzig, sechzig Jahren, zeigt sich, dass sie nicht jene Inhaltlichkeit hat,

wie es in der traditionellen Kunst der Fall ist – ich nenne hier nur das Beispiel Madonna mit Kind oder ähnliche Themen. Sie hat ganz andere Inhalte, und hier sind es Zufall und Regel. Zufall ist ein Teil der Methodik, aber wir könnten nach guter kunsthistorischer Regel auch eine Ikonographie des Zufalls und – wie Diet Sayler es heute gedeutet hat – eine Ikonologie des Zufalls in der Konkreten Kunst entwickeln.

Das ist insofern für die Rezeption interessant, weil zu der einen Wahrnehmungsebene dessen, was hier gegeben ist, eine zweite Ebene der Auseinandersetzung zwischen dem hier und dieser Dynamik, die das Werk evoziert, aus den Produktionsbedingungen, aus der Methodik heraus, ein spezifisches Verhältnis zwischen Zufall und Ordnung entsteht, das nicht Zufall, nicht Chaos ist, sondern den geregelten Zufall in ein spezifisches Verhältnis bringt, das bei Werken anderer Künstler völlig anders ist, d.h. der Zufall ist ein inhaltliches Thema in dieser Kunst, über das wir Bücher schreiben sollten, weil es ein ganz wesentlicher Teil der Werke und unserer Lebensverhältnisse ist.

Die Frage ist letztlich: Was geschieht? Es ist eine Auseinandersetzung mit einer vom Künstler geschaffenen Gegebenheit, die gerade in diesem Raum, in dieser Struktur zu einer psychischen und physischen Interaktion motiviert, und wirklich real motivieren sollte, die eine Wahrnehmung ermöglicht, wie sie viele Kunstwerke in ihrer Statik nicht bringen. Dieser soziale Kontakt, dieses Auseinandersetzen damit, ist ein Element dessen, was Diet Sayler in seinen Werken seit 1971 begonnen, seither in vielen Formen entwickelt und hier in diesem Museum der Wahrnehmung für mich zu einem hervorragenden Höhepunkt gebracht hat, weil das Werk ohne viel Erklärung – die ich jetzt gegeben habe – durch die Raumstruktur erfahrbar ist.

Dieter Bogner
Auszug aus Eröffnungsrede im Museum der Wahrnehmung Graz
19. März 2010

Abbildungen siehe Seiten 98 –108

Haus für konstruktive und konkrete Kunst | Zürich | 1995

Gallery A | London | 1996

The National Museum of Art | Bucharest | 1999

The National Museum of Art | Bucharest | 1999

The National Museum of Art | Bucharest | 1999

The Lady Chapel, Ely Cathedral, Ely | England | 2000

The Lady Chapel, Ely Cathedral, Ely | England | 2000

DIET SAYLER AT ELY CATHEDRAL

I was introduced to Diet Sayler and his work at the private view of the installation he made at Gallery A in London in 1996.
At the time we were hosting at Kettle's Yard a year of exhibitions, conferences, concerts and artist residencies under the banner of 'Testing the System'. While an exhibition of Richard Paul Lohse was slipped into the programme, our project focussed on British artists and it was the constructive artists Malcolm Hughes and Jean Spencer who made the introduction.

Diet's installation could not have been much simpler – a garland or band of red L shapes, rotated by chance through their four possible positions around a white room interrupted by doors, pilasters, windows, electrical cables – all of which came into play with Diet's intervention. Charmed by the work and charmed by the man, I wanted to explore further.

Kettle's Yard is Cambridge University's museum of modern art, except that the word 'museum' does not fit what it is. It was founded in 1957 when Jim Ede, who had been the Tate Gallery's first curator of modern art in the 1920s and '30s, came to Cambridge looking for a house where he and his wife could live and where he could have his collection. Instead of the 'great house' he sought, he settled for a row of derelict cottages next-door to a Romanesque church, restored them, and within months was opening the door each

afternoon to visitors. His collection included work by Ben Nicholson, Barbara Hepworth, Naum Gabo, Constantin Brancusi and a major holding of Henri Gaudier-Brzeska. His vision was to introduce the art of the 20th century to successive generations of students, not in the conventional gallery or museum, but in a home that was lived in. After some years a fine modernist extension was added to the house and at the same time an exhibition gallery was added, which has since grown three times.

My thought was to invite Diet to visit Kettle's Yard and plan an intervention exploring and encompassing the house. Alongside the intervention we would have an exhibition in the gallery, linking in with his forthcoming retrospective at Ludwigshafen in 1999. Diet arrived at Kettle's Yard one morning. "What would you like to do first? I asked. "Could we visit Ely Cathedral?" Diet replied. And so we drove the 25 or 30 kilometres to Ely where the cathedral literally towers over the flatlands of the Cambridgeshire Fens. Once there, we found ourselves in the Lady Chapel. "This is where I would like to do an intervention", he said. Immediately I started thinking how could I explain the project to the cathedral authorities and persuade them to allow an artist to stick pieces of red vinyl on ancient stonework. I talked to them and remarkably they agreed.

I needed to see the paintings and collages in the flesh and flew to Ludswigshafen to meet Diet at his retrospective. The exhibition for Kettle's Yard began to form in my head. "What would you like to do now?" asked Diet. "Could we visit Worms Cathedral?" I asked, and so Inge drove us to Worms via the museum at Kaiserslautern. The cathedral was about to close but there was time for the extraordinary Jewish cemetery with its broken rows of age-worn and tilting headstones, as if Diet had been here marking out the territory over the centuries, and from there we set out to explore the town where one of the most momentous events of the Reformation had taken place. Diet is an acute observer of buildings with a history.

The Lady Chapel, Ely Cathedral, Ely | England | 2000

The Lady Chapel, Ely Cathedral, Ely | England | 2000

In March 2000 Diet and Inge returned to Cambridge and each morning travelled to Ely. The Lady Chapel is always cold but this was the coldest time of the year. The chapel is a vaulted rectangular box once resplendent with stained glass, which puritans had destroyed in the 17th century, and rich in Decorated Gothic carving, severely damaged a century before in the wake of the Reformation and the dissolution of the monasteries. Now it is filled with light from plain glass.

Springing out from the walls of the chapel there is a continuous series of elaborately carved double S – 'ogee' – arches where human beings emerge from stone foliage amid other creatures, only to have been beheaded or defaced by the iconoclasts. Once these carvings had related the story of the life of Mary, now in part illegible. The centuries old damage is poignant but has its own beauty and tale to tell. Each arch provides the hood to a pair of stone seats – sediliae – each set against a concave wall. It was here that Diet decided that his intervention should take place. Imagining these sediliae, occupied over the years by monks, long since banished, he decided on six levels at which their heads might have been. In each niche he placed on the curved wall a single vertical band of red vinyl, the height of a hand or a face, angled at top and bottom, and set at one of the four levels according to chance.

The scheme was again of the utmost simplicity but the effect was more complex and dynamic. Seen from the centre of the chapel, the red accents formed a rhythmic wave against the golden stone, like medieval musical notes on a stave. But to left and right they began to disappear from view, masked by the curve of the sedilia walls, and this flux between visibility and invisibility continued as you walked around the chapel, according to your position and proximity to each wall. They were susceptible to our every movement. Here in this chapel of absent statues, removed from the niches above, were faceless reminders of generations of human beings who had

appeared and disappeared, reanimating the space those people had abandoned. And, at the same time, the entire architecture of the chapel, with its repetitions and rhythms, took up the dance.

On April 1st the intervention was celebrated with a recital by the Lithuanian-born cellist Anton Lukoszevieze, wrapped against the cold, playing new music and Bach, using the extraordinary acoustic of the chapel with its famous seven second echo.
We returned to Cambridge for the private view of the exhibition at Kettle's Yard. Nextdoor, in St Peter's Church, one of the oldest religious sites in Cambridge. Diet made an intervention of four green L shapes. He has yet to accept the invitation to make an installation at Kettle's Yard.

October 2008

Michael Harrison
Director of Kettle´s Yard, Museum of Modern Art,
University of Cambridge

The Lady Chapel, Ely Cathedral, Ely | England | 2000

DIET SAYLER V ELYSKÉ KATEDRÁLE

Poprvé jsem se s Dietem Saylerem a jeho prací setkal na vernisáži instalace, kterou připravil pro Galerii A v Londýně roku 1996.
V té době jsme v Kettle's Yards pod názvem „Testing the System" pořádali rok výstav, konferencí, koncertů a uměleckých angažmá. Když byla do programu začleněna výstava Paula Lohse, náš projekt se zaměřil na britské umělce a byli to právě konstruktivističtí umělci Malcolm Hughes a Jean Spencerová, kteří mě s Dietem seznámili.

Dietova instalace už nemohla být jednodušší – červený věnec či pás tvořený objekty ve tvaru písmene L, jež byly náhodně otočeny do některé ze svých čtyř možných poloh, obepínal bílou místnost přerušovanou dveřmi, pilastry, okny, elektrickými kabely, které se díky Dietově intervenci také staly součástí hry. Okouzlený tímto mužem i jeho prací, chtěl jsem odhalit víc.

Kettle's Yard je muzeum moderního umění patřící ke Cambridgeské univerzitě, snad kromě toho, že označení „muzeum" není úplně přesné. V roce 1957 ho založil Jim Ede, první kurátor moderního umění Tate Gallery ve dvacátých a třicátých letech, který přijel do Cambridge hledat dům, v němž by mohl žít se svou ženou a kde by mohl mít svou sbírku. Místo „velkého domu", který hledal, se rozhodl pro řadu zanedbaných domků v sousedství románského kostela; domky opravil a během několika měsíců

The Lady Chapel, Ely Cathedral, Ely | England | 2000

začal každé odpoledne otevírat dveře návštěvníkům. Jeho sbírka zahrnovala práce Bena Nicholsona, Barbary Hepworthové, Nauma Gaba, Constantina Brancusiho a významný podíl děl Henriho Gaudier-Brzesky. Edeovou vizí bylo představit následujícím generacím studentů umění 20. století nikoliv v běžné galerii nebo muzeu, ale v domě, jenž je skutečně obýván. O několik let později byla sbírka rozšířena o díla výtvarného modernismu a do domu také přibyla výstavní galerie, jejíž velikost se od té doby ztrojnásobila.

Mou myšlenkou bylo pozvat Dieta do Kettle's Yard a naplánovat intervenci, jež by prostupovala a obklopovala dům. Vedle intervence bychom uspořádali výstavu v galerii, kterou bychom propojili s jeho nadcházející retrospektivou v Ludwigshafenu roku 1999. Jednoho rána Diet dorazil do Kettle's Yard. „Co bys chtěl udělat jako první?" zeptal jsem se ho. „Mohli bychom navštívit Elyskou katedrálu?" odpověděl Diet. A tak jsme jeli dvacet pět či třicet kilometrů do Ely, kde se katedrála doslova tyčí nad rovinami močálů hrabství Cambridgeshire. Najednou jsme se ocitli v kapli Panny Marie. „Tak tady bych chtěl udělat svou intervenci," řekl. Okamžitě jsem začal přemýšlet, jak bych takový projekt vysvětlil představeným katedrály a přesvědčil je, aby umělci dovolili přilepit kusy červeného vinylu na starodávné zdivo. Promluvil jsem si s nimi a oni překvapivě souhlasili.

Potřeboval jsem vidět malby a koláže naživo, proto jsem letěl do Ludswigshafenu, abych se s Dietem setkal na jeho retrospektivě. V hlavě se mi začala utvářet představa výstavy pro Kettle's Yard. „Co bys chtěl dělat teď?" zeptal se Diet. „Mohli bychom navštívit katedrálu ve Wormsu?" zeptal jsem se; a tak nás Inge zavezla do Wormsu přes muzeum v Kaiserslauternu. Katedrála právě zavírala, ale i tak jsme měli čas na prohlídku výjimečného židovského hřbitova, jehož nesouvislé řady letitých naklánějících se náhrobků vypadaly, jako by si zde Diet vyznačoval území již celá staletí; odtud jsme se vydali prozkoumat město, kde se udály jedny z nejvýznamnějších událostí reformace. Diet je pronikavým pozorovatelem staveb s historií.

The Lady Chapel, Ely Cathedral, Ely | England | 2000

The Lady Chapel, Ely Cathedral, Ely | England | 2000

V březnu roku 2000 se Diet s Inge vrátili do Cambridge a každé ráno dojížděli do Ely. V kapli Panny Marie je vždycky chladno, ale teď byla ta nejchladnější část roku. Kapli tvoří klenutá obdélníková místnost dříve prozářená vitrážovými okny, která zničili v 17. století puritáni, s bohatou dekorativní gotickou výzdobou, jež byla vážně poškozena o století dříve v důsledku reformace a rozpuštění klášterů. Nyní kapli naplňuje světlo prostupující čirým sklem.

Ze stěn kaple vychází nepřetržitá řada bohatě zdobených dvojitých lomených oblouků, kde se lidské bytosti mezi ostatními tvory vynořují z kamenného listoví, jen aby je mohli obrazoborci setnout nebo jim odtesat obličeje. Kdysi tato sochařská díla souvisela s příběhem o životě Panny Marie, nyní jsou z části nečitelná. Staletí staré poškození je dojemné, ale má svou vlastní krásu a příběh, který může vyprávět. Každý oblouk poskytuje stříšku pro dvojici sedadel, tzv. sedilií, vždy jeden pár naproti vyduté zdi. Diet se rozhodl, že svou intervenci vytvoří právě zde. Představil si tato sedilia, jak na nich v průběhu let sedávali dávno vyhnaní mniši, a usoudil, že jejich hlavy mohly být v šesti různých úrovních. Do každého výklenku umístil na zakřivenou stěnu ve výšce ruky nebo tváře pruh červeného vinylu, který byl dole a nahoře zešikmený a náhodně nastavený do jedné ze čtyř poloh.

Schéma bylo opět nanejvýš jednoduché, ale výsledný efekt byl mnohem komplexnější a dynamičtější. Při pohledu ze středu kaple vytvářely tyto červené akcenty rytmické vlny proti zlatému kameni, jak středověké noty na notové osnově. Ale vlevo a vpravo postupně mizely z dohledu, skryté za oblouky zdí nad sedilii; a tento neustálý přechod mezi viditelností a neviditelností, jak jste obcházeli kapli, pokračoval podle vašeho postavení a vaší vzdálenosti k jednotlivým zdem. Červené pruhy podléhaly každému našemu pohybu.
Zde v této kapli nepřítomných soch odstraněných ze svých vrchních výklenků vytvářely upomínky bez tváří, upomínky lidských generací,

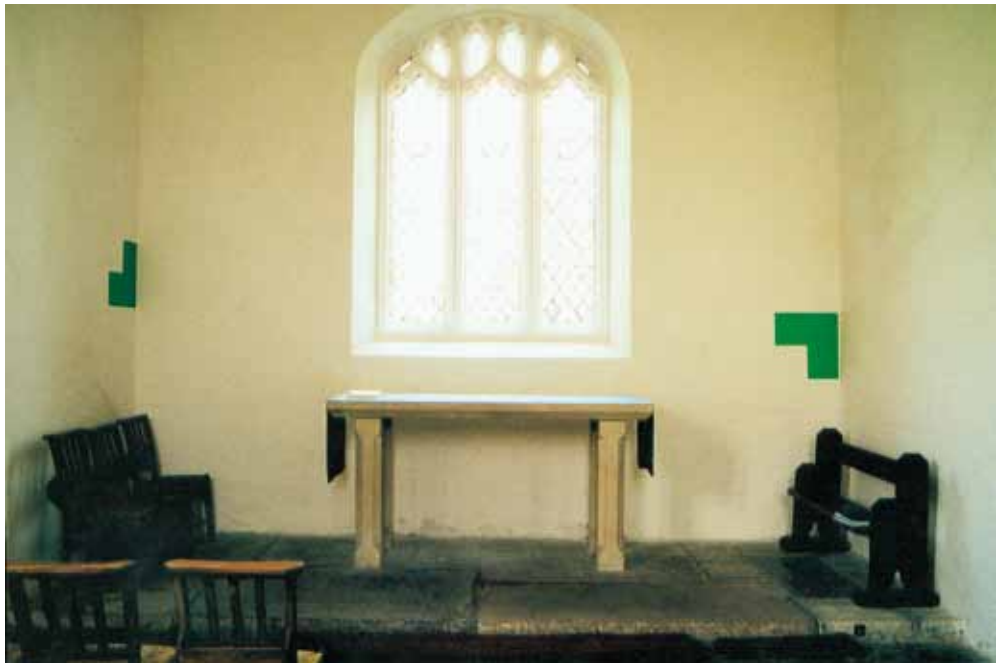
Diet Sayler, Michael Harrison, Anton Lukoszvieze | Ely Cathedral

které se objevily a zmizely; oživovaly místo, které tito lidé opustili. A současně se roztančila celá architektura kaple se vším svým opakováním a pravidelným rytmem.

Prvního dubna byla intervence oslavena recitálem litevského violoncellisty Antona Lukoszevieze, který zabalen v plédu proti zimě, hrál novou hudbu a Bacha využívaje přitom výjimečnou akustiku kaple s její slavnou sedmivteřinovou ozvěnou. Poté jsme se vrátili do Kettle's Yard na vernisáž výstavy. Hned vedle v kostele Svatého Petra, jednom z nejstarších církevních míst v Cambridgi, vytvořil Diet intervenci složenou ze čtyř zelených objektů ve tvaru písmene L. Stále mu ale zbývá přijmout pozvání, aby vytvořil intervenci v Kettle's Yard.

Říjen 2008

Michael Harrison
ředitel Kettle's Yard, Muzea moderního umění
Univerzita v Cambridgi



St Peter's Church | Cambridge | 2000

sonett für diet sayler

er hat erlebt in einer art von ländern
dass es nicht gilt gewohntes zu verwalten
doch auch die westkunst war schon am erkalten
mit regelformen linear in bändern

er misste gründlich freiheit im entfalten
bewegung im prinzip und nicht an rändern
spinoza erst dann hegel halfen ändern
was weltanschaulich fehlte im gestalten

es trat der zufall hilfreich ein im geiste
bewegte formen ungewohnt im raum
als ob ein schnellzug zufällig entgleiste

gefasst in worten klar ist das kein traum
denn in den ländern welche er bereiste
liess sayler neue frucht am alten baum

eugen gomringer
august 2010

Thomas Heyden: *Dieta Saylera osobně dobře znám z Rady pro výtvarné umění v Norimberku, z instituce, která je poradním orgánem města v otázkách veřejného prostoru. V tomto grémiu jsem si Dieta Saylera vždy cenil jako muže jasného myšlení a jasného slova a proto si od dnešního odpoledne slibuji velmi mnoho.*

Diet Sayler, narozen v roce 1939 v Temešváru, umělec, který se věnuje geometrické abstrakci v nejširším smyslu, umělec, který tomuto směru dal nový význam a zcela zvláštní charakter, umělec, který zpočátku pracoval v Rumunsku v oblasti geometricko-konstruktivní tvorby. To bylo po nějakou dobu dokonce velmi dobře možné. Když jsme se připravovali na náš rozhovor, mluvil jste o tom, že i v Rumunsku na poli umění od roku 1968 probíhalo něco, co by se dalo nazvat jarem, co by se dalo nazvat táním. To se ovšem poměrně rychle změnilo k horšímu a tak koncem roku 1972 neviděl Diet Sayler žádnou jinou možnost než z Rumunska odejít.

Byla to náhoda, že jste se dostal právě do Norimberku. Přiletěl jste do Frankfurtu nad Mohanem a potom jste se prostřednictvím Německého červeného kříže dostal náhodou do Norimberku. Mohli vás přepravit třeba do Kasselu nebo kamkoli jinam. A tak jste skončil v Norimberku, ve městě, které jste naučil milovat konkrétní umění. Připomeňme si velký cyklus výstav pojmenovány KONKRET, na který mnozí obyvatelé města dodnes vzpomínají. Cyklus, ve kterém jste norimberskému publiku představil různé formy konkrétního umění.

Diet Sayler působil do roku 2005 jako profesor na Akademii výtvarných umění a musím přiznat, že jsem na svých obchůzkách vždycky rád navštívil vaši třídu, protože to, co bylo možné vidět u vás,

Bibliothek, Hubland-Universität | Würzburg | 2000

to bylo jednak zcela nadprůměrné a jednak tu byla k vidění široká škála variací. Nebyli zde k vidění jenom samí malí Dietové Saylerové, byli tu samostatní mladí umělci. A já jsem přesvědčen, že to je ta největší chvála, které se může profesorovi na akademii dostat. To by pro začátek jako malé představení umělce Dieta Saylera stačilo, všechno ostatní vyplyne z našeho rozhovoru.

Když jsme toto interview připravovali, říkal jste, že vám bylo velmi rychle jasné, že tady v Grazu nemůžete uspořádat výstavu obrazů. Proč vlastně ne?

Diet Sayler: Mohl bych samozřejmě, ale nechci. V posledních letech jsem vystavoval obrazy na mnoha výstavách v mnoha zemích Evropy. Ale když dostanete takový prostor, jako zde, tak velkolepý oktogon, nemůžete vystavovat obrazy. Oktogon – osmiúhelník – je zcela zvláštní tvar. V byzantské architektuře a v kostelech v raném středověku má obrovskou tradici. Krásné je, že když děláte instalaci v tak působivém prostoru, nepotřebujete skoro nic, nemusíte přinést skoro nic než svou uměleckou identitu. Tady se setkává identita prostoru s identitou mé umělecké řeči. To je šance, kterou jsem nemohl promarnit, a proto mi bylo velmi rychle jasné, že chci pracovat s prostorem a ne přivézt obrazy, které mohu vystavovat kdekoli.

T.H.: *Rozhodl jste se instalovat Fugu. To je tvůrčí forma, kterou jste rozvinul už v polovině osmdesátých let. Název instalace je v určitém smyslu slova programem. Myslím teď zejména na program klasické moderny, ke kterému se tím hlásíte. Klasická moderna částečně čerpala svou sílu ze spojení s hudbou, protože hudba je vlastně vždycky abstraktní. Ne náhodou hovořil Kandinsky o kompozici a improvizaci, aby objasnil tento vztah. Vy se tímto pojmem Fuga rozhodně hlásíte k tradici klasické moderny, dá se to tak říct?*

D.S.: Ano, ale současně jsou tu i jiné souvislosti, protože se tady setkávají dva prvky, které přicházejí z různých směrů. Na jedné straně Fuga jako precizní konstrukce, jako metafora k Bachovi,

Bibliothek, Hubland-Universität | Würzburg | 2000

která jde hluboko do minulosti, jako precizní konstrukce, kterou lze vyjádřit číselně, Fuga jako partitura. A na straně druhé stojí má velká inspirace Johnem Cagem, který pracuje s náhodou. Střetávají se tu tedy dvě zcela odlišné umělecké pozice.

T.H.: *Nebyl to Dieter Bogner, který při zahájení této výstavy upozornil na to, že Bach a Cage hráli roli ve vašem díle už v sedmdesátých letech v Rumunsku?*

D.S.: Ano, to je pravda. Připomněl to obdivuhodným způsobem i mně samotnému, vždyť od té doby uplynulo už 40 let. Tenkrát jsem měl zakázku od vlády na dva kinetické prostory a byl jsem, stejně jako další mladí umělci v té době, nadšený kinetikou, principem efektivního pohybu v efektivním prostoru, tedy ne už pohybu sugerovaného. A tak jsem k těmto prostorům zvolil hudbu Bacha a Cage. Tehdy to bylo z mé strany víceméně intuitivní. Mnoho věcí, které člověk jako mladý umělec dělá intuitivně, dělá vědomě až o mnoho později. Tak to chodí.

T.H.: *Není to tak, že v hudební fuze je jedno téma rozvíjeno různými hlasy? Když teď vytvoříme analogii k vaší Fuze zde na stěnách, není paralelogram tím tématem?*

D.S.: To je element, prvek. Základní forma.

T.H.: *Co je tedy pak tématem?*

D.S.: Zde je to pohyb paralelogramu. A kdybych zde chtěl hledat analogie v hudbě, pak by se snad spíše blížil rondu. To je ale rozumové pojetí. Pro mě byla důležitá idea pohybu a vývoj z pohybu. Tak také začíná tato práce, která je velmi precizně promyšlená, i když působí tak volně.

T.H.: *Vidíme tu také ještě nákresy konstrukce.*

D.S.: Ano, jsou vidět, nechal jsem je tak schválně.

Palazzo Ducale | Genova | 2001

Palazzo Ducale | Genova | 2001

T.H.: *Napomáhají porozumění.*

D.S.: Určitě.

T.H.: *Mohl byste nám říci krátce něco k té konstrukci?*

D.S.: Rád. Když pracujete v rámci určitého prostoru s náhodou, stojíte samozřejmě před otázkou, kde máte začít. V osmiúhelníkovém prostoru je možné začít kdekoli. To je ta náhoda. Je to vždycky souhra náhody a pravidla. Náhoda je velké téma, které zaujalo některé umělce a oni se mu věnovali, ale samozřejmě z různých perspektiv, za různých předpokladů a s různými uměleckými představami. A tak vznikají různé výsledky.

T.H.: *Tím mě dovádíte k otázce na vaše zvláštní pojetí. U vás má tento důraz na náhodu veskrze politickou implikaci. Je práce s náhodou pro vás také pokusem zasadit ránu strnulému dogmatismu? Tedy v určitém smyslu slova mu uniknout? Ale také uniknout sám sobě ve smyslu nepodmíněného subjektu? Chcete překvapit sám sebe? Také k tomu slouží náhoda.*

D.S.: Náhoda je také velkou inspirací, to je nutno říct. Když člověk dělá instalaci v prostoru, ve kterém nechá působit náhodu, zažije ta nejnádhernější překvapení, jež mohou být nesmírně kreativní. Tolik k praktické práci.

V dějinách myšlení hraje náhoda také velkou roli. U Platona a v celých dějinách filozofie. Mě zajímal Spinoza, který postavil náhodu do protikladu ke světu božského řádu, do protikladu k církvi. Protože jsem vyrostl v diktatuře, jsou pro mě tyto kategorie velmi, velmi důležité. Náhoda není jen nějaká formální hra, je to základ světového názoru, a to velmi hluboký.

T.H.: *Je to opoziční náhoda? Dá se to tak říct?*

D.S.: Ano, to je ten správný výraz. Je to opozice k pravidlům a je to samozřejmě Hegelova dialektika, která je pro mě důležitá. Myslím prostě v protikladech a má práce vyrůstá z této jednoty protikladů.

T.H.: *Řekl byste, že náhoda a řád jsou v rovnováze?*

D.S.: Tak bych to neřekl. Jsou to protiklady a vždycky je to boj, silná opozice. Tuto zkušenost zažívám ještě více s obrazy, tam k tomu přistupuje ještě barva a vzniká tak celý repertoár od poetických, lyrických, elegických až k dramatickým a násilným protikladům.

T.H.: *Kam byste zařadil v rámci těchto kategorií svou práci v Grazu?*

D.S.: Zabývá se prostorem, hraje si s prostorem a je vzdušná. Je to práce, která je v nejhlubším smyslu koncipována pro tento prostor a ve spolupráci s ním. To můžete vidět, když se podíváte do rohů místnosti. Tady je odpor prostoru. Není to práce, která by byla v harmonii s prostorem, to by pro mě bylo příliš povrchní. Je jím podmíněná a vede s ním dialog.

T.H.: *V jiných Fugách jste pracoval také s pravoúhlými, ortogonálními prvky.*

D.S.: Ano, samozřejmě.

T.H.: *Jak jste se rozhodl pro paralelogram?*

D.S.: To bylo spíše pocitové rozhodnutí. Čím více pracujete s exaktními entitami, tím důležitější je pocit. Není to tak, že tady je pocit a na druhé straně myšlenka. Všechno je vzájemně propojeno, a to velmi silně.

T.H.: *To je vlastně vaše krédo. Diet Sayler je umělec, který otevřel konkrétní umění intuici, pocitům, ale na druhé straně také uměnovědným implikacím. Myslím tím vaše pojetí barvy, váš přístup k barvě a k dějinám barvy. Jak říkají kunsthistorici – našel jste pro konkrétní umění nové břehy a tím ho otevřel pro budoucnost. Je možné to takto formulovat?*

D.S.: Určitě. Konkrétní umění je velmi raná umělecká forma 20. století a tomu odpovídajícím způsobem strnulá a akademizovaná.

Palazzo Ducale | Genova | 2001

Palazzo Ducale | Genova | 2001

Palazzo Ducale | Genova | 2001

T.H.: *Koho zejména myslíte, když mluvíte o akademické stránce konkrétního umění?*

D.S.: Nebudu zmiňovat žádná jména, jsou to jistě mnozí a jsou mezi nimi také rozdíly. Není možné říct, že existují pouze černé nebo bílé ovce. Skutečnost je jako vždy rozmanitější, to je mimo debatu. Konkrétní umění, jak jsem ho zažil já poté, co jsem přišel do Německa, bylo v mých očích poměrně uzavřené. Opravdu neexistovalo mnoho oblastí, na které by bylo možno reagovat. A ty byly velmi pevně dané a bez rizika.

Můj zájem se tehdy vůbec neubíral směrem k barvě. To přišlo až později. Spíš jsem šel směrem dada, protože jsem správně cítil, že to je oblast, která umožňuje mnoho rozporů, která je pro myšlení konstruktivistů velmi osvěžující – negace, rozdrobenost, neexistence, rozrušená forma. Dadaistická negace byla pro mě podnětem k tomu, abych své obrazy ztvárňoval jako fragmenty, takže už nebylo možné je vnímat jako celek, nýbrž jako něco částečného, jako absenci. To pro mě byl velmi důležitý výrazový prostředek. Barva přišla potom, jak už jsem řekl, později.

Konstruktivní umění mělo jenom tři primární barvy. To bylo pevné dogma. Jen jednu modrou, jen jednu červenou – a přitom existuje tolik červených, tolik nádherných červených! A jen jednu žlutou. Barva začíná být ale zajímavou až tehdy, když ji téměř není možné pojmenovat. Máme sice pár výrazů pro barvy, ale už i ty jsou nejisté. Bohatství barvy pro mě bylo velkým vábením.

T.H.: *A tak, jak jste teď mluvil o barvě, můžete samozřejmě hovořit i o tvaru. Tak jako u barvy jsou jenom modrá, červená a žlutá málo, tak je tomu i v případě tvaru – pouze čtverec, kruh a trojúhelník.*

D.S.: Tak to je.

T.H.: *Vy jste udělal něco velkolepého. Pokusil jste se uniknout z tohoto pevného kánonu tím, že jste si vytvořil svou vlastní abecedu tvarů, ve formě takzvaných basics, tedy základních tvarů. Je tento paralelogram také takovým základním tvarem? Odvinul se ze základního systému?*

D.S.: Tak to není, je to vlastně předchůdce mé abecedy tvarů. Je možné ho tak pojmenovat, protože už to není jenom kruh nebo čtverec. Měli bychom vědět, že konkrétní umění je uměním levice, a ta byla spojena s Velkou říjnovou revolucí, s myšlenkou nové společnosti. Přitom byl velmi důležitý pocit sounáležitosti, pocit „my".
Tento pocit můžeme nastolit i tak, že pracujeme s tvary, které nepatří nám osobně, nýbrž všem. Čtverec nepatří mě, tobě nebo jí, patří nám všem, existoval přeci odjakživa. V něm se můžeme setkat všichni, v něm máme pocit „my".

T.H.: *To je možné vědecky pochopit ve smyslu geometrie, ve smyslu intersubjektivity.*

D.S.: Ano, samozřejmě. Ale Říjnová revoluce zradila své děti. Jako každá revoluce. A z tohoto pocitu sounáležitosti se stal tlak. Je to vnucené „my", jemuž je obětována veškerá individuální identita. Každá diktatura, ať už církevní, rudá nebo hnědá, toto „já" zničila a nahradila je takzvaným „my".

Tento pocit „my" mě přivedl ke konkrétnímu umění a byl pak zároveň důvodem pro únik od něj, když jsem jako individuum znovu nalezl právo na individualitu, na subjektivitu – v italské renesanci, v humanismu. Neexistuje umění mimo tuto subjektivitu, jakkoli máváme vlajkou objektivnosti. To všechno je jen ideologie.

S touto ideou individualizace začínám kvadraturu kruhu, totiž představu individuální geometrie. To samozřejmě není možné vědeckou cestou, ale umělecky ano. Tím, že se vzdálím matematickým

Palazzo Ducale | Genova | 2001

základním tvarům a vytvořím abecedu, která se stane mou vlastní abecedou. Je to tedy metafora pro mou identitu, kterou jsem v diktatuře téměř ztratil, ale v umění znovu nalezl.

T.H.: *Ale abychom jako pozorovatelé byli schopni toto „my" uchopit, máme možnost najít k němu přístup na geometrickém základě tohoto velmi subjektivního jazyka.*

D.S.: Samozřejmě. Tento přístup je možný, ale je třeba mít stále na mysli: „Umění je jako piknik. Nemůžeš sníst víc než to, co sis přinesl s sebou", jak jednou řekl François Morellet. Aby člověk získal ten správný přístup, je třeba rozvíjet schopnost pokládat ty správné otázky.

Návštěvník: *Mohu položit hloupou otázku? Ovlivnil jste ta okna?*

D.S.: Ano, jistě. Okna patří k místnosti.

Návštěvník: *Máte 18 paralelogramů na každé stěně a máte nad nimi 18 okenních tabulí, tři okna se šesti tabulkami.*

D.S.: To jsem nepočítal, děkuji. To potvrzuje, že intuitivní umělecké procesy jsou často inteligentnější, než jejich plánování. Ostatně, při vernisáži se mě někdo ptal, proč jsem použil tento levný materiál, samolepící folii, pomocí které jsem ztvárnil celý prostor.
Je to vlastně docela dobrá otázka, protože je to opravdu folie, kterou můžete koupit v každém obchodním domě. Damian Hirst, který osazuje lebku zlatem a diamanty, dělá umění, které je zároveň výhodnou investicí. Moje práce, můj umělecký a politický postoj je diametrálně odlišný.

T.H.: *Když jsme se sešli v Norimberku, řekl jste něco hezkého. Řekl jste, že držíte celou výstavu v levé ruce.*

D.S.: Jestli v levé, nebo v pravé, to nevím. Ale celá instalace, materiál, ze kterého je, se mi v každém případě vešla do kapsy u bundy.

Palazzo Ducale | Genova | 2001

T.H.: *Je v přeneseném smyslu slova možno říci, že hospodárnost prostředků patří k vašemu étosu?*

D.S.: Ano, jistě. Je to etický, ba přímo politický postoj. Materiál může být vždycky vznešenější a dražší, ale to nejcennější co máme, je přeci horizont našich představ. Jako mladý umělec jsem už před čtyřiceti lety dělal instalace. Tehdy se jimi zabýval málokdo. Později jsem se vrátil k malířství. Je to ale kupodivu logické, protože člověk se někdy ponoří tak hluboko do sebe, že už nehledá aktuální diskuzi, kterou však mladý umělec potřebuje. S věkem se samozřejmě stává svobodnějším. Ostatně, je to právě svoboda stáří, co tak často činí umění přesvědčivým.

Před chvílí jsme mluvili o kinetické výstavě v Pitešti. Tehdy pro mě byl skok od sugerovaného ke skutečnému pohybu, ke skutečnému prostoru velmi důležitý. Tady a teď jdu cestou zpět k sugerovanému pohybu. Pohyb je vývoj a vývoj je naděje. To jsou základní lidské kategorie. Naděje!

T.H.: *Před chvílí jsme mluvili o barvách. Proč tady černá?*

D.S.: Protože jsem se chtěl soustředit na pohyb a pro ztvárnění pohybu je třeba mít možnost srovnání. Jen jeden prvek, jenom jednu barvu – a tady právě černou.

T.H.: *Tato práce nemá žádný začátek ani konec. Už to tak výrazně v nějaké Fuze někdy bylo?*

D.S.: Ne, to je samozřejmě dáno tímto prostorem, tímto oktogonem, touto kontinuitou, tímto obklopujícím celkem. Ostatně rytmus prvků tu kontinuálně pokračuje i přes chybějící stěny, přes dveře a průchody stále dál. To je také to zvláštní na této prostorové instalaci.

Palazzo Ducale | Genova | 2001

East West Gallery | New York | 2001

T.H.: *Je to tedy zvláštní situace, se kterou jste konfrontován poprvé.*

D.S.: Správně. Na základě stejného principu vznikne v jiném prostoru jiná instalace. Tady je možné explicitně vidět, že prostor hraje v této práci rozhodující roli. Není to jenom pasivní obal. Aktivně reaguje na práci, na tvar a průběh instalace.

T.H.: *Je fakt, že jste se tak nechal vtáhnout prostorem podmíněn i tím, že podobně jako u barvy, vidíte v jeho ztvárnění uměnovědné implikace? Hovořil jste tu přeci zcela spontánně o byzantských kostelech. Napadá mě také například baptisterium. Je vaše náklonost k tomuto prostoru zabarvena také dějinami umění?*

D.S.: Ano, samozřejmě, protože na tomto světě neexistuje nic, co by o člověku, o životě, o dějinách vypovídalo víc, než architektura. Když člověk jde po stopách architektury na různých místech, přijde na souvislosti, které není možné nalézt v žádných knihách. Pro mě je architektura reálně spojena s lidským životem, s životními příběhy a osudy jednotlivých lidí, ale také s historií celých národů. Je zrcadlem lidstva.

Návštěvník: *Až výstava skončí, bude to také konec tohoto uměleckého díla. Litujete toho jako tvůrce?*

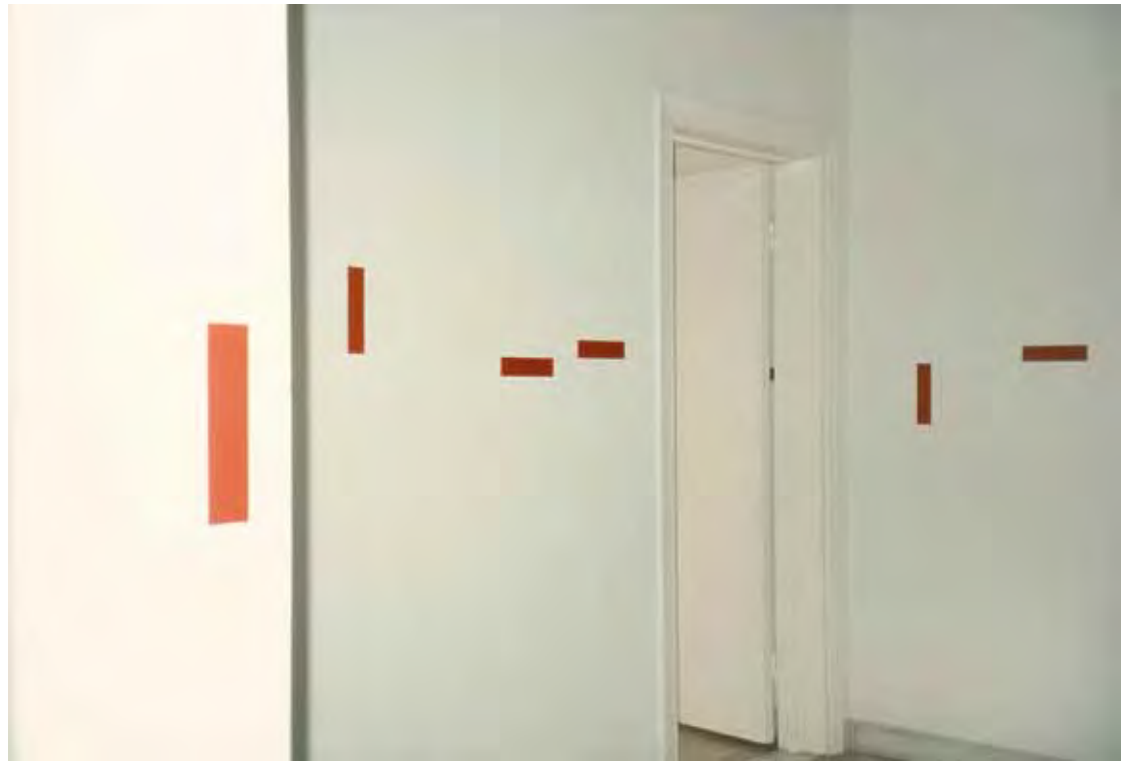
D.S.: Ne tak úplně, protože konec je obsažen už v samotné myšlence dočasné instalace. Tady je důležité představení, ztvárnění omezeného času, a pak vzpomínka, zážitek. A to je pomíjející, jako všechno.

T.H.: *Pomíjivost je něco, čeho si na umění také velmi cením. Je to otázka, kterou stále znovu dostáváme v Novém muzeu v Norimberku. Momentálně tam máme šest velkých nástěnných prací norimberského umělce Gerharda Mayera, který na svých kresbách pracoval dva měsíce, a publikum velmi lituje, že v červnu musejí zase zmizet. Ale já si myslím, a to platí pro vaši práci stejně tak, že právě to vědomí konečnosti činí takové dílo přitažlivějším.*

D.S.: Zcela jistě.

T.H.: *Máte ještě nějaké otázky? Pokud ne, pak vám děkujeme za vaši trpělivost a doufáme, že si vhledy do myšlení Dieta Saylera odnesete s sebou domů. U mě tomu tak jistě bude.*
A za to vám, pane Saylere, děkuji.

Thomas Heyden v rozhovoru s Dietem Saylerem
MUWA, Štýrský Hradec, 8. květen 2010



East West Gallery | New York | 2001

1851 Gallery, The Nottingham Trent University | Nottingham | 2002

Thomas Heyden: *Diet Sayler ist mir persönlich gut bekannt aus dem Beirat Bildender Kunst in Nürnberg, einer Institution, die die Stadt berät bei Fragen von Kunst im öffentlichen Raum. Ich habe in diesem Gremium Diet Sayler als einen Mann des klaren Gedankens und des klaren Wortes schätzen gelernt und von daher verspreche ich mir vom heutigen Nachmittag sehr viel.*

Diet Sayler, geboren 1939 in Timisoara, ein Künstler, welcher der geometrischen Abstraktion im weitesten Sinne zuzurechnen ist, ein Künstler, der dieser Richtung der Kunst eine ganz besondere Note, eine ganz besondere Ausprägung verliehen hat, ein Künstler, der anfangs in Rumänien als geometrisch-konstruktiver Künstler gearbeitet hat. Das war eine Zeitlang sogar ganz gut möglich. Sie sprachen davon – wir hatten ein kleines vorbereitendes Gespräch –, dass es auch in der rumänischen Kulturlandschaft von 1968 so etwas wie einen Frühling, so etwas wie Tauwetter gab. Das hat sich dann relativ schnell wieder zum Schlechten geändert und so sah Diet Sayler Ende des Jahres 1972 keine andere Möglichkeit mehr, als Rumänien den Rücken zu kehren.

Es war ein Zufall, dass Sie dann ausgerechnet in Nürnberg gelandet sind. Die Maschine flog Sie nach Frankfurt am Main und dann brachte Sie das Deutsche Rote Kreuz zufälligerweise nach Nürnberg, es hätte Sie auch nach Kassel oder sonst wo hinbringen können. So sind Sie in Nürnberg gelandet, in einer Stadt, der Sie auch ein gutes Stück Liebe zur konkreten Kunst beigebracht haben. Ich denke an eine große Ausstellungsreihe - KONKRET nannte die sich -, die vielen Nürnbergern bis heute in bester Erinnerung ist. Eine Reihe, in der Sie das Nürnberger Publikum mit verschiedenen Spielarten konkreter Kunst vertraut gemacht haben.

Diet Sayler war bis 2005 Professor an der Akademie der Bildenden Künste, und ich muss gestehen, dass ich bei den Rundgängen immer sehr gerne in Ihre Klasse gegangen bin, denn was man dort zu sehen bekam, das war zum einen deutlich über dem Durchschnitt und zum anderen zeigte es eine große Variationsbreite. Da waren nicht lauter kleine Diet Saylers zu entdecken, sondern sehr eigenständige junge Künstler, und ich glaube, das ist das größte Lob, das man einem Akademieprofessor machen kann. Das soll erst einmal genügen als kleine Vorstellung des Künstlers Diet Sayler, alles andere wird sich im Gespräch ergeben.

Sie haben in dem vorbereitenden Gespräch gesagt, es sei Ihnen sehr schnell klar gewesen, dass Sie hier in Graz keine Gemäldeausstellung machen könnten. Warum eigentlich nicht?

Diet Sayler: Können sicherlich schon, aber wollen nicht. Ich habe viele Ausstellungen mit Malerei in den letzten Jahren gemacht, in vielen Ländern Europas. Aber wenn man so einen Raum, einen Oktogon, wie diesen bekommt, der so großartig ist, kann man keine Bilder ausstellen. Das Oktogon ist eine ganz besondere Form. In der byzantinischen Architektur und der frühmittelalterlichen Kirche hat diese eine ganz große Tradition. Das Schöne ist, wenn man eine Installation in einem so ausdrucksvollen Raum macht, dann braucht man fast nichts, man bringt nichts anderes als seine künstlerische Identität mit. Hier trifft die Identität des Raumes mit der Identität meiner künstlerischen Sprache zusammen. Das ist eine Chance, die ich vergeben würde, und da war mir sehr schnell klar: Ich will mit dem Raum arbeiten und nicht Bilder von zuhause bringen, die ich ja überall ausstellen kann.

T.H.: *Sie haben sich entschieden, hier eine „Fuge" zu installieren. Das ist eine Werkform, die Sie bereits seit der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre entwickelt haben. Der Titel ist in gewisser Hinsicht Programm. Ich denke jetzt vor allem auch an den programmatischen*

1851 Gallery, The Nottingham Trent University | Nottingham | 2002

Univerzitní galerie | Plzeň | 2006

Anschluss an die klassische Moderne. Die klassische Moderne hat einen Teil ihrer Kraft aus dem Anschluss an die Musik bezogen, denn die Musik war ja schon immer abstrakt. Nicht zufällig hat Kandinsky von Kompositionen und Improvisationen gesprochen, um diesen Zusammenhang deutlich zu machen. Sie stellen sich durch diesen Begriff „Fuge" dezidiert in die Tradition der klassischen Moderne, kann man das so sagen?

D.S.: Ja, aber zugleich auch in einen anderen Zusammenhang, weil hier zwei Elemente zusammentreffen, die aus unterschiedlichen Richtungen kommen: Auf der einen Seite die „Fuge" als präzise Konstruktion, das ist die Metapher zu Bach und geht weit zurück – die präzise Konstruktion, die numerisch dargestellt werden kann, auch als Partitur –, und auf der anderen Seite ist meine große Inspiration John Cage gewesen, der den Zufall benutzt. Da treffen extrem unterschiedliche kunsthistorische Positionen aufeinander.

T.H.: *War es nicht Dieter Bogner, der bei der Eröffnung dieser Ausstellung darauf aufmerksam gemacht hat, dass Bach und Cage schon Anfang der 1970er-Jahre, als Sie noch in Rumänien waren, eine Rolle gespielt haben in Ihrem Werk?*

D.S.: Das stimmt. Er hat mich auf wundersame Weise daran erinnert, denn das liegt ja 40 Jahre zurück. Ich hatte damals einen Regierungsauftrag für zwei kinetische Räume und war - wie auch andere junge Künstler dieser Zeit – begeistert von der Kinetik, von dem Prinzip effektiver Bewegung im effektiven Raum, also nicht mehr suggerierter Bewegung. Da habe ich zu diesen Räumen Musik von Bach und Cage eingesetzt. Damals war es für mich sicher eher intuitiv. Viele Sachen, die man als junger Künstler zunächst einmal intuitiv erfasst, werden einem erst viel später wirklich bewusst. Das ist der Gang der Dinge.

T.H.: *Ist es nicht so, dass bei der musikalischen „Fuge" ein Thema durch verschiedene Stimmen hindurchgereicht wird? Wenn man*

das jetzt in Analogie setzt zu Ihrer „Fuge" hier an den Wänden, ist das Parallelogramm das Thema?

D.S.: Das ist ein Element, die Grundform.

T.H.: *Was ist dann das Thema?*

D.S.: Hier ist die Bewegung des Parallelogramms das Thema und wenn ich hier musikalische Analogien weiterspinnen würde, dann wäre vielleicht sogar das Rondo näher. Aber das ist nur eine gedankliche Annäherung. Für mich waren die Idee der Bewegung und die Entwicklung aus der Bewegung sehr wichtig. So beginnt auch diese Arbeit, die sehr präzise angelegt ist, obwohl sie so frei aussieht.

T.H.: *Man sieht ja noch die Konstruktionszeichnungen.*

D.S.: Ja, man sieht das, ich habe es auch bewusst so gelassen.

T.H.: *Das gibt eine gewisse Hilfestellung zum Verständnis.*

D.S.: Mit Sicherheit, ja.

T.H.: *Könnten Sie uns ganz kurz ein paar Stichworte geben zur Konstruktion?*

D.S.: Gerne. Wenn man mit dem Zufall im Raum arbeitet, stellt sich natürlich auch die Frage, wo beginnen? In einem oktogonalen Raum kann man überall beginnen. Das ist der Zufall - da ist immer dieses Zusammenspiel zwischen Zufall und Regel. Der Zufall ist ein großes Thema, das einige Künstler aufgegriffen und damit gearbeitet haben, aber natürlich unter verschiedenen Voraussetzungen, verschiedenen Perspektiven und verschiedenen künstlerischen Vorstellungen. Das macht den Unterschied.

T.H.: *Damit legen Sie mir nahe, nach dieser besonderen Auffassung zu fragen: Bei Ihnen hat diese Betonung des Zufalls eine durchaus*

Univerzitní galerie | Plzeň | 2006

Dieter Bogner, Werner Wolf | MUWA Graz | 2010

politische Implikation. Ist dieses Einbringen des Zufalls auch der Versuch, dem allzu starren Dogmatismus ein Schnippchen zu schlagen, also ihm zu entkommen, aber auch sich selbst zu entkommen, im Sinne eines unbedingten Subjekts? Sie wollen sich selbst überraschen lassen, auch dazu dient der Zufall.

D.S.: Der Zufall ist auch ein großer Inspirator, das muss man sagen. Wenn man in einem Raum installiert, in dem man den Zufall agieren lässt, erlebt man die herrlichsten Überraschungen, die enorm kreativ sein können. So viel zur praktischen Arbeit.

In der Geschichte des Denkens spielt der Zufall ja auch eine große Rolle. Bei Platon und in der ganzen Geschichte der Philosophie. Mich hat Spinoza sehr interessiert, als er einer Welt der göttlichen Ordnung den Zufall gegenübergestellt hat - eine häretische Position gegenüber der Kirche. Da ich in einer Diktatur groß geworden bin, sind diese Kategorien für mich sehr, sehr wichtig. Der Zufall ist nicht nur ein formales Spiel, er hat weltanschauliche Hintergründe, und zwar tiefgreifende.

T.H.: *Ist es ein oppositioneller Zufall, kann man das so sagen?*

D.S.: Ja, das ist der richtige Ausdruck. Das ist die Opposition zur Regel und es ist natürlich die Hegel'sche Dialektik, die mir hier wichtig ist. Ich denke nun mal in Gegensätzen und meine ganze Arbeit baut auf dieser Einheit der Gegensätze auf.

T.H.: Würden Sie sa*gen, dass sich „chance and order" die Waage halten?*

D.S.: Das würde ich nicht so sagen. Das sind Gegensätze und da ist immer ein Kampf, ein starkes Gegenüber. Diese Erfahrung mache ich mehr noch mit den Bildern, der Malerei, da kommt noch die Farbe hinzu und damit ergibt sich ein ganzes Repertoire von poetisch, lyrisch, elegisch bis zu dramatisch, gewaltig.

T.H.: *Wie würden Sie, in diesen Kategorien gedacht, Ihre Grazer Arbeit einstufen?*

D.S.: Sie geht auf den Raum ein, sie spielt mit dem Raum und sie ist luftig. Das ist eine Arbeit, die im tiefsten Sinne für und mit diesem Raum konzipiert wurde. Das kann man sehen, wenn man sich die Raumecken anschaut - da ist der Widerstand des Raumes. Das ist keine Arbeit, die mit dem Raum harmoniert, das wäre mir zu oberflächlich, sondern vom Raum bedingt wird und mit diesem dialogisiert.

T.H.: *In anderen „Fugen" haben Sie auch mit rechteckigen, orthogonalen Elementen gearbeitet.*

D.S.: Ja, natürlich.

T.H.: *Wie kam es zur Entscheidung für ein Parallelogramm?*

D.S.: Das war eine Entscheidung, die mehr gefühlsmässig da war. Je mehr man mit exakten Entitäten arbeitet, desto mehr wird Gefühl wichtig. Es ist nicht so: da Gefühl, da Gedanke; es ist alles miteinander verbunden, und zwar sehr stark verbunden.

T.H.: *Das ist ja schon Ihr Credo. Diet Sayler ist der Künstler, der die konkrete Kunst geöffnet hat für Intuition, für Empfinden auf der einen Seite, aber auf der anderen Seite auch für kunsthistorische Implikationen. Ich denke an Ihre Auseinandersetzung mit der Farbe, mit der Geschichte der Farbe. Sie haben – so würde ich das als Kunsthistoriker sagen – für die konkrete Kunst neue Ufer erreicht und haben damit auch die konkrete Kunst offen für die Zukunft gemacht. Kann man das so sagen?*

D.S.: Mit Sicherheit. Die konkrete Kunst ist eine sehr frühe Kunstform des 20. Jahrhunderts und daher entsprechend verhärtet und akademisiert.

T.H.: *An wen denken Sie da insbesondere, wenn Sie von der akademischen Seite der konkreten Kunst sprechen?*

MUWA – Museum der Wahrnehmung | Graz | 2010

MUWA – Museum der Wahrnehmung | Graz | 2010

D.S.: Ich nenne keine Namen, es sind sicher viele und da gibt es ja auch graduelle Unterschiede. Man kann ja nicht sagen, da sind nur schwarze Schafe oder nur weiße. Die Wirklichkeit ist immer eine etwas gemischte, das ist überhaupt keine Frage. Die Konkrete Kunst, wie ich sie erlebt habe, als ich nach Deutschland kam, war in meinen Augen schon ziemlich abgeschlossen. Es waren nicht wirklich viele Felder, auf die man reagieren konnte. Die waren sehr festgesetzt und damit risikolos.

Mein Interesse ging damals übrigens nicht in Richtung Farbe, das kam erst später. Es ging in Richtung Dada, weil ich da so richtig gespürt habe, dass hier ein Feld ist, das viel Widerspruch freisetzt, das wirklich erfrischend ist für das Denken der Konstruktiven: die Verneinung, die Zersplitterung, das Fehlende, die zerbrochene Form. Die dadaistische Verneinung war Anregung dafür, dass ich meine Bildelemente als Fragmente zeigte, sodass man sie nicht mehr als Ganzes sehen konnte, sondern nur teilweise, als Absenz. Das war für mich ein wichtiges Sprachmittel. Die Farbe kam dann, wie gesagt, später hinzu. Die Konstruktive Kunst hatte als Farben nur die drei Primärfarben. Das war ein festes Dogma: nur ein Blau, nur ein Rot – es gibt doch so viele Rot, so viele herrliche Rot! –, nur ein Gelb. Farbe beginnt erst dann interessant zu werden, wenn man sie kaum noch benennen kann. Wir haben ja nur ein paar Ausdrücke für Farbe und selbst die sind sehr wackelig. Der Reichtum der Farbe wurde für mich natürlich die große Verlockung.

T.H.: *Und so wie Sie jetzt über Farbe gesprochen haben, können Sie natürlich über die Form sprechen. So wenig wie Farbe nur Rot, Gelb, Blau sein kann, so wenig ist Form nur Quadrat, Kreis und Dreieck.*

D.S.: So ist es.

T.H.: *Sie haben etwas sehr Spannendes getan: Sie haben versucht, aus diesem festen Kanon zu entfliehen, indem Sie sich Ihr eigenes Form-Alphabet geschaffen haben, in Form der sogenannten Basics,*

der sogenannten Basis-Formen. Ist denn dieses Parallelogramm auch eine Basisform? Ist es ebenfalls entwickelt aus dem zugrundeliegenden Raster?

D.S.: Nicht richtig, es ist eigentlich eine Vorform meines Form-Alphabets. Man kann es so nennen, weil es eben nicht mehr nur Quadrat oder Kreis ist. Man sollte wissen, dass die Konkrete Kunst aus der „linken" Ecke kommt, und die war ja verbunden mit der Oktoberrevolution - mit der Idee einer neuen Gesellschaft. Dabei war dieses Wir-Gefühl sehr wichtig.
Das Wir-Gefühl kommt dadurch zustande, dass man mit Formen arbeitet, die uns nicht persönlich, sondern allen gehören.
Das Quadrat gehört nicht mir, dir oder ihr, sondern uns allen, das hat es schon immer gegeben. Da können wir uns alle treffen, da haben wir ein Wir-Gefühl.

T.H.: *Es ist wissenschaftlich im Sinne von Geometrie nachvollziehbar, intersubjektiv nachvollziehbar.*

D.S.: Ja, natürlich. Aber die Oktoberrevolution hat ihre Kinder verraten, wie jede Revolution. Und aus diesem Wir-Gefühl ist der Druck des Wir entstanden. Es ist dieses aufgezwungene Wir, in dem die individuelle Identität geopfert wird. Jede Diktatur, ob sie eine kirchliche, eine rote oder eine braune Diktatur ist, hat dieses Ich zerstört und durch ein sogenanntes Wir ersetzt.

Dieses Wir-Gefühl hat mich zur Konkreten Kunst gebracht und dieses Wir-Gefühl war dann der Grund von da zu flüchten - als ich das Individuum, das Recht auf Individualität, auf Subjektivität, in der italienischen Renaissance, dem Humanismus, wieder fand. Es gibt keine Kunst außerhalb dieser Subjektivität, auch wenn wir die Fahne der Objektivität schwingen, das ist alles nur Ideologie.

Mit dieser Idee der Individualisierung beginne ich die Quadratur des Kreises, nämlich die Vorstellung einer individuellen Geometrie.

MUWA – Museum der Wahrnehmung | Graz | 2010

MUWA – Museum der Wahrnehmung | Graz | 2010

MUWA – Museum der Wahrnehmung | Graz | 2010

Das kann man natürlich nicht wissenschaftlich, aber künstlerisch kann man das, indem man sich von den mathematischen Grundformen entfernt und ein Alphabet aufbaut, das ein - mein – eigenes Alphabet ist. Also eine Metapher für meine Identität, die ich in der Diktatur fast verloren, aber in der Kunst wieder gefunden habe.

T.H.: *Aber wir als Betrachter, um das Wir aufzugreifen, haben die Möglichkeit, aufgrund der geometrischen Grundlage dieser sehr subjektiven Sprache dennoch einen Zugang zu finden.*

D.S.: Natürlich. Man hat diesen Zugang, aber man muss auch immer wissen: „Kunst ist wie ein Picknick, du kannst nicht mehr essen, als das, was du mitgebracht hast ", wie François Morellet einmal gesagt hat. Um den richtigen Zugang zu bekommen, muss man die Fähigkeit entwickeln, sich die richtigen Fragen zu stellen.

Besucher: *Darf ich eine dumme Frage stellen: Haben Sie die Fenster beeinflusst?*

D.S.: Ja, sicherlich. Die Fenster gehören zum Raum.

Besucher: *Sie haben 18 Parallelogramme pro Wand und Sie haben 18 Scheiben darüber, drei Fenster mit 6 Scheiben.*

D.S.: Das habe ich nicht nachgezählt – danke. Das spricht dafür, dass künstlerische Prozesse oft intuitiv intelligenter sind als ihre Planung. Übrigens, bei der Vernissage hat mich jemand gefragt, warum ich dieses billige Material, die selbstklebende Folie, mit der ich den ganzen Raum gestaltet habe, benutze. Die Frage ist eigentlich ziemlich gut, denn tatsächlich ist das eine Folie, die man in jedem Kaufhaus kaufen kann. Damian Hirst, der einen Vanitas-Kopf mit Gold und Diamanten bestückt, macht eine Kunst, die sich für Geldanlage ideal eignet. Meine Arbeit, meine künstlerische und politische Haltung ist dieser Haltung diametral entgegengesetzt.

T.H.: *Sie haben etwas sehr Schönes gesagt, als wir uns in Nürnberg trafen: Sie hätten die ganze Ausstellung in Ihrer linken Hand gehabt.*

D.S.: Ob in der linken oder in der rechten, weiß ich nicht mehr. Meine ganze Installation, das Material, hatte jedenfalls Platz in einer Jackentasche.

T.H.: *Man kann das im übertragenen Sinn weiterführen: Die Ökonomie der Mittel gehört zu Ihrem Ethos?*

D.S.: Ja, sicher. Das ist eine ethische, ja eine politische Haltung. Das Material kann immer nobler und kostbarer werden, aber das Kostbarste, das wir haben, ist doch der Horizont unserer Vorstellungen. Ich habe als junger Künstler schon vor vierzig Jahren Installationen gemacht - da hat noch kaum jemand daran gedacht. Später kam ich wieder zur Malerei. Das ist merkwürdig aber logisch, weil man irgendwann so weit in sich ruht, dass man nicht mehr die aktuelle Diskussion sucht, die ja der junge Künstler braucht. Mit dem Alter wird man natürlich freier, das ist übrigens die Altersfreiheit, die in der Kunst häufig so überzeugend ist.

Wir haben zuvor von der kinetischen Arbeit in Pitesti gesprochen. Damals war der Sprung von der suggerierten Bewegung zur effektiven Bewegung, zum effektiven Raum, für mich sehr wichtig. Hier und jetzt geht der Weg zurück zur suggerierten Bewegung. Bewegung ist Entwicklung und Entwicklung ist Hoffnung. Das sind profund menschliche Kategorien – Hoffnung!

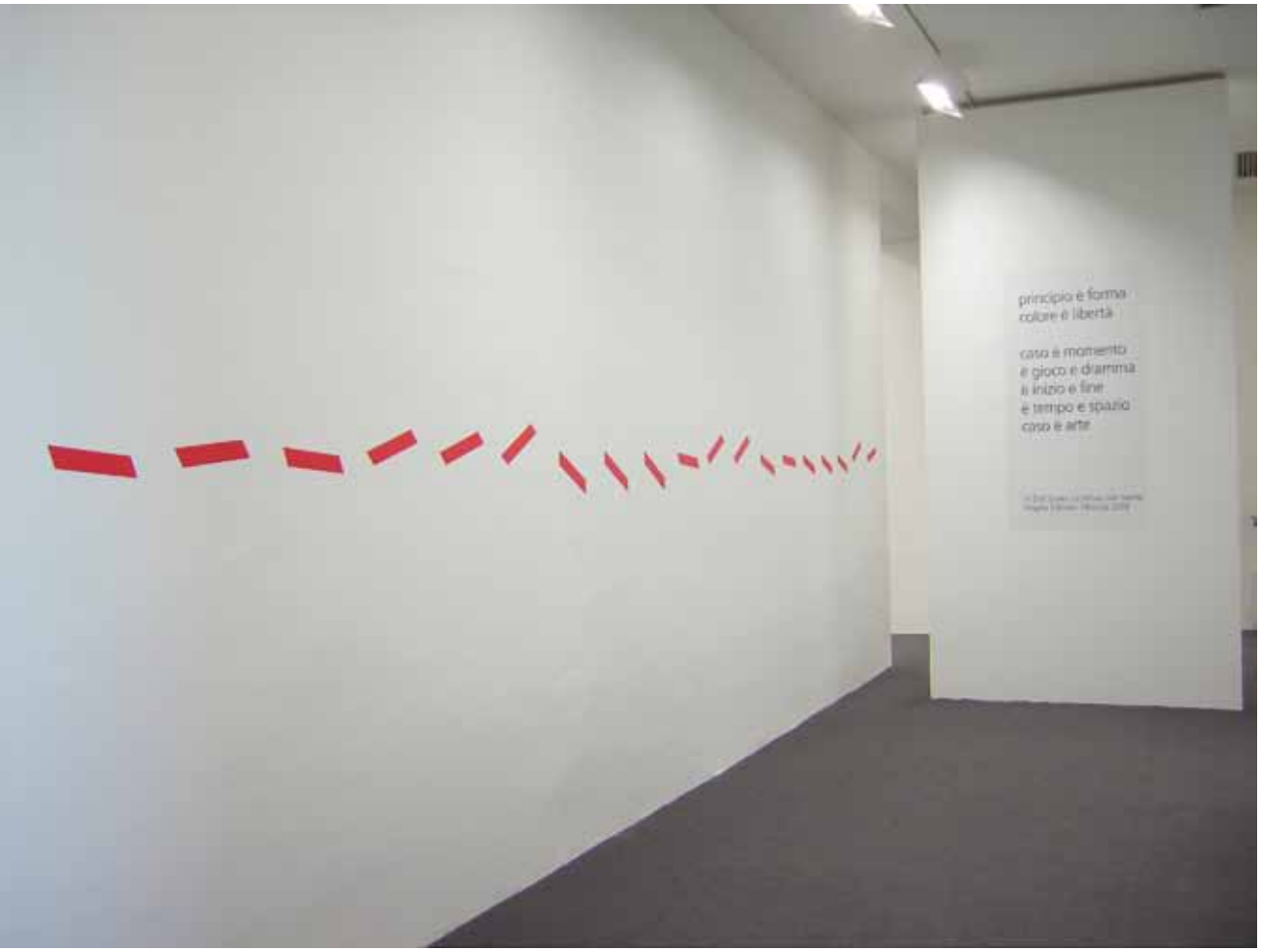
T.H.: *Farbe hatten wir vorhin als Thema. Warum hier Schwarz?*

D.S.: Weil ich mich auf die Bewegung konzentrieren wollte und die Darstellung der Bewegung braucht die Vergleichbarkeit. Nur ein Element, nur eine Farbe - und hier eben Schwarz.

T.H.: *Diese Arbeit hat keinen Anfang und kein Ende. Gab es das schon einmal so ausdrücklich in einer „Fuge"?*

D.S.: Nein, das war natürlich eben hier gegeben, dieser Erlebnisraum Oktogon, diese Kontinuität, dieses Rundum. Übrigens der Rhythmus

MUWA – Museum der Wahrnehmung | Graz | 2010



Museo CAMeC | La Spezia | 2010

der Elemente geht über die fehlenden Wände, über Türen und Durchbrüche kontinuierlich hinweg. Das ist ja auch das Besondere an dieser Raumsituation.

T.H.: *Das ist schon eine besondere Situation, mit der Sie so zum ersten Mal konfrontiert waren.*

D.S.: Richtig. Mit demselben Prinzip in einem anderen Raum gibt es eine andere Installation. Hier kann man jedoch explizit sehen, dass der Raum eine entscheidende Rolle für diese Arbeit spielt. Er ist nicht nur passive Hülle. Er reagiert aktiv auf die Arbeit, auf die Form und den Verlauf der Installation.

T.H.: *Dass Sie sich so sehr auf den Raum eingelassen haben, war das auch der Tatsache geschuldet, dass Sie – ähnlich wie bei Farbe auch – kunsthistorische Implikationen sahen in der Raumgestalt? Sie haben ja ganz spontan von byzantinischen Kirchen gesprochen. Mir fällt jetzt auch der Typus des Baptisteriums ein. Ist Ihre Zuneigung zu diesem Raum auch wieder kunsthistorisch gefärbt?*

D.S.: Ja natürlich, weil es nichts auf dieser Welt gibt, was mehr über Menschen, über Leben, über Geschichte sagen kann als die Architektur. Wenn man die Spuren der Architektur an verschiedenen Orten verfolgt, dann kommt man auf Zusammenhänge, die man so über Bücher nie erfahren kann. Für mich ist Architektur real mit dem menschlichen Leben, mit Biographien und Geschichten, aber auch mit der Geschichte ganzer Völker verbunden. Das ist ein Spiegel der Menschheit.

Besucher: *Wenn die Ausstellung zu Ende ist, ist auch das Ende des Kunstwerkes gekommen. Bedauern Sie das als Künstler?*

D.S.: Nicht richtig, weil das Ende eigentlich schon in der Idee der temporären Installation enthalten ist. Hier ist die Vorstellung, die Verdichtung der begrenzten Zeit und dann die Erinnerung, das Erlebte, ganz wichtig. Es ist, wie alles, vergänglich.

T.H.: *Das Flüchtige an der Kunst schätze ich persönlich auch sehr. Das ist eine Frage, die uns im Neuen Museum in Nürnberg auch immer wieder gestellt wird. Wir haben momentan eine große, sechs Fassadenräume umfassende Arbeit des Nürnberger Künstlers Gerhard Mayer, der zwei Monate an seiner Zeichnung gearbeitet hat, und das Publikum bedauert es sehr, dass diese Zeichnung im Juli wieder verschwinden muss. Aber ich glaube – und das gilt für Ihre Arbeit natürlich genauso –, gerade das Wissen um die Endlichkeit steigert den Reiz der Wahrnehmung.*

D.S.: Ganz sicher.

T.H.: *Gibt es noch weitere Fragen? Wenn nicht, dann bedanken wir uns beide für Ihre Geduld mit uns und ich hoffe, dass Sie Einsichten in das Denken von Diet Sayler mit nach Hause nehmen. Für mich waren es solche und dafür danke ich Ihnen, Herr Sayler!*

Thomas Heyden im Gespräch mit Diet Sayler
MUWA, Graz, 8. Mai 2010

Marzia Ratti, Diet Sayler, CAMeC | La Spezia | 2010

Museo CAMeC | La Spezia | 2010

Museo CAMeC | La Spezia | 2010

Kunstverein Pforzheim | 2011

Städtische Galerie Saarbrücken | 2011

Galerie umění Karlovy Vary | instalace Fugy_Fuge Aufbau | 2014

Galerie umění Karlovy Vary | pravé křídlo v přízemí_Rechter Flügel des Erdgeschosses | 2014

Galerie umění Karlovy Vary | levé křídlo v přízemí_Linker Flügel des Erdgeschosses | 2014

Galerie umění Karlovy Vary | schodiště_Treppenaufgang Mitte | 2014

Galerie umění Karlovy Vary
patro uprostřed_Obergeschoss Mitte | 2014

Život a dílo |

1939
Narodil se a vyrůstal v Temešváru, Rumunsko.

1956 – 1961
Studium pozemního stavitelství na Technické vysoké škole v Temešváru.
Studium malířství ve třídě Podlipného.
Realistická malba.

1963 –
Geometrická abstrakce – monotypy.

1968
První abstraktně konstruktivní výstava v Rumunsku: „5 mladých umělců", v Galerii Kalinderu, Bukurešť.
Stěhuje se do Bukurešti.

1971
Vznik dvou kinetických prostorů v Pitešti s hudbou Johna Cage a J. S. Bacha.

1973 –
Emigrace do Německa.
Usazuje se v Norimberku.

1974 –
Náhoda jako koncept.
Účast na Pařížském salonu „Grands et jeunes d'aujourd'hui".

1975 –
Závěsné plastiky.
Pedagogická činnost v Norimberku.

1976
„Winkelkonstellationen" umělecká kniha s Maxem Bensem.

Leben und Werk |

—
Geboren und aufgewachsen in Timisoara, Rumänien.

—
Studium des Hochbaues an der Technischen Hochschule, Timisoara.
Studium der Malerei in der Klasse Podlipny.
Gegenständliche Malerei.

—
Abstrakt-geometrische Monotypien.

—
Erste abstrakt-konstruktive Ausstellung in Rumänien: „5 junge Künstler" in der Galeria Kalinderu, Bukarest.
Umzug nach Bukarest.

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

—
Emigration nach Deutschland.
Lebenszentrum in Nürnberg.

—
Zufall als Konzept.
Beteiligung am Pariser Salon „Grands et jeunes d'aujourd'hui".

—
Hängeplastiken.
Lehrtätigkeit in Nürnberg.

—
„Winkelkonstellationen", Künstlerbuch mit Max Bense.

1977
Sympozium konkrétního umění ve Varese, Itálie. „5 slov Eugena Gomringera, 5 linií Dieta Saylera", soubor serigrafií.

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

1979
„Veränderung" umělecká kniha s texty Anci Arghir a Eugena Gomringera.

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

1980 – 1990
Vedení mezinárodního cyklu výstav „konkret" v Norimberku.

—
Leitung der internationalen Ausstellungsreihe „konkret" in Nürnberg.

1982
Symposium Röhm, Darmstadt. Plastiky z ocele a plexiskla.

—
Symposium Röhm, Darmstadt. Plastiken in Stahl und Plexiglas.

1983 – 1996
Pravidelné pobyty v Itálii. Atelier ve Varcavello, Liguria di Ponente.

—
Regelmäßige Aufenthalte in Italien. Atelier in Varcavello, Liguria di Ponente.

1986
Instalace s nástěnnými koláženi v Mnichově a Paříži.

—
Installationen mit Wandcollagen in München und Paris.

1987 –
Koláže-Basic. Následně monokoláže a „Wurfcollagen".

—
Basic-Collagen. Danach Monocollagen und Wurfcollagen.

1988
Cena Camilla Graesera, Zürich. Vedení německo-francouzské výstavy „Konstrukce a koncepce – Berlin 1988".

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

1988 –
Vývoj konceptu „Basic" (*).

—
Entwicklung des Basic-Konzeptes.

1989
„Symposium de Arte Sistematico y Constructivo", Madrid.
Představení konceptu Basic.

1989 –
Malby–Basic. Fugy a obrazy.
Následně obrazy „Wurfbilder". (*)

1990 –
Prostor–Basic v Berlíně. Následně v Bergamu, Budapešti, Lublinu, Curychu, Londýně, Bukurešti, Cambridgi, Ely, New Yorku, Madridu, Janově, Nottinghamu, Plzni.

1992
Profesura na Akademii výtvarných umění v Norimberku.

1992 –
„Ligurigramy", instalace se základními prvky v městském prostoru v Porto Maurizio, Itálie.
Fotografie „Basics".

1993 –
Basic – barevná pole.
Bivalence a „Wurfstücke".
Potom Diptychy.

1994
Cena Ionela Jianou, Davis, Kalifornie, USA.

1995
Hostující profesor na Statens Kunstakademi Oslo, Norsko.

—
„Symposium de Arte Sistematico y Constructivo", Madrid.
Vorstellung des Basic-Konzeptes.

—
Basic-Malerei. Die Fugen und die Malstücke.
Danach die Wurfbilder.

—
Basic-Raum in Berlin. Danach in Bergamo, Budapest, Lublin, Zürich, London, Bukarest, Cambridge, Ely, New York, Madrid, Genua, Nottingham, Pilsen.

—
Professur an der Akademie der Bildenden Künste, Nürnberg.

—
„Ligurigramme", Installationen mit Basics im Stadtraum von Porto Maurizio, Italien.
Basic-Fotografie.

—
Basic-Farbfelder.
Die Bivalenzen und die Wurfstücke.
Danach die Diptychen.

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

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

1997 – 1999
„Norigramme". Instalace „Basics" v městském prostoru Norimberku.

—
„Norigramme". Installationen mit Basics im Stadtraum von Nürnberg.

1998 –
Monochromní nástěnné práce.
Objekty – Basic, akryl na dřevěných tělesech.

—
Monochrome Wandstücke.
Basic-Objekte, Acryl auf Holzkörper.

1998 –
Retrospektivy v Ludwigshafenu, Bukurešti, Cambridgi, Praze a Janově.

—
Retrospektiven in Ludwigshafen, Bukarest, Cambridge, Prag und Genua.

2001 –
Katalogy a výstavy studentů ateliéru Dieta Saylera v Budapešti, Selbu, Norimberku a jinde.

—
Katalogbücher und Ausstellungen mit den Studierenden der Klasse Sayler in Budapest, Selb, Nürnberg u.a.

2005
Ukončení činnosti na Akademii.

—
Verabschiedung von der Akademie.

2006
Vedení Mezinárodní letní akademie v Plavnu, Vogtland, Německo.
Řada výstav v Rakousku, Polsku, Čechách, Švýcarsku a Německu.

—
Leitung der Internationalen Sommerakademie Plauen in Vogtland.
Ausstellungsreihe in Österreich, Polen, Tschechien, Schweiz und Deutschland.

2007
Umění a teorie:
Zkosení jako výrazový prostředek.
„L'Oblique. Un regard sur la geometrie contemporaine",
Musées de Montbéliard, Francie.
Vychází:
„Sich ein bild machen von diet sayler",
Graef Verlag, Nürnberg

—
Kunst und Theorie:
Die Schräge als Ausdrucksmittel.
„L'Oblique. Un regard sur la geometrie contemporaine", Musées de Montbéliard, Frankreich.
Es erscheint:
„Sich ein bild machen von diet sayler",
Graef Verlag, Nürnberg.

2008
Vychází:
„Diet Sayler. La pittura non mente.
Painting does not lie". Italsky, anglicky
Magika Editioni, Messina, Italie

—
Es erscheint:
„Diet Sayler. La pittura non mente.
Painting does not lie". Italienisch, Englisch.
Magika Editioni, Messina, Italien.

2008 – 2009
Retrospektivy v Erlangenu a Bayreuthu.

—
Retrospektiven in Erlangen und Bayreuth.

2010
Fugy. *Prostorové instalace*
ve Štýrském Hradci a v La Spezia.
Engramy *ve Štýrském Hradci, Padově,*
La Spezia a Norimberku.

—
Fugen. *Raumbezogene Installationen*
in Graz und La Spezia.
Engramme *in Graz, Padua, La Spezia*
und Nürnberg.

2011
Norigramy *v Temešváru.*

—
Norigramme *in Timisoara.*

2013
Engramy *v Norimberku.*

—
Engramme *in Nürnberg.*

2014
Fuga *v Karlových Varech.*

—
Fuge *in Karlovy Vary.*

(*)
Diet Sayler pojmem „Basic" či „Basics"
nazývá jím vytvořenou abecedu základních tvarů.

Ve svých dílech využívá náhody určované hodem
hrací kostky – tato díla pak nazývá „Wurfbilder",
„Wurfstücke".

Galerie umění Karlovy Vary | 2014

tiráž

diet sayler **FUGY**

vydala Galerie umění Karlovy Vary
příspěvková organizace
Karlovarského kraje

koncepce Diet Sayler
František Steker

překlad / z angličtiny Eva Krovová
David Livingstone

foto Enrico Amici
Bořivoj Hořínek
Diet Sayler

grafická úprava František Steker

tisk www.sabing.cz

náklad 500 výtisků

Impressum

diet sayler **FUGEN**

Herausgeber Galerie umění Karlovy Vary

Konzeption Diet Sayler
František Steker

Übersetzung Eva Krovová

Fotos Enrico Amici
Bořivoj Hořínek
Diet Sayler

Gestaltung František Steker

Druck www.sabing.cz

Auflage 500 Exemplare

ISBN 978–80–87420–33–1

Podpora projektu:
Ministerstvo kultury České republiky
Statutární město Karlovy Vary
Kunstverein Hochfranken Selb e. V.