La pittura non mente

Diet Sayler

Painting does not lie

Diet Sayler La pittura non mente

Magika Edizioni

ISBN 978-88-89525-07-x

Fortuna Arte

Magika Edizioni

Fortuna Arte, Messina

per Saro Gulletta

La pittura non mente

Diet Sayler

Painting does not lie

Prima edizione 2009

© 2009 by Magika Edizioni, Messina
© Fortuna Arte, Messina
© Diet Sayler e gli autori

© Fotografia:
Inge e Diet Sayler

Progetto grafico:
Wolfgang Gillitzer, Elisabeth Dötzer

Traduzione:
Rosi Ragonese
Simon Michael Tanner

Stampatore:
DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg
Printed in Germany

ISBN 978-88-89525-07-x

Magika Edizioni

Contents

8 **Flashes …**
Saro Gulletta

47 **Painting does not lie**
Lucio Barbera

95 **The Smell of Colour**
Ruth Ziegler in conversation with Diet Sayler

108 **for diet sayler …**
Vincenzo Accame

121 **The example of "Malatesta": on chance, power and effect.**
Michael Eissenhauer in conversation with Diet Sayler

141 **Sayler's sphinx**
Marcello Faletra

157 **Diet Sayler at Ely Cathedral**
Michael Harrison

181 **The blessed restlessness of the concrete**
Herwig Graef in conversation with Diet Sayler

200 **concrete art …**
Diet Sayler

205 **Diet Sayler – Life and work**

Indice

7 **Lampi …**
Saro Gulletta

11 **La pittura non mente**
Lucio Barbera

83 **L'odore del Colore**
Ruth Ziegler a colloquio con Diet Sayler

107 **per diet sayler …**
Vincenzo Accame

111 **Sull'esempio di « Malatesta »: del caso, della forza e dell'effetto.**
Michael Eissenhauer a colloquio con Diet Sayler

131 **La sfinge di Sayler**
Marcello Faletra

151 **Diet Sayler alla Cattedrale di Ely**
Michael Harrison

165 **La beata inquietudine del concreto**
Herwig Graef a colloquio con Diet Sayler

199 **arte concreta …**
Diet Sayler

203 **Diet Sayler – Vita e opera**

Studio 2008

Lampi

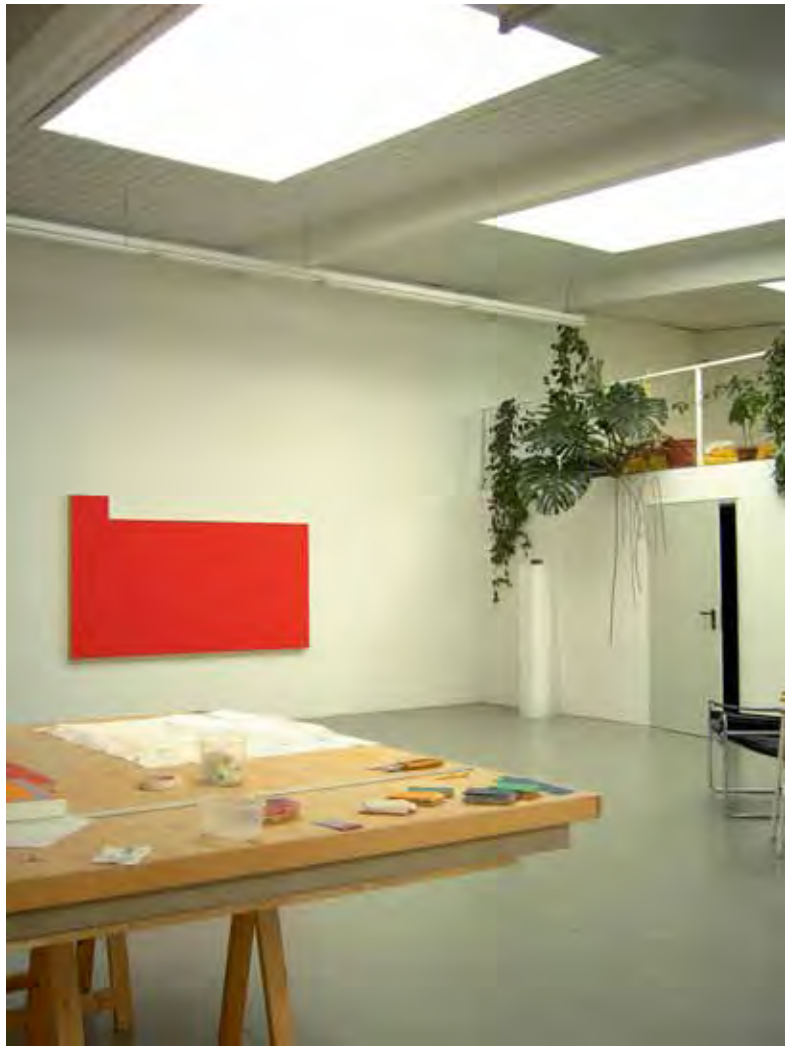
Improvvisamente,
la terra incognita.
Ricordi,
angosce notturne.
La forza di vivere.
In punta di piedi,
curioso,
ascolti il mistero delle piccole cose.
Arte,
perenne rinascita,
la linea,
il colore,
ricerchi la perfezione
che sai non ci appartiene,
nel mio breve cammino,
alla fine,
rivedro' solo lampi.
Qualche luogo, qualche volto.
La mia famiglia
con te e Inge
nella luce della tarda primavera
di Norimberga.

Saro Gulletta
Messina, gennaio 2009

Flashes

Suddenly,
the unknown earth.
Memories,
night fears.
The strength to live.
On tiptoe,
curious,
you listen to the mystery of small things.
Art,
constant rebirth,
line,
colour,
you strive for the perfection
you know is not ours,
in my brief journey,
at the end,
I will see only flashes.
Some places, some faces.
My family
with you and Inge
in the late spring light
of Nuremberg.

Saro Gulletta
Messina, January 2009



Studio 2008

AK59, 1969, olio su carta, 100 x 70 cm
Museum of Modern Art, New York

La pittura non mente

★ Lucio Barbera ★

Ormai nel pieno della maturità espressiva, avendo alle spalle una salda formazione che affonda, in chiave critica, le sue radici nell'astrazione geometrica, nel Suprematismo russo e nell'Arte Concreta, e con un percorso assolutamente individuale, pur se intrecciato con la complessità della storia dell'arte e della storia tout court, sociale, politica e personale, Diet Sayler, va considerato oggi uno dei maggiori esponenti europei dell'Astrazione, ed un protagonista della riflessione artistica alla quale ha impresso una svolta innovativa.

Basti pensare con quanto anticipo ha realizzato nei fatti, cioè nelle opere (scritti teorici, collages, dipinti, sculture in acciaio e perspex, libri d'artista, disegni, oggetti, lavori sit specific e installazioni), quella che solo l'anno scorso è stata l'ipotesi teorica prospettata, nella 52° Biennale di Venezia, da Robert Storr, ed espressa dal titolo «*Pensa con i sensi. Senti con la mente*». Al di là dei risultati visivi che la rassegna veneziana ha offerto, nel gioco di parole, criticabile quanto si vuole, come in effetti lo è stato, l'accostamento dei termini rappresenta un salutare invito a non più concepire e guardare l'«Arte Presente» da semiciechi, utilizzando un solo occhio, o quello della pura razionalità (la mente) o quello della istintiva percezione (i sensi).

Ebbene, lo sforzo di uscire dalle coppie dicotomiche (la mente e il corpo; la razionalità e il sentimento; il rigore metodologico e l'intuizione; la logica e le emozioni; l'idea e l'opera; il pensare e il fare; la parte e il tutto; l'obiettività e la soggettività; l'arte e la scienza; l'ordine e il caos; la stabilità e l'instabilità; il progetto e il caso) in cui la conoscenza ha frammentato la coscienza umana, frantumando in separate facoltà l'indivisibile

complessità della «persona», e della stessa espressione artistica, l'autore (così preferisce definirsi, piuttosto che «artista») nato in Romania, ha cominciato a compierlo fin da giovane, a partire dalla prima metà degli anni Sessanta, mosso da un irresistibile anelito di libertà (individuale e collettiva) di cui avvertiva la mancanza nella natia Timisoara, che dolorosamente ebbe a lasciare nel 1968 per trasferirsi prima a Bucarest e poi, nel 1972, a Norimberga dove, dal 1992, è professore di pittura all'Accademia di Belle Arti.

Era stata, Timisoara, la città più moderna nella parte orientale dell'impero austro-ungarico, centro multiculturale, multietnico e multiconfessionale, una «piccola Vienna» conficcata nel cuore dell'Europa centrale, oggi vetrina della Romania, ma pur essa a lungo devastata dal regime comunista. Ceausescu, infatti, dopo aver preso il potere nel 1965 con una gestione liberale in coincidenza con i legami con Tito e Dubcek (il 1968 è la data della «primavera di Praga» e l'anno della visita di De Gaulle e Malraux a Bucarest) e in seguito all'alleanza del 1971 con la Pechino di Chou En-Lai, quando tramonta la «primavera» di Bucarest, instaura gli anni di piombo di una feroce dittatura di cui la Romania si libererà grazie alla scintilla scoppiata, nel dicembre del 1989, proprio a Timisoara.

Proprio per sua storia e tradizione culturale Timisoara aveva assunto presto un atteggiamento critico nei confronti di ogni ideologia totalitaria, grazie al «pensiero libero» dei giovani e degli intellettuali che diedero vita a gruppi e associazioni. Qui covava il fuoco del rinnovamento, tenuto vivo dalla «*Phoenix Band*» che, fin dagli anni '60, si ispirava alle suggestioni del movimento hippy, dall'«*Aktionsgruppe Banat*», costituito da giovani scrittori di lingua tedesca e attivo dall'inizio degli anni Settanta, periodo in cui comincia la sua attività il «*Gruppo Sigma*», creato intorno ad artisti quali Stefan Bertalan e Constantin Flondor, che fino ai primi anni sarà un punto di riferimento per il rinnovamento del linguaggio artistico e laboratorio di nuovi modi di comunicazione, diversi dalla «lingua di legno» del regime comunista. Al liceo gli studenti leggevano non solo Sartre, Kafka, Joyce, Ionesco ed Hesse, ma anche gli scritti di McLuhan, Alvin Toffler o Nicolas Schöffer, ed ascoltavano le musiche di Shostakovic, Schönberg, Bartòk e Strawinski.

Conficcata a Timisoara, ma da essa in qualche modo separata, è la personale vicenda di Sayler che, come si è detto, abbandona la sua città di origine per recarsi a Bucarest nel 1968, anno in cui partecipa, presso la Galleria di Stato Kalinderu (ministero della cultura) ad una grande mostra

Diagonale III, 1973, 74 x 53 cm
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

Diagonale II, 1973, 74 x 53 cm
Birmingham Museums & Art Gallery

con Roman Cotosman (che l'anno successivo fuggirà a Filadelfia, dove morirà nel 2006), Stefan Bertalan, Costantin Flondor (che in seguito torneranno alla pittura figurativa) e Zoltan Molnar. È la prima mostra di arte astratta che si vede in Romania e rappresenta un evento non solo culturale, ma anche politico e mediatico. Il Museo di Arte Moderna di New York acquista un suo lavoro, ma Sayler non riceverà mai la somma, perché confiscata dalla Securitate.

Negli anni di Bucarest l'artista partecipa a diverse mostre internazionali, tra le quali quella di Torino (dove sarà recensito da Gillo Dorfles) e, nel 1971, quella di Edimburgo. Ma non le può vedere perché non gli danno il passaporto per lasciare la Romania. Sono anni di amarezza, solitudine e rabbia che anticipano il viaggio a Norimberga.

In questo clima, e con queste ansie, crebbe Diet Sayler che, caratterialmente riflessivo, generoso e mite, alle categorie oppositive e ai sistemi che imbrigliano il flusso dell'esistenza, non ha risposto con un atto di ribellione, ma costruendo da sé, concettualmente, e poi realizzando nelle sue opere, un sistema e una modalità artistica unificante che tutto comprende, anche l'apparente contraddizione, che poi tale non è, tra la ricerca di ascendenza logica e la ricerca di ascendenza espressiva.

Sul principiar degli anni Sessanta, mentre molti artisti in Romania, cercavano un proprio linguaggio, recuperando cadenze espressioniste o rovistando nel Surrealismo, Sayler che portava avanti il discorso di Malevic e Tatlin e, avendo voltato le spalle al Realismo socialista, si era meritato la scomunica di «decadente» dalla critica rumena, l'ostilità dei colleghi e l'attenzione della Sicurezza, cominciò a lavorare con configurazioni interamente geometriche, prive di alcuna intenzione mimetica.

Alle radici del suo lavoro c'è la pittura geometrica con i suoi elementi primari: la linea, i triangoli, l'angolo retto, la serialità, la misura, l'assoluta bidimensionalità della superficie piana, definita in modo al tutto preciso, ed un uso inizialmente limitato del colore che poi, a partire dagli anni '90, esploderà come forza generatrice, corpo e sostanza della sua pittura, fino a divenire sontuoso nelle opere più recenti.

Geometria, dunque. Essa, come la matematica, la fisica, la chimica e la logica, appartiene a quella categoria di scienze in cui è possibile formulare leggi generali, espresse in termini rigorosamente formali (le formule), e che da sé costruiscono i propri concetti fondamentali. E, sebbene in virtù della «indecidibilità» del logico austriaco Kurt Gödel, della «disposizione casuale» di Gregory Chaitin, della «relatività» di

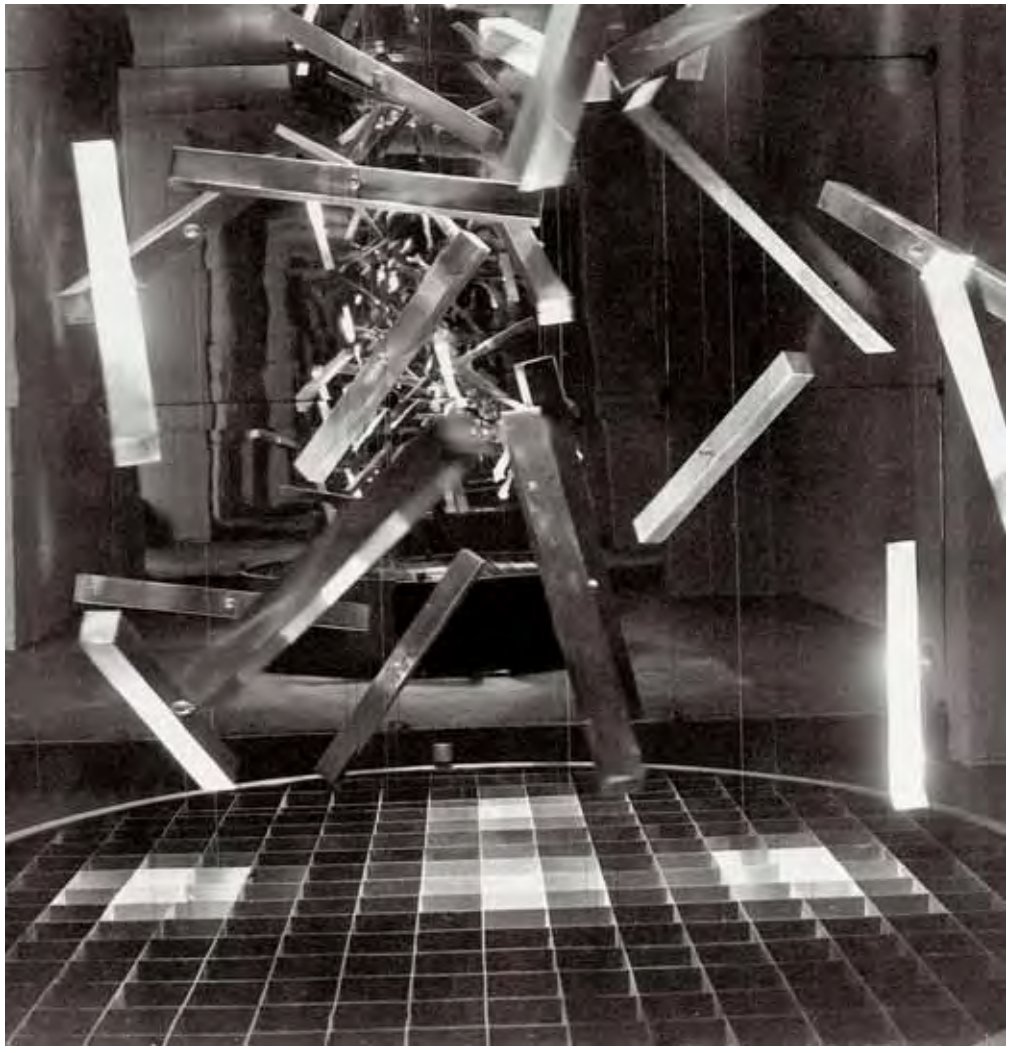
Albert Einstein, del «problema dell'alt informatico» di Alan Turing, dell'«effetto farfalla» del metereologo americano Edward Lorenz, della «imprevedibilità» dei frattali, i meravigliosi oggetti matematici del polacco Benoit Mandelbrot, e dell'indeterminismo quantistico del fisico tedesco Werner Karl Heisenberg, sia stata messa in dubbio l'«esattezza» di queste scienze, pur esse in qualche modo contaminate dalla «probabilità», non si discute certo della loro precisione assoluta e della loro appartenenza al dominio della mente e della ragione.

Tutto ciò non poteva ignorare Diet Sayler, che aveva compiuto, dal 1956 al 1961, gli studi di ingegneria civile al Politecnico di Timisoara. E così non ignorava la «rivoluzione astratta», nelle sue varie declinazioni che, all'inizio del secolo, aveva mutato il corso dell'arte contemporanea, chi fin da giovane aveva frequentato le lezioni di pittura di Julius Podlipny presso il quale aveva incontrato personaggi di primo piano per l'arte rumena, come il già citato Roman Cotosman, un artista intellettuale, suo amico di una vita, e Paul Neagu che nel 1970 fuggirà a Londra dove morirà nel 2004.

Razionalità, astrazione geometrica, imprevedibilità che connota l'esattezza (se non ontologicamente, almeno a livello di interpretazione soggettiva), ricerca di libertà, intuizione, emozione, misura estetica: si delineano alcuni punti cardinali della ricerca di Sayler, che poi trova in Leibniz il «Virgilio» del suo viaggio, facendosi guidare dal concetto di «monade», quale indivisibile unità, fisica e spirituale, dell'individuo in sé complesso e inserito in un ordine universale libero.

Sayler, nella sua ricerca artistica, adotta come bussola la mente, fissa nella fantasia e nelle emozioni le sue mete e, come veicolo, si affida al caso: così il «viaggio» previsto, si direbbe organizzato, conosce anche il brivido dell'«avventura» e dell'imprevedibilità.

Nulla di più razionale e rigorosamente strutturato si può immaginare della matematica: dieci numeri (entità astratte, descriventi quantità) e quattro operazioni che, secondo precise leggi, ne consentono la manipolazione. Eppure partendo da qui si apre l'orizzonte infinito, direi analogico, delle combinazioni che, nel loro non misurabile complesso, possono anche essere assunte come rappresentazione della fantasia. Nulla di più fantastico, libero e immaginativo, si può pensare della musica, di quella scritta e di quella ancora da comporre. Eppure tutta la sua struttura è governata da sole sette note e da uno statuto che la sorregge. I numeri e le note: ecco le prefissate regole, le unità fondamentali, che aprono le



Spazio Cinetico 1971, strutture di alluminio, specchi, musica di John Cage e J. S. Bach, Pitesti, Romania

Zufall, 1969, olio su carta, 70 x 100 cm

porte dell'immaginazione, della libertà, del puro soggettivismo e della volontà individuale.

Qualcosa di analogo accade per i giochi: si pensi agli scacchi, in cui i movimenti dei singoli pezzi sono certamente predeterminati, sì che muovere il cavallo in diagonale, come se fosse un alfiere, non significa più giocare agli scacchi, ma compiere un gesto inutile. Eppure, per nulla determinato è l'esito della partita, dato che, per personale capacità, c'è chi fa la mossa giusta e quella sbagliata. Si pensi ancora al gioco dei dadi, dove la tecnica è prestabilita, ma il risultato perennemente messo in dubbio dal « caso » che, banalmente, al tavolo, chiamiamo « fortuna ».

Sembra questa la dose di razionalità, intesa come complesso di regole, che Sayler è disposto ad accettare e a rispettare, sicché anche lui si pone, nel suo lavoro artistico, delle « regole », un ordine metodologico, dei parametri precisi, quelli che definisce « gli elementi di base » (e c'è chi ascrive la sua opera alla « Basic Art ») che presiedono alla formazione di ciascun

lavoro, che poi non è per nulla predeterminato, ma varia con forme discrete, sia nella pittura che nelle installazioni, aprendosi all'emozione e al caso.

Si pensi ad una delle sue prime installazioni, a quello « *Spazio cinetico* » costruito nella fabbrica di macchine a Pitesti nel 1971 dove, accompagnate dalle musiche di John Cage e di Bach, tra specchi, generatori e ventilatori, delle aste di alluminio, programmaticamente distribuite, stavano sospese nello spazio, mosse dalle correnti d'aria, cioè lasciandosi influenzare, in maniera imprevedibile, da un sistema esterno; o anche agli oli su carta, dello stesso periodo, in cui la rigorosa « *serialità* » di alcune linee spesse viene come spezzata e interrotta da una improvvisa aritmia.

Svolgendo una individuale riflessione critica, che forse teneva presenti le dinamiche suprematiste e le strutture diagonali di Moholy-Nagy, l'artista aveva compreso che il miglior modo di infondere una flebo di vita alle composizioni logicamente ordinate era quello di confrontarle con processi imprevedibili; erano proprio gli « *errori* » di sistema, (la popperiana fallibilità), che potevano sensibilizzare la rigidità dell'ordine razionale, aprendolo a nuove dimensioni e nuove conoscenze.

Sta qui la sua vicinanza ma, al tempo stesso, la sua grande distanza, con l'Arte Concreta. Sayler ne accoglie alcuni dettami: la rinuncia ad ogni modello naturale, il ricorso a forme geometriche, la tensione analitica, la riduzione al minimo (si potrebbe anche dire « minimale ») dei mezzi espressivi; la preferenza per i colori fondamentali stesi per campiture piatte; l'assenza totale del chiaroscuro. Ma si rende anche conto che la rigida geometria si era ridotta ad una sorta di manierato accademismo (di « *monotona e fedele ripetizione* » aveva scritto Charles Etienne nel 1950) di superficie, ad una « gabbia » che intrappolava l'uomo e la pittura, al punto che sull'altare della « mente razionale », che costruiva le sue architetture secondo una precisa logica (« logica-mente »), si stava sacrificando l'aspetto spirituale e la cifra poetica dell'arte.

Per rendersi conto del superamento concettuale che Sayler compie, oltre a tenere presente la diversità delle opere, basta mettere a raffronto alcune dichiarazioni di poetica.

Nel « Manifesto » dell'Arte Concreta, firmato nel 1930 da Theo van Doesburg, sta scritto che « *il dipinto dovrebbe essere costruito interamente da elementi puramente plastici, vale a dire aerei, e colori. Un elemento non ha alcun significato in sé e, di conseguenza, la pittura non contiene alcun significato al di fuori di sé: forme naturali, il lirismo e forme di sentimento sono rigorosamente*

vietate. Si assume in senso stretto il termine 'astratto' come punto di partenza di un mondo visibile, distinguendo così l'arte concreta come proveniente unicamente dalla mente, dall'arte astratta quale derivante dalla astrazione di forme della natura».

Sei anni dopo Max Bill aggiorna la definizione di «Arte Concreta» affermando: «*Chiamiamo arte concreta quelle opere che hanno origine sulla base di leggi e mezzi propri, senza fenomeni esterni di dipendenza o di trasformazione di essi. In altre parole senza subire un processo di astrazione: pittura e scultura concreta sono le formulazioni di ciò che è otticamente percettibile attraverso i loro mezzi di formulazione che sono i colori, lo spazio, la luce e il movimento*». Era evidente la sua volontà di ridefinire l'arte su basi rigorose, ai fini della ricerca di strutture ottiche concepite come mezzo per ottenere risultati psicologici ed estetici.

Nel 1948, alla prima uscita del MAC a Milano, il teorico del gruppo, Gillo Dorfles, parla di un'arte «*… basata soltanto sulla realizzazione e sull'oggettivazione delle intuizioni dell'artista, rese in concrete immagini di forma-colore, lontane da ogni significato simbolico, da ogni astrazione formale, e miranti a cogliere solo quei ritmi, quelle cadenze, quegli accordi, di cui è ricco il mondo dei colori*».

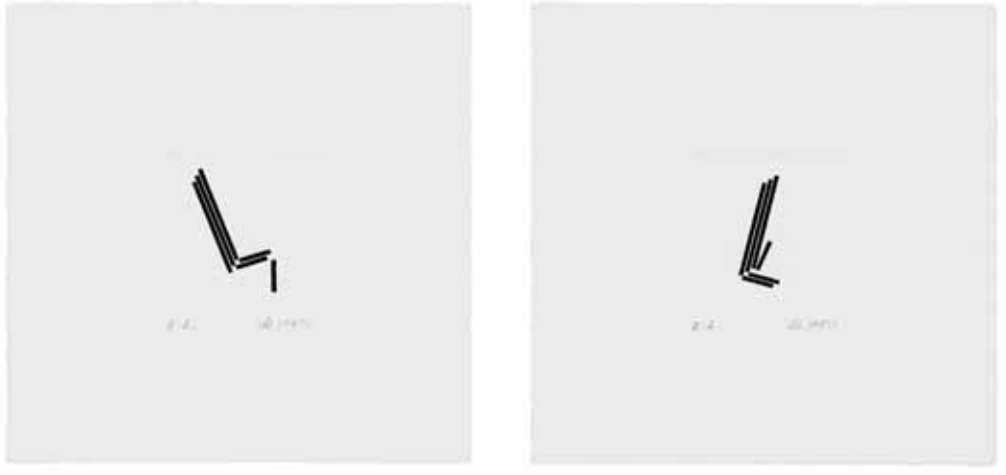
Recentemente, invece, Sayler ha sostenuto che scopo della sua arte, «*libera da regole politiche, da canoni religiosi, ma anche priva di ideologie artistiche*», un'arte che si fonda sull'unità di pensiero e sentimento, è «*l'affermazione della soggettività*». Per questo, nella griglia razionale, inserisce l'intuizione ed una sensuale espressione, tiene conto che la geometria non parla una sola lingua, come accade nella matematica, ma esprime in arte linguaggi diversi a seconda della individuale personalità, passa dall'esclusivo uso dei colori primari (rosso, blu, giallo) all'intero spettro secondo gradazioni, gradienti e tonalità differenti, e riconosce che nella sua struttura sintattica un posto di rilievo assume la «casualità», chiamata a dialogare con la forma base.

Ecco lo slittamento, comprensivo, dalla «causalità» coerente, e sostenuta quasi da un «principio di necessità», alla «casualità» inaspettata, e sostenuta dal «principio di emotività», entrambe ricomposte in un'unità dialettica: «*E'sorprendente* – dichiara l'artista, che riconosce in tal senso il grande merito di Duchamp e del Dadaismo, – *come in modo pregnante e vitale la fragilità del caso abbia operato nel mio lavoro, sconvolgendo le strutture congelate della mente*», rendendo instabili le forme e aprendole al cambiamento, che è speranza e vita. «*La causalità* – continua Sayler – *non è un valore in sé, non è un obiettivo, ma un mezzo per costruire la pittura con la sua*

Monotipia, 1963, olio su carta, 41,9 x 29,6 cm

infinita ricchezza di espressione, di storia e di esperienza. Si tratta di una espressione di emozioni, di razionalità e di libertà».

L'artista spalanca così le finestre della idealistica, ma chiusa, stanza dell'Arte Concreta e vi aggiunge la bellezza soggettiva del colore; la scioglie dalle sue costrizioni, le restituisce uno spazio nuovo («spazio pittorico» e «spazio diffuso» delle installazioni in cui l'oggetto pittorico interagisce con l'ambiente) che accoglie l'immaginazione, la libertà, il caso e la vita, e le dona una sensuale voluttà che la ragione aveva da sé escluso.



Miniatura II,
Miniatura III,
Miniatura V,
1971, carta,
12 x 12 cm

Il passo avanti che con lui compie l'Astrazione geometrica avviene, dunque, per un fatto mentale ma, come voleva Tatlin, sempre «*sotto il controllo dell'occhio*», cioè attraverso la percezione dei sensi.

Bisogna, dunque, distinguere due momenti nell'opera di Sayler: quello «concettuale» che riguarda la decodificazione delle regole, cioè l'intelligenza del procedimento formativo (Max Bill soleva dire: «*Anche se è possibile amare le nostre opere senza comprenderle, difficilmente è possibile godersele senza avere alcuna idea almeno dei metodi utilizzati per produrle*») e quello della loro «presenza materiale» che si aggiunge alla realtà del mondo (prima di essere create, le sue opere non c'erano o erano una «realtà mentale»), artefatti estetici, con le loro forme e i loro colori, che si offrono all'esperienza visiva. C'è, quindi, la chiarezza razionale (momento concettuale nella fase del «fare») e l'aura emozionale (momento fisico nella fase del «fatto»).

Si badi, è una distinzione cronologica più che logica, dato che la sua attività creativa altro non è che «pensiero in azione», sicché l'unico approccio possibile è quello dell'unificante interazione dei due aspetti: la visione dello spazio pittorico e il tempo del procedimento creativo. Ecco il «*pensa con i sensi*» e il «*senti con la mente*» da cui si può ricavare un «senti-mente» che, anche linguisticamente, è parente prossimo del «sentimento», così come la «realtà mentale» conduce a qualcosa di «realmente» esistente. E tutta l'opera di Sayler, che è il sigillo della sua vita, ha a che fare con il tangibile, con la forma che è reale perché non cerca di essere altro se non ciò che è, ma che al tempo stesso è una visione del mondo che non si accontenta delle certezze del passato, ma corre l'avventura del futuro, che non si arresta nel presente ma sconfina nell'infinito, che punta ad un'arte esatta ma al tempo stesso precaria, poggiante sulla ragione ma mirante all'assoluto.

Riprendendo un tema fondamentale dell'arte, Diet Sayler affronta, in termini di estrema modernità, il problema, che ha radici lontane, dello spazio e del tempo, cioè a dire delle coordinate in che si iscrive il nostro «qui esistere», di cui il *corpus* della sua esperienza artistica rappresenta uno dei vertici più acuti in cui l'arte sia stata condotta, presa per mano e impennata fino ad essere sollevata alla sottilissima soglia della pura astrazione, da dove sprofondare quanto più è possibile, ma sarebbe dir meglio, quanto più è «pensabile», all'interno della realtà umana.

Da quando l'artista ha rinunciato ad imitare le cose del mondo per rappresentarne una propria visione interiore, si è andata affermando quella concezione della realtà che, per dirla con Rudolf Arnheim, «*riesce ad assoggettare ogni cosa ad una legge strutturale dominante*»; un modo di concepire il mondo fondato sul progetto e sul metodo con l'intenzione di pervenire ad una probabile oggettività. Si apriva così la «grande caccia» alla «formula» e si poneva il problema della «*conciliazione del dualismo tra mente e materia*», che occupava Mondrian o della «*unione tra spirito e materia*», che preoccupava Vantongerloo.

o.T. II, 1967, olio su carta, 70 x 50 cm

Non è certo possibile ripercorrere qui il lungo cammino che esprimeva una esigenza ed una ricerca: basti pensare alle teorie di Schoenmaekers sulla «razionalità controllante», a quelle di Van de Velde secondo cui i problemi psicologici sono elaborati «*quasi con metodi di una vivente magistrale matematica*» o al manifesto di Gabo e Pevsner che, nel 1920, parlavano di opere costruite «*con uno spirito esatto come un compasso*» e articolate «*come il matematico elabora le formule delle orbite*».

Nella ricerca di una unità e di un'armonia, catturabile mediante una precisa strutturazione delle relazioni, si veniva così ad instaurare un fitto dialogo tra arte e scienza, alleate per esprimere e comunicare l'invisibile e l'infinito: un'arte che doveva divenire la visibile materializzazione della logica, traducendo la «*formula razionale*» in «*forma estetica*» non distaccata dalla realtà esistenziale, non mutilata né mutilante, ma piuttosto capace di manifestare una sostanza incorruttibile: H_2O è una formula, ma è anche, e soprattutto, l'acqua che beviamo e che ci consente di vivere.

L'eredità che su di sé ha assunto il giovane Sayler era questa, ma l'ha accettata con il beneficio dell'inventario. Infatti, non tutto accoglieva né tutto gli bastava, perché la sua ansia di libertà lo portava a spostare i confini del conosciuto per arrivare ad una «forma ottimale» capace di conciliare, in maniera armoniosa, il calcolo e la poesia, il razionale e il fantastico l'ordine e il caso che connotano la condizione umana in un mondo caotico, superficiale, minaccioso e incerto.

Così se è vero che, soprattutto inizialmente, la geometria rappresenta il fondamento di base della sua ricerca, è anche vero che nella sua pittura, accanto alla logica, non manca lo scarto intuitivo. Dunque non è la geometria che governa la realtà, ma è piuttosto la realtà che si configura in forma geometrica. In Sayler, come prima di lui aveva fatto Max Bill, e in un certo senso Richard Lohse, non si ha una utilizzazione pratica dei dati tecnici, ma piuttosto la dimostrazione che la tecnica può essere convertita in estetica. Così la sua pittura appare fondata sulla razionalità e sull'invenzione, sul rigore metodologico e sulla fantasia, sul pensiero e sulla contemplazione. Ciò che sembrava dovesse rimanere escluso ritorna, proprio attraverso questo processo, nella sua pienezza: è la virtù della pittura.

Realizzando visivamente l'idea che l'arte è pensiero e conoscenza, Sayler evita il rischio del formalismo e dimostra che anche la fantasia può essere controllata e che, d'altra parte, il rigore costruttivo non è «gabbia» dell'immaginazione. Nelle sue opere si avverte uno spazio intimo e vasto, un tempo fugace ed eterno, il frammento che vediamo e il tutto che non

o.T., 1984, acrilico su tela, 120 X 120 cm
Leopold Hoesch Museum, Düren

fünf linien IV., 1977,
portfolio, edizione
Hoffmann 1983,
Neues Museum Nürnberg

possiamo vedere, ciò che sappiamo e ciò che possiamo conoscere; una equilibrata oscillazione tra la forma compiuta e l'effetto personale della sua percezione.

Fantasia e funzione, formula e forma costituiscono, nell'artista, un'unità omogenea cui si perviene con il rifiuto di qualsiasi illusione spaziale, attraverso l'affidamento alla bidimensionalità frontale e con l'utilizzazione della massima semplicità, tipica appunto della formula, agitata comunque non solo da un interno movimento e da un sottile ritmo che appartiene all'opera, ma anche dalla forza dell'immaginazione che essa scatena, sì che la composizione non vive soltanto nei rapporti e nelle relazioni tra le linee e le zone cromatiche (come vedremo si va dalle bivalenze ai contrasti), ma nello stesso colore che diviene «corpo», esso stesso forma, territorio sterminato di sensazioni, sentimenti ed emozioni e tavola di un duello, senza né vinti né vincitori, tra mente ed anima, il tutto ricondotto ad un purissimo abbraccio, molto prossimo non solo all'unità, ma alla totalità.

Si ha, in sostanza, una fusione di ragione e sentimento, quasi a voler finalmente suturare la scissione tra le forme rigide e pure dell'astrazione geometrica di Mondrian (la mente), la necessità interiore, libera e fluida,

Acht Zufalls-Streifen, 1988, acrilico su tela, 150 x 200 cm

dell'astrazione lirica di Kandinsky (lo spirito) e la potente e raffinata innocenza dell'astrazione creativa di Klee (la poesia).

Fondamentale, man mano, diventa per Sayler il colore che, se è vero che si riduce a rapporti essenziali, è anche vero che tende ad una precisa qualificazione attraverso elaborate stesure che lo rendono di volta in volta imprevisto. E sono tensioni cromatiche che si inseriscono con accordi e variazioni in un pensato processo di organizzazione strutturale da cui promana un dinamismo visivo che dà forma alla perenne variabilità del destino umano, così come alla perenne invariabilità delle regole che lo governano, a partire dal vivere e morire.

La mobilità – immobilità, in cui si accende, si riscalda e si infiamma una pur apparente freddezza della sua pittura, spiega come la struttura delle sue composizioni (per quel che di musicalmente organizzato esse

mostrano sarebbe meglio chiamarle così, piuttosto che «dipinti») provochi un mutamento continuo in relazione all'immaginazione dell'artista e del fruitore. Da qui lo stretto collegamento tra la «percezione retinica» e la «percezione mentale», al punto che il dipinto, nel suo essere soltanto superficie, appare come vetro che ricopre un ribollire di tensioni, in grande e controllato movimento, ma sempre pronte allo scarto improvviso e individuale. Trova conferma la tesi di Arnheim secondo cui «*ogni percezione è anche pensiero, ogni ragionamento è anche intuizione, ogni osservazione è anche invenzione*»: l'opera di Diet Sayler è, infatti, tutto questo e così un fatto psicofisico si trasforma in immagine informativa, informata, anzi al tutto formata da ragione e poesia.

Ora sarà pur possibile tentare di analizzare gli «elementi base» su cui si dipana la ricerca di Sayler e, dunque, ripercorrere le fasi del suo coerente percorso, anche se, a mio avviso, al di là delle singole necessarie specificazioni, l'unico «basic element» è proprio il suo progetto, l'idea che a tutto presiede: l'idea, cioè, di una dialettica unità di pensiero e sentimento che connota l'esistenza degli uomini e la loro consapevolezza.

Dopo i primi piccoli oli su carta della serie «*Monotypie*» (1963-1965) in cui, quasi mimando un procedimento grafico, vanno formandosi, in apparente disordine, figure fluttuanti che scandiscono piani e creano immagini irreali, se non proprio surreali, con una vaga attenzione alle inquietudini di Jean Arp, ecco che subito la forma quasi si congela e si solidifica, raggrumandosi in composizioni geometriche che fanno pensare ai moduli in diagonale di El Lissitzky: sul foglio color avorio della carta, nella serie «*o.T.*» (1967), e conoscendo unicamente il nero e il grigio, al suo interno segmentato, compaiono rettangoli, trapezi, linee e piccoli triangoli che stanno in saldissima precarietà. È come se una forma unica si fosse disgregata e i singoli pezzi, sopravvivendo all'esplosione, avessero trovato un loro equilibrio, dettato dalla mente compositiva dell'artista che ad esse dà un ordine e un ritmo che presto viene alterato nelle «*Composizioni aritmiche*» del 1969, concentrate sulla «linea» che, inspessendosi, subito diverrà «banda», carica di una sua interna sonorità.

Come un giocatore di scacchi, prima della partita, Sayler getta in campo i suoi pezzi; la linea e il segno, che non vuol per nulla diventare «disegno», ma soltanto affermare la propria autonomia. Nasce da qui la serie delle «*Lines*» (1973-1978) che definiscono uno spazio deserto, ma non vuoto, perché è l'ambiente di un accadimento. Linee sottili guidate da un preciso rigore anche se soggette a scarti e mutamenti e, dunque, a movi-

menti, che non sembrano per nulla determinate da un automatismo della mano come risposta ad un impulso inconscio, ma da un inciampo della mente, come da un consapevole dubbio che si insinua nel ragionamento: quella «*linea come potenziale sensibile di energia e di modificabilità*» di cui parla lo stesso artista.

Annunciata dai grandi oli su carta del 1969, nasce la serie delle «*Bänder*», in cui campeggiano strisce nere dall'andamento diagonale, orizzontale o verticale, sulle quali l'artista rifletterà a lungo (fino al 1988), sia avvalendosi del collage, sia facendo ricorso all'acrilico su tela. L'aderenza alla regola di un sistema di principi ordinati, come la serialità, è già manifesta, ma forte si avverte l'urgenza di un disturbo, capace di consentire al potenziale energetico della composizione di essere liberato dalla ricchezza di un evento disordinato. Questa apertura all'ordine casuale, se non spezzava del tutto le costruzioni (e costrizioni) del sistema (si pensi all'idea di armonia universale del Costruttivismo), non era un «mero gioco di forme», ma piuttosto la cosciente accettazione della imprevedibilità: era come mettere una goccia di provvisorietà e di movimento nel fortino delle certezze.

Esemplare è, ad esempio, quell'opera del 1969 che, non a caso, si chiama «*Bänder*», cioè «*A caso*»: una serie di diciotto bande nere allineate. Posto il principio, tutto sembra previsto e scontato, sia la misura dei singoli elementi, tutti assolutamente uguali, sia l'intervallo che li separa, sia il loro andamento diagonale nello spazio. Eppure accade qualcosa: quattro di queste bande si sottraggono all'ordine, quasi franando da sole o a coppie, ed uscendo dal coro per raccontare una loro storia individuale. Sono «parti» che appartengono al «tutto», come i tasti neri della scala pentatonica di un unico pianoforte che cominciano a farsi sentire. Tali composizioni, al di là dell'impatto visivo che coniuga ordine e disordine, hanno una loro intima sonorità che sa di pause e di riprese, di toni bassi e smorzati, di suoni isolati e di sinfonia, come composizione a più movimenti, di proporzioni ampie e articolate secondo procedimenti formali ben precisi, come si può notare nel severo e magnifico «*Acht Zufalls-Streifen*», un grande telero del 1988, dipinto ad acrilico.

Alla fine degli anni '80 Sayler, nel suo coerente percorso, opera un nuovo passo avanti. Mentre da una parte mutano i moduli geometrici che conoscono ora il triangolo e il quadrato (preannunciato dai piccoli inchiostri delle «*Variazioni*» del 1978) e si coagulano in cifre e monogrammi, quasi lettere immaginate di un alfabeto impossibile, che si articolano come per

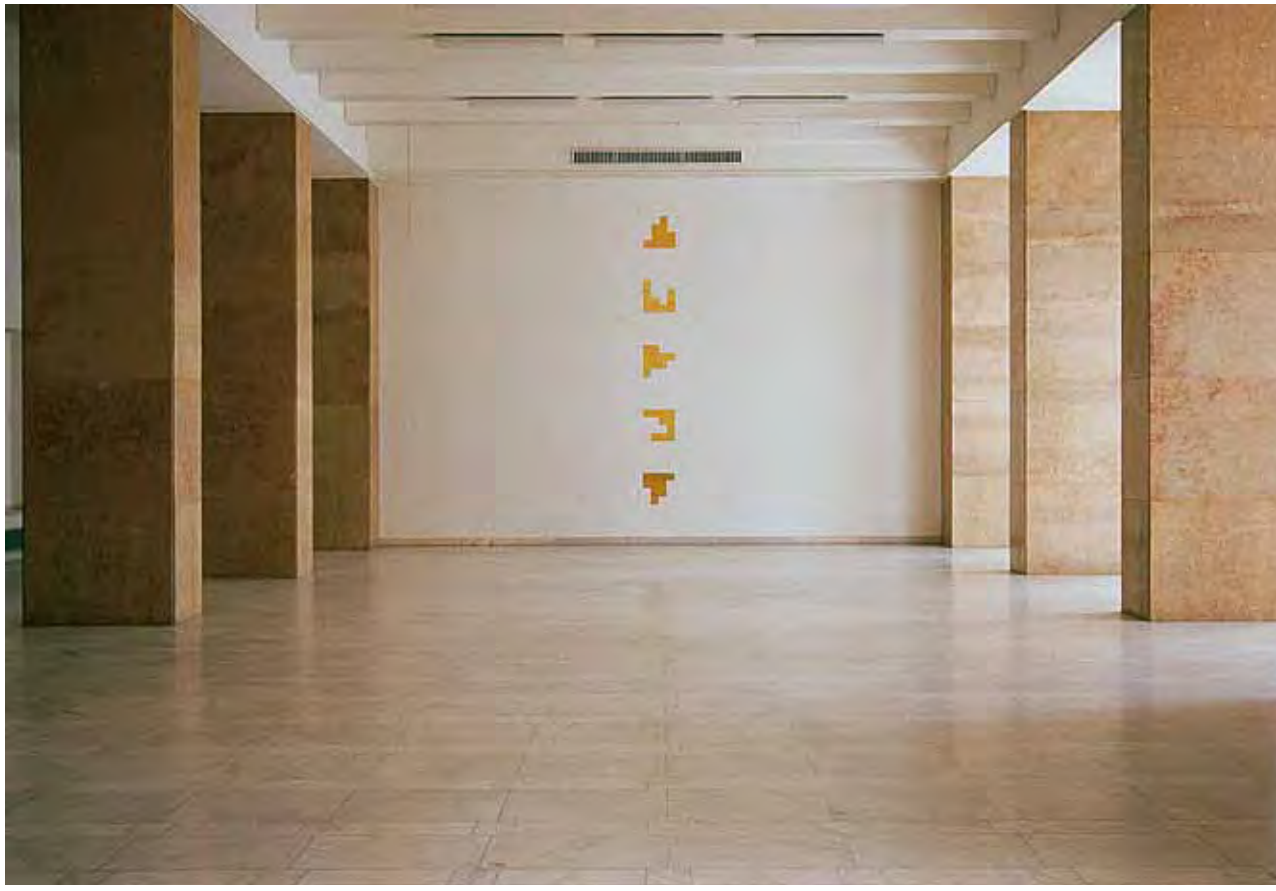
Streuung, 1997, collage su carta, 50 x 70 cm

generazione spontanea («*Wurfbilder*» del 1991) producendo immagini a cascata, fa la sua apparizione il colore, non più costretto al bianco e nero ma esplorato nella sua vasta gamma e nelle sue varie gradazioni. Il colore inteso come elemento primario, al pari del numero e della nota.

L'artista, che non abbandona il «principio ordinatore» chiamato a sistemare il caso, ma neanche rinuncia al «principio disordinatore» chiamato a vivificare la regola, prova nuove articolazioni formali (si pensi al «*Basic-collage*» del 1988 o alla serie dal titolo «*Installazioni*», che poi dalla superficie del dipinto evaderanno sulle pareti delle gallerie e costituiranno il seme dei «*Norigrammi*»), ma soprattutto comincia a saggiare il colore che non colora la forma, ma la rafforza e la altera, divenendo esso stesso immagine, forma personalizzata.

La sperimentazione avviene soprattutto attraverso piccoli collages su carta (i «*Monocollagen*» del 1990), dapprima con il colore isolato (il verde, il rosso, il violetto, il nero non più utilizzato come segno) su fondo bianco, successivamente con combinazioni cromatiche differenti. Siamo all'introibo alla stupenda serie di «*Malstücke*» (1992-1994) in cui la pittura davvero blocca un tempo sospeso, tra il «presente» che è lì, a portata di occhi, e il nessun tempo dell'«ucronia» che sfugge pure alla mente. Giallo

Streuung, 1993, collage su carta, 36 x 50 cm



Personale, Museo Nazionale di Arte, Bucarest, 1999

Personale, Fuga Maggiore, Palazzo Ducale, Genova, 2001

su rosso, blu su rosso, verde su giallo, blu su rosso violetto, blu su verde: il colore, che ha una sua forma conquistata, rigida nella sua struttura aperta, quasi si depone, cerca spazio e si integra sui fondi monocromi stesi con un'apparente uniformità, ma in sé carichi di vibrazioni e interne luminosità.

Ma già si apre l'altro fronte di ricerca, quello delle «*Bivalenzen*» (1993) in cui, forse non trascurando la lezione di Albers, Diet Sayler prova la congiunzione delle tonalità con il contrasto dei movimenti in orizzontale e verticale. Sono accostamenti arditi e spiazzanti, non più di zone ospitanti ed ospitate, ma di campi di colore definiti con estrema precisione che sembrano dilagare bel al di là della ridotta superficie del collage. In un'ottica compositiva, che è passata dallo «*zur*» all' «*und*», si svolge un dialogo emotivo tra il verde e il blu, l'antracite e il violetto, il rosso e il verde e varie altre combinazioni. Dapprima sperimentate nella piccola superficie dei collages su carta, che sembrano non riuscire a contenere l'immagine, e poi dilaganti nei più vasti acrilici sulle tele che, come sudari, si depositano sul legno (è, questa, una caratteristica di Sayler, non formale o semplicemente operativa, ma concettuale, in quanto intesa a dare corposità fisica e spessore alla tela), queste composizioni sembrano come bloccate in una ferma immobilità.

Nello stesso anno, mentre prosegue l'affidamento totale alla spiritualità del colore nel quale l'artista depone i suoi sentimenti, così come da esso trae suggestioni e alimento, le forme si articolano diversamente nella serie «*Wurfstücke*». Qui davvero è come se l'artista gettasse i suoi dadi: c'è il rispetto delle regole del gioco, ma c'è anche la sorpresa del risultato che neppure lui conosce, ma solo intuisce e che dipende dalla intensità e dalla quantità del colore e dalla sua modalità di stesura, eseguita a pennello, spatola o rullo. Muove la mano sceglie e stende i colori, ora più caldi, intensi e vibranti, seguendo una propria idea, ma l'esito è unicamente nelle mani della pittura che privilegia lucidi contrasti. Un risultato di grande fascino perché queste composizioni, attraverso minimi slittamenti di forme divenute irregolari, danno il senso del movimento e si offrono come unità di apprendimento e di contemplazione.

Con questi brani pittorici che conosceranno splendide esecuzioni fino al 1995, svolgendosi spesso in sontuosi «dittici»; con una pittura, fondata sul confronto tra campi di colore contrastanti, in cui il concetto e la tecnica coincidono, risultato di un'idea di arte che è contenuto ed espressione di se stessa, Sayler, più che accostarsi al colore soffocato e liquido, che brucia senza fiamma sotto la cenere, di Rothko, come è stato prospettato da

Ward Jackson, sfiora, a mio parere e a modo suo, le esperienze della « Post Painterly Abstraction » e della « Hard Edge Abstraction », dalle quali pur prende le distanze. È un dialogo critico e riflessivo, perché Sayler al linguaggio severamente depurato da ogni componente emozionale e di assoluto controllo formale di Kenneth Noland; alla chiarezza espressiva ed analitica tendente alla assoluta essenzialità di Ad Reinhardt e ai rapporti armonici di sottile equilibrio che tendono a dilatare lo spazio, con la forma ridotta al minimo e i colori stesi in modo uniforme di Barnett Newman, aggiunge un'intima carica emozionale, rompendo ancora una volta quello che sembrava essere il limite dell'astrazione.

Per lui il colore non è soltanto veicolo della soggettività, spazio pittorico reale, vero e proprio ambiente che non si astrae al mondo ma ad esso consente di respirare, ma è anche corpo fisico, oggetto, forma. Da questa idea derivano le sontuose composizioni a partire dal 1998, in cui Sayler fa ricorso al monocromo. Lo fa non scegliendo il bianco, come voleva Pietro Manzoni per non frapporre ostacoli a tutte le possibili immagini; né accogliendo il nero assoluto, come limite estremo e ultimo drammatico rantolo della pittura, come avvenne in Mark Rothko, ma proprio per esaltare il corpo e il fascino del singolo colore.

Così, con forme atipiche, frutto della geometria e del caso, dagli andamenti inaspettati per via di segmentazioni, aperture spaziali al proprio interno, dentellature e strane sagomature (già sperimentate nei collages del 1997 con la serie « *Basic* »), nasce una serie di capolavori in cui il colore, nella sua sensibile fisicità che ora rifiuta anche il medium della tela per incorporarsi direttamente sul legno, diventa assoluta affermazione di sé: pittura, spazio pittorico, immagine, ambiente e presenza. Ed ecco, nella serie « *Bodies* » il corpo del rosso nelle diverse tonalità di « *Lucretia* », « *Siena* » o « *Cordoba* »; dei verdi di « *Mondovì* » e di « *Ranuccio* »; del blu di « *Piero* » o di « *Ravenna* »; del nero di « *Arezzo* » o di « *Toledo* »; del giallo di « *Vincent* » e di « *Siracusa* »; del violetto di « *Harlem* ». Non sono più colori su forme o forme a colori, ma veri e propri oggetti soggettivizzati, come individui in carne e ossa, in corpo e mente. Non pareti da guardare, ma soglie da attraversare.

In seguito, e fino alle splendide opere più recenti, attraverso la sua pittura, anzi e per dir meglio, i suoi respiranti « soggetti pittorici », Sayler va popolando la nostra vita fornendoci non solo lo spazio per respirare, ma anche i compagni con cui condividere le loro e le nostre emozioni. Sono come pulsanti che accendono la fantasia e l'immaginazione, amici che invitano al viaggio, all'avventura, alla scoperta, all'assoluta libertà,

Malstück 5, 1992, acrilico su tela, 149 x 171 cm

Ragusa, 2006, acrilico su tela, 99 x 136 cm
BWA Museum Lublin, Polonia

ma anche a riprovare le emozioni che la storia dell'arte ci ha dato. Mettendo a frutto un suo soggiorno italiano, tra gli anni '80 e '90, e la sua vasta conoscenza, l'artista di Timisoara, riflette infatti su Van Gogh, sulle icone russe e sulla pittura spagnola, ma guarda anche alla grande tradizione italiana, raccogliendo astrattamente le suggestioni di Guercino, Duccio da Boninsegna, Piero della Francesca, così come quelle dei paesaggi italiani, dal Gargano a Valdichiana, da Taormina a Sansepolcro.

Sono questi alcuni dei titoli dei dipinti che vanno al 2002 al 2006, con i quali Diet Sayler, in termini moderni, riprende, al presente, il filo della grande pittura, fornendoci quasi laiche pale d'altare, per inginocchiarsi di fronte a qualcosa che ci sovrasta, ad un equilibrio immanente e assoluto che è speranza, gioia, conforto e vita; specchio e visione, coscienza e

contemplazione di ciò che chiamiamo «esistenza», inserita in quell'Universo che davvero è «verso unico» di una poesia tutta ancora da comprendere.

A fianco della straordinaria vicenda pittorica, di Sayler va tenuto presente un altro aspetto fondamentale, quello dei suoi interventi eseguiti non solo in diversi musei d'Europa, ma anche in spazi aperti: vere e proprie «istallazioni pittoriche» che, dopo la loro breve esistenza, sopravvivono attraverso la memoria delle fotografie. Mi riferisco, in particolare, ai «*Ligurigrammi*» in Italia, del 1992, agli ormai famosi «*Norigrammi*» effettuati a Norimberga nel 1997, e alla sua presenza a Palazzo Ducale di Genova dove un antico e imponente splendore venne sconvolto e rinnovato dal musicale rincorrersi di tasselli rosso vermiglio, riannodando la storia di ieri e di oggi.

Le già sperimentate forme colorate, irregolari nella loro struttura, con la loro palpabile «qualità tattile» e la loro carica sensuale, sconfinano dai luoghi deputati all'arte ed entrano in dialogo con ambienti architettonici, in un reale contesto urbano: esse vengono inserite su dirupati muri, su anonime pareti offese dal tempo, sulle colonne di un sottopassaggio di periferia, sotto gli archi, nei pilastri dei ponti, sui bordi di una balaustra, sotto le finestre di padiglioni industriali o nei cortili e loggiati del palazzo.

Passando dagli «spazi chiusi» dei musei e delle mostre (inaccettabili «mondi separati», quasi che il transito tra l'arte e la realtà richiedesse un «passaporto» più che un «biglietto»), ai «luoghi aperti» della città e del paesaggio, in quelli che sarebbero gli «ambienti profani», la pittura di Sayler, senza per nulla perdere la sua struttura, ridiventa semplice e sconvolgente «segno» dal grande impatto estetico che opera un mutamento nella percezione sia dell'opera che del contesto.

È la risposta dell'artista al tempo presente an-estetizzato, alla grigia abitudine del «guardare», a ciò che conosciamo e che, in quanto conosciuto, consideriamo finito, storicamente consolidato e dato per scontato. Ed è proprio questo ordine costituito che l'artista sconvolge con l'irrompere di un elemento poetico, razionale nella sua follia, invitandoci ad un nuovo modo di «vedere» e chiamando proprio lei, la pittura, a svolgere il ruolo del «caso» che altera l'esistente. Così, se l'opera in sé finita, con le sue forme aperte da controllate connessioni, rimane affermazione della soggettività dell'artista, la stessa opera, divenuta «segno» di un più grande «quadro» (la realtà), costringe ad una nuova consapevolezza e conoscenza dello stesso ambiente reale.

Ecco nella sua complessità, testimoniata dai fatti, un'arte che nasce da una precisa idea di pittura fondata su ragione e sentimento. La «mente»

Gubbio, 2007, acrilico su tela, 99 x 136 cm

Baragan I, 2004, collage su legno, 21 x 21 x 5,5 cm

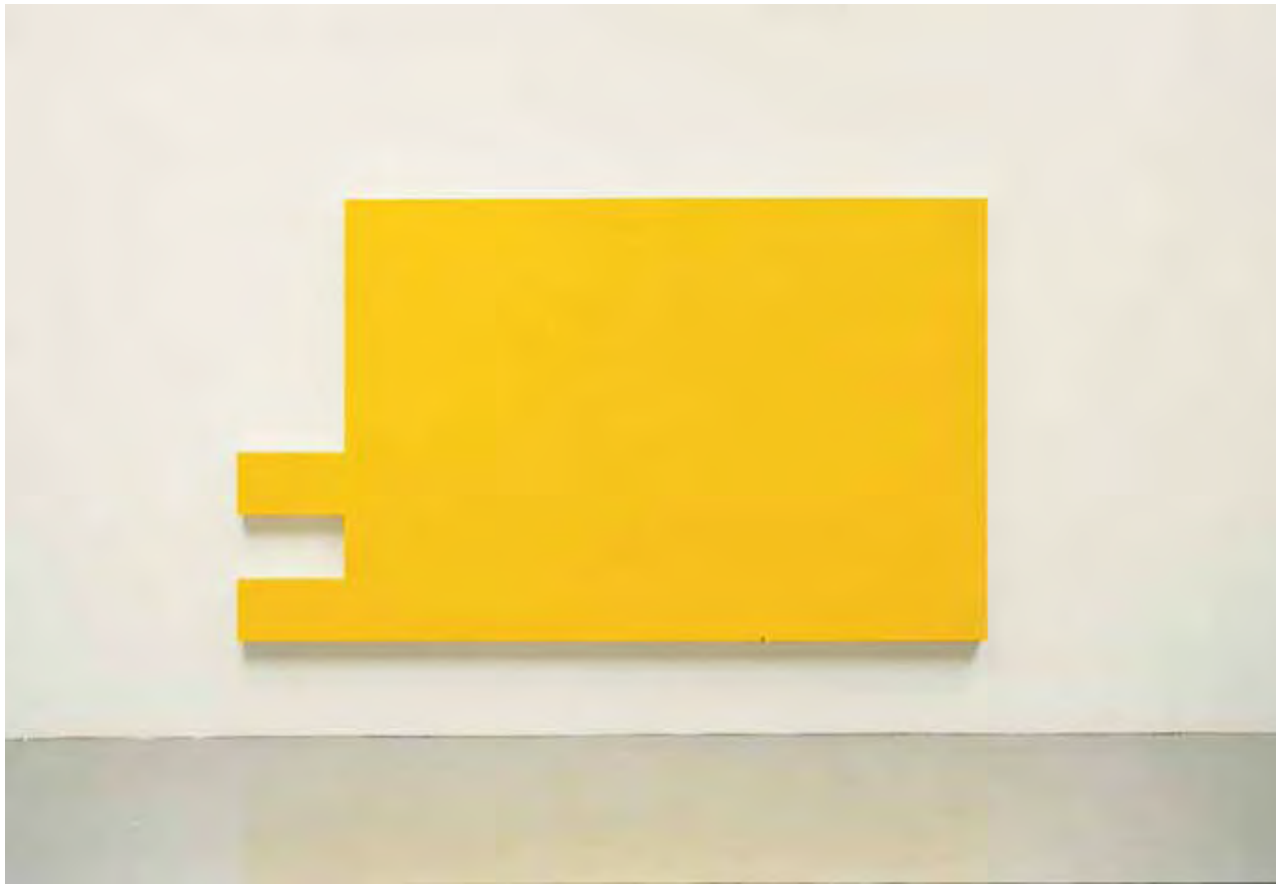
Violet Body, 1998, acrilico su legno, 77 x 133 x 8,5 cm

resta al centro, ma non si isola e, piuttosto, crea infiniti cortocircuiti con altri poli: la logica, il caso, la geometria, il sentimento, lo spirito, la percezione, la stabilità e l'instabilità, il previsto e l'imprevisto, la poesia e l'estetica. Le parole certo non sono sufficienti a descrivere la pittura di Sayler, ma forse, mettendo assieme i termini, consentono di indicare come si svolge il suo lavoro: logicamente, casualmente, geometricamente, sentimentalmente, spiritualmente, percettivamente, stabilmente, instabilmente, prevedibilmente, imprevedibilmente, poeticamente, esteticamente. Tutto per via di pittura che, quando è davvero tale, non mente.

Ma soprattutto, al di là della straniante bellezza, credo che Diet Sayler, con la sua «pittura ambiente» e con i suoi «ambienti di pittura», dimostri davvero ciò che ho sempre pensato: che l'astrazione non è quanto di meno riconoscibile si mette in un dipinto (meglio in una «composizione»), ma quanto di più conoscibile lo riempie.

settembre 2008

Lucio Barbera, nato a Messina nel 1942,
Professore universitario – critico d'arte



Vincent, 1998, acrilico su legno, 140 x 238 x 8,5 cm

Personale, Akademie der Bildenden Künste Nürnberg, 2005

Personale, Stadtische Galerie Erlangen, 2008

Arhytmische Komposition, 1969, oil on paper, 100 x 70 cm

Painting does not lie

★ Lucio Barbera ★

Diet Sayler is at the height of his expressive maturity, having behind him a solid training whose roots, in critical terms, are in geometric abstraction, Russian Suprematism and Concrete Art, yet his is an highly personal journey, albeit intertwined with the complexity of the history of art and of history in general, of a social, political and personal nature. He should today be considered one of Europe's leading exponents of Abstract Art, and a leading figure in art theory, a field in which he has brought about an innovative change of direction.

We need merely think of how far ahead of the times he had conceived and translated into action, i.e. in his works (theoretical writings, collages, paintings, sculptures in steel and perspex, artist books, drawings, objects, site-specific works and installations), the theoretical hypothesis offered, only last year in the 52nd Venice Biennial, by Robert Storr, and expressed in the title *"Think with the senses. Feel with the mind"*. Apart from the visual results that the Venetian show offered, through this play on words, which may not convince everyone, and in fact did not, the combination of the terms was a healthy encouragement to stop conceiving and looking at "Present Art" as if we were half-blind, using one eye only, either that of pure rationality (the mind) or of instinctive perception (the senses).

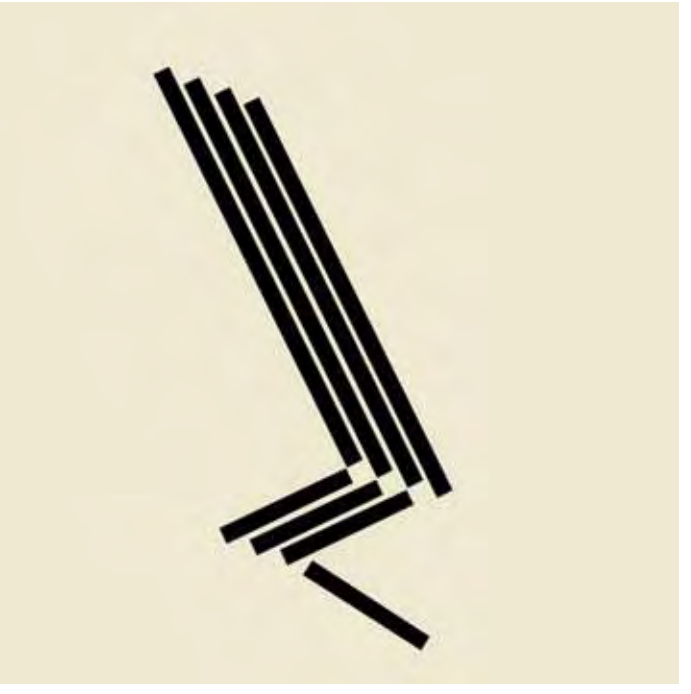
Already in the early 1960s, at a young age, the Romanian-born author (as he prefers to call himself, rather than "artist") began to strive to escape from the restrictions of dichotomic pairs (mind

and body, rationality and sentiment, methodological precision and intuition, logic and emotions, the idea and the work, thinking and doing, part and whole, objectivity and subjectivity, art and science, order and chaos, stability and instability, planning and chance) in which knowledge has fragmented human conscience, breaking up the indivisible complexity of the "person", and of artistic expression itself, into separate faculties.

He was driven by an irresistible craving for freedom (individual and collective) that he felt was missing in his home town of Timisoara, which he painfully had to leave in 1968 to move first to Bucharest and then, in 1972, to Nuremberg where he has been Professor of Painting at the Academy of Fine Arts since 1992.

Timisoara had been the most modern city in eastern part of the Austro-Hungarian empire, a multicultural, multi-ethnic and multi-confessional centre, a "small Vienna" at the heart of Central Europe, today the showcase of Romania, but itself at length devastated by the Communist regime. Ceausescu, in fact, after taking power in 1965 with a liberal government in line with the ties with Tito and Dubcek (1968 saw the "Prague Spring" and De Gaulle and Malraux's visit to Bucharest), and following the alliance of 1971 with the Peking of Chou En-Lai, after the "spring" of Bucharest had passed, initiated an oppressive and ferocious dictatorship from which Romania would only free itself thanks to the revolutionary spark which flashed, in December 1989, in no place other than Timisoara.

Precisely because of its history and cultural tradition, Timisoara soon assumed a critical attitude to the totalitarian ideology, thanks to the "free thought" of the young people and intellectuals who established groups and associations there. The fire of renewal was nurtured, kept alive by the *"Phoenix Band"* who from the 1960s onwards, were inspired by the hippy movement, and by the *"Aktionsgruppe Banat"*, made up of young writers writing in German which had been active since the beginning of the 1970s. This was also the period in which the *"Sigma Group"* began to operate, growing around artists such as Stefan Bertalan and Constantin Flondor, who from the start would be points of reference for the renewal of artistic language and at the centre of a forum for new methods of communication, distinct from the



Bänder 1970-1974, acrylic on canvas, 85 x 85 cm
Museum im Kulturspeicher, Sammlung Ruppert, Würzburg

"wooden languages" of the communist regime. At high school the pupils read not only Sartre, Kafka, Joyce, Ionesco and Hesse, but also the writings of McLuhan, Alvin Toffler or Nicolas Schöffer, and listened to the music of Shostakovich, Schönberg, Bartók and Stravinsky.

Sayler's personal story is rooted in Timisoara, but in some sense separated from it. As said, he abandoned his home town to move to Bucharest in 1968, the year in which he took part, at the Kalinderu State Gallery (Ministry of Culture), in a large show with Roman Cotosman (who the following year would flee to Philadelphia, where he died in 2006), Stefan Bertalan, Constantin Flondor (who subsequently would return to figurative painting) and Zoltan Molnar. This was the first show of abstract art to be held in Romania, and represented not only a cultural, but also a

Monotype, 1963, oil on paper, 42,1 x 29,5 cm

political and media event. The Museum of Modern Art in New York acquired one of his works, but Sayler would never receive payment, because it was confiscated by the Securitate.

In the years in Bucharest, the artist took part in various international shows, including the one in Turin (where his work would be reviewed by Gillo Dorfles) and, in 1971, in Edinburgh. But he couldn't visit them himself because they refused to give him a passport to leave Romania. These years of bitterness, solitude and anger anticipated the move to Nuremberg.

In this climate, and with these anxieties, Diet Sayler matured. Reflective by nature, generous and mild, he did not respond to the opposing categories and systems which harnessed the flow of existence with an act of rebellion, but constructed on his own, conceptually, and then in his works, a unifying system which included everything, even the apparent contradiction, which is actually not a contradiction at all, between the search for logical ancestry and that for expressive ancestry.

In the early 1960s, while many artists in Romania were looking for their own language, going back to expressionist styles or dabbling in Surrealism, Sayler developed the approach taken by Malevich and Tatlin. Having turned his back on socialist Realism, and having earned excommunication as a "decadent" by Romanian critics, as well as the hostility of colleagues and the attention of the Secret Police, he began to work with entirely geometric configurations, without any mimetic intention.

At the root of his work is geometric painting with its primary elements: lines, triangles, the right angle, seriality, measurement, the absolute two-dimensionality of the flat surface, defined with extreme precision, and an initially limited use of colour that subsequently, in the 1990s, would explode as a generating force, body and substance of his painting, becoming sumptuous no less in the most recent works.

Geometry, like mathematics, physics, chemistry and logic, belongs to that category of sciences in which it is possible to formulate general laws, expressed in strictly formal terms (formulas), and which on their own construct their own fundamental concepts. Due to the "undecidability" discussed in the work of the Austrian logician Kurt Gödel, of Gregory Chaitin's "chance arrangement", of Einstein's "relativity", of Alan Turing's "problem of the computer stop", of the "butterfly effect" theorised by the American meteorologist Edward Lorenz, of the "unpredictability" of fractals, the marvellous mathematical objects of the Polish Benoit Mandelbrot, and of the quantum indeterminism studied by the German physicist Werner Karl Heisenberg, the "exactness" of these sciences has been put into doubt. However, even though

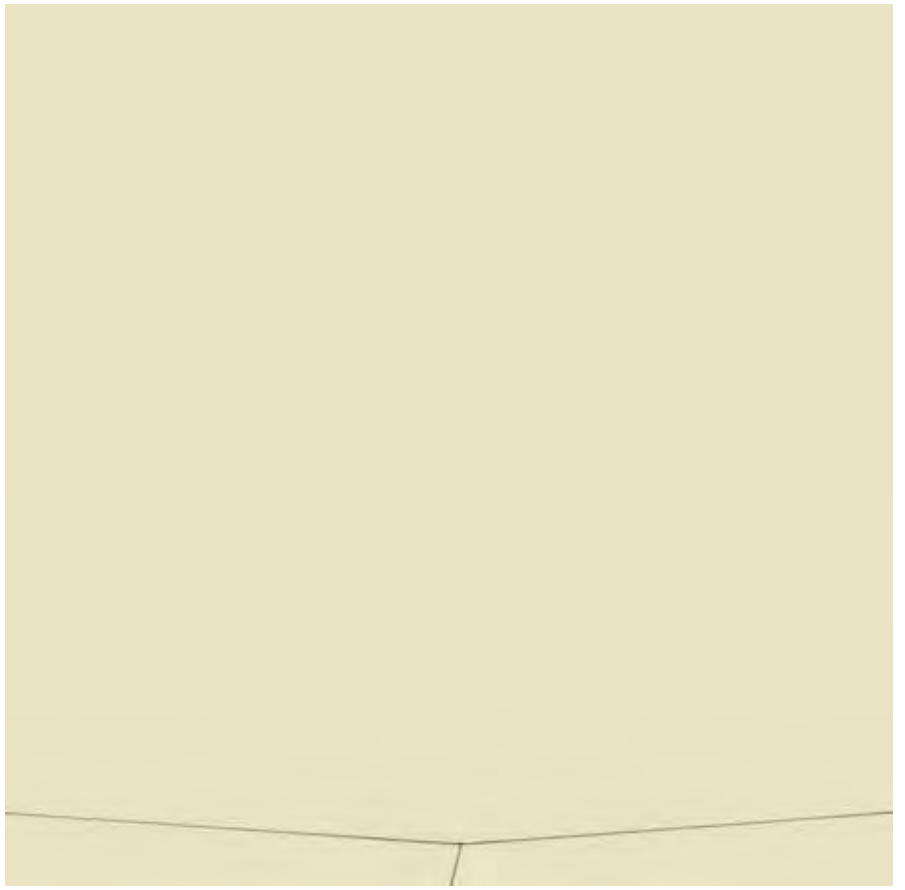
they are in some way contaminated by “probability”, there is certainly no discussion about their absolute precision and the fact that they belong to the domain of the mind and reason.

This could not be ignored by Diet Sayler, who had completed, between 1956 and 1961, his studies in civil engineering at the Polytechnic of Timisoara. And thus he was not unaware of the “abstract revolution”, in its various forms, which at the beginning of the century had changed the course of contemporary art. Since his youth, he had attended the painting lessons of Julius Podlipny, where he had met leading figures in Romanian art, such as the previously mentioned Roman Cotosman, an intellectual artist and lifelong friend, and Paul Neagu, who in 1970 would flee to London, where he died in 2004.

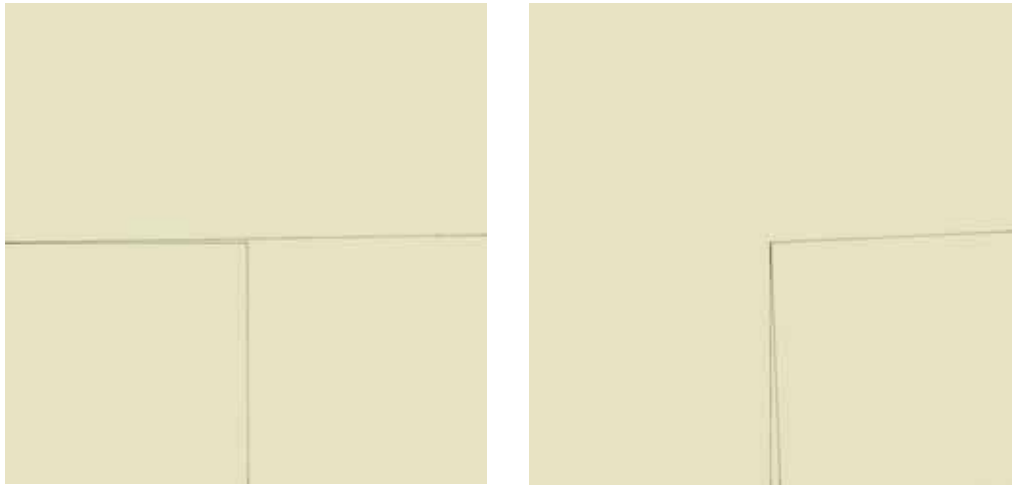
Rationality, geometric abstraction, unpredictability which connotes exactness (if not ontologically, at least on the level of subjective interpretation), the search for freedom, intuition, emotion, aesthetic measure: these are some of the cardinal points in Sayler’s search, who finds in Leibniz the “Virgil” of his journey, and is guided by the concept of “monad”, as an indivisible physical and spiritual unit, of the individual per se, complex and part of a free universal order.

In his artistic search, Sayler’s goals are imagination and emotion, and the means through which he achieves them is chance: thus the foreseen, or we could say organized “journey” also knows the thrill of “adventure” and unpredictability.

We can imagine nothing more rational and strictly structured than mathematics: ten numbers (abstract entities, describing quantities) and four operations, which according to precise laws allow their manipulation. Yet this is the starting point for an infinite, I would say analogical horizon, of the combinations, which in their unmeasurable entirety, may also be assumed as a representation of imagination. Nothing more fantastic, free and imaginative can be thought of than music, both written and that still to be composed. Yet its entire structure is governed by only seven notes and by underlying laws. Numbers and notes: these are the pre-established rules, the fundamental units, which open the doors of imagination, of freedom, of pure subjectivism and individual will.



Change I., 1978, ink on paper, 20 x 20 cm



Change II., III., 1978, ink on paper, 20 x 20 cm

Something similar happens in games: think about chess, in which the movements of the individual pieces are certainly predetermined, so that moving the knight diagonally, as if it were a bishop, is not playing chess, but performing a pointless gesture. The result of the match, however, is anything but certain, given that one player will make the right moves and the other wrong ones. We could also consider the game of dice, where the technique is predetermined, but the result is always put in doubt by "chance", which at the table we call "luck".

This seems to be the dose of rationality, intended as a set of rules, that Sayler is prepared to accept and respect, since in his work he also sets himself various "rules", a methodological order, precise parameters, those he defines "the basic elements" (and there are those who categorize his work as "Basic Art") guiding the creation of each work, which is not in any way predetermined, but varies with discrete forms, both in painting and in installations, and is open to emotion and chance.

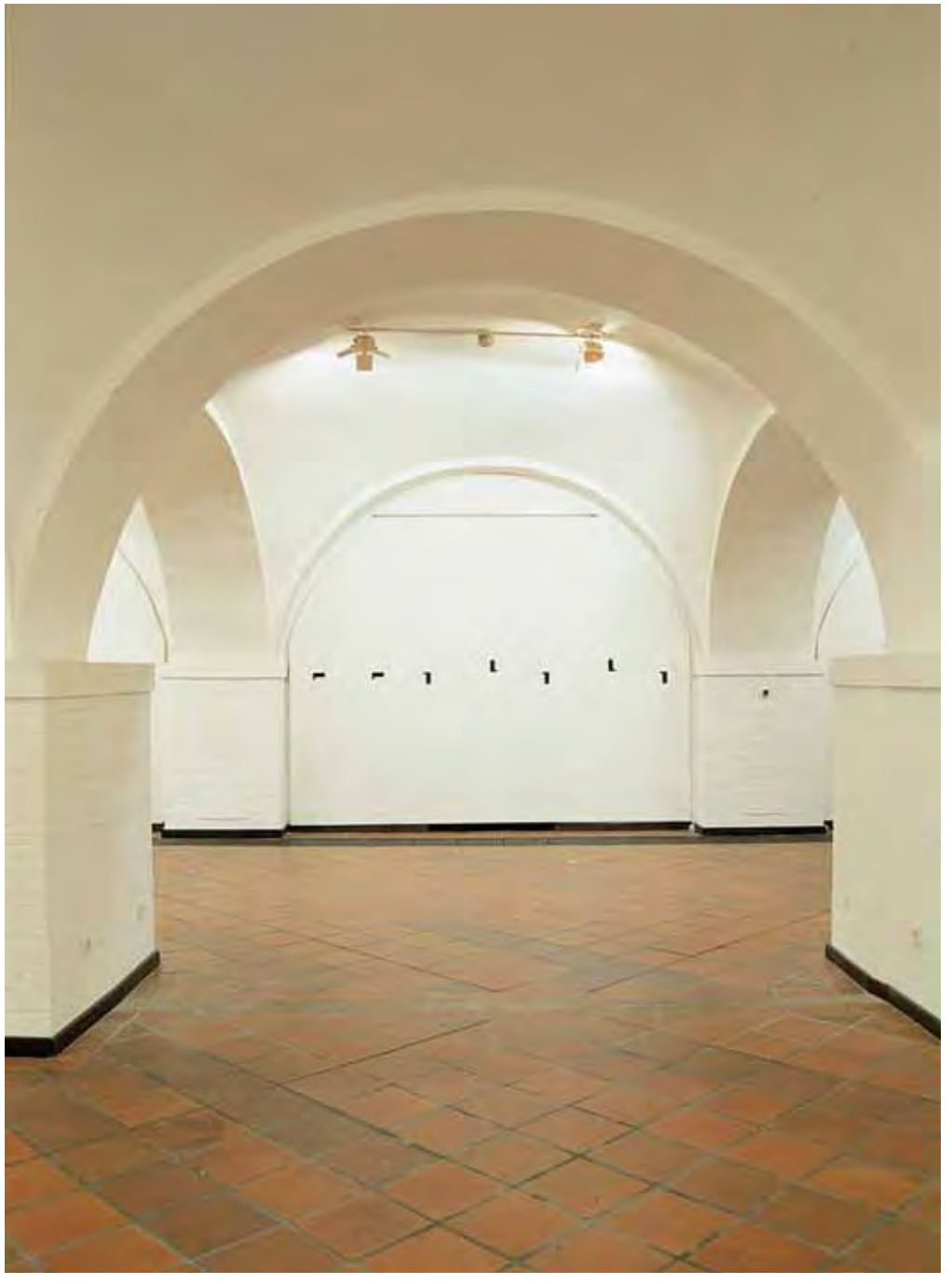
One of his first installations comes to mind, that *"Kinetic space"* built in the car factory in Pitesti in 1971 where, accompanied by the music of John Cage and Bach, amidst mirrors, generators and fans, carefully distributed aluminium bars were suspended in space, moved by air currents, i.e. allowing themselves to be influenced, in an unforeseeable way, by an outside system; not to mention the oils on paper, from the same period, in which the strict "seriality" of some lines is often seemingly snapped and interrupted by sudden arrhythmia.

Performing an individual critical reflection, which perhaps took into consideration the suprematist dynamics and diagonal structures of Moholy-Nagy, the artist had understood that the best way to breathe life into logically ordered compositions was to confront them with unpredictable processes; these were precisely the "errors" of the system, (the Popperian fallibility), which could sensitise the rigidity of the rational order, opening it up to new dimensions and new knowledge.

It is here that we find his closeness to, but at the same time, his great distance from Concrete Art. Sayler welcomes some of its dictates: the renouncement of any natural model, the use of geometrical forms, analytical tension, the reduction of expressive means to the minimum (we could also say "minimal"); the preference for fundamental colours spread over flat fields; the total absence of shading. But we also realise that its rigid geometry had been reduced to a sort of mannered academism (of *"monotonous and faithful repetition"* Charles Etienne had written in 1950), in which the surface became a "cage" that held man and painting trapped, to the extent that the spiritual and poetic aspect of art was being sacrificed on the altar of the "rational mind", which constructed its architectures according to a precise logic.

In order to realise Sayler's conceptual leap, as well as to take into consideration the diversity of his works, we need merely compare some theoretical statements.

In the "Manifesto" of Concrete Art, written in 1930 by Theo van Doesburg, we read, that, *"the painting should be constructed entirely by purely plastic, in other words airy, elements and colours. An element has no meaning per se and consequently painting contains no meaning outside itself: natural forms, lyricism and forms of sentiment are strictly forbidden. The term 'abstract' is assumed in its strict sense as a point of departure from a visible world, thus distinguishing concrete art as coming*



Solo Show, Vasarelly Museum, Budapest, 1994

solely from the mind, from abstract art, which derives from the abstraction of forms from nature".

Six years later Max Bill updated the definition of "Concrete Art", stating that: *"We call concrete art those works which originate on the basis of laws and their own means, without external phenomena of dependence or transformation. In other words, without undergoing a process of abstraction: concrete painting and sculpture are the formulations of what can be optically perceived through their means of formulation, which are colours, space, light and movement"*. He had an evident desire to redefine art on precise bases, for the purposes of his search for optical structures conceived as a means of obtaining psychological and aesthetic results.

In 1948, at the first presentation of MAC in Milan, the group's theoretician, Gillo Dorfles, talked of art *"... based solely on the realisation and objectivisation of the artist's intuitions, rendered in concrete images of form-colour, lacking any symbolic meaning, or any formal abstraction, and aimed at capturing only those rhythms, those cadences, those chords, in which the world of colours abounds"*.

Recently, meanwhile, Sayler has maintained that the aim of his art, *"free from political rules, religious canons, but also without artistic ideology"*, an art, which is based on the unity of thought and feeling, is *"the affirmation of subjectivity"*. For this reason, he inserts intuition and sensual expression into the rational framework, and takes account of the fact that geometry does not talk a single language, as happens in mathematics, but expresses in art different languages according to the individual personality, passes from the exclusive use of primary colours (red, blue, yellow) to the entire spectrum according to different degrees, gradients and shades, and recognises that in its syntactic structure a significant place is held by "chance", asked to enter into a dialogue with the base form.

Thus we have the comprehensive shift from coherent "causality", almost sustained by a "principle of need", to the unexpected "chance" sustained by the "principle of emotivity", both recomposed in a dialectic unity: *"It is surprising,"* the artist says, who acknowledges in this say the great merit of Duchamp and

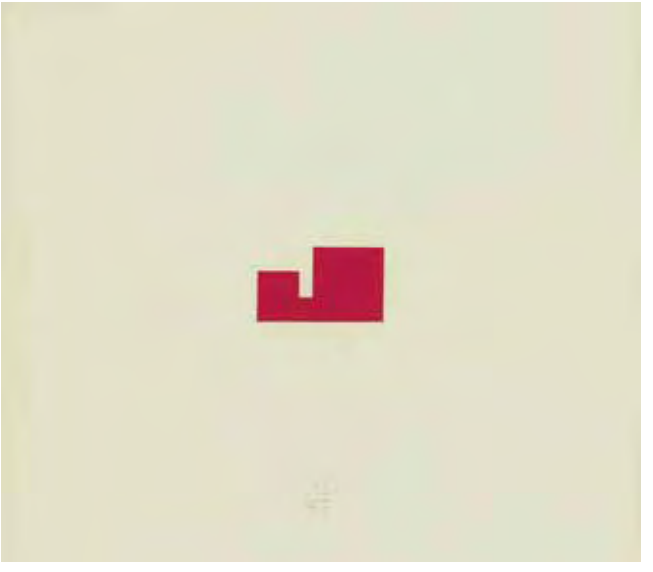
Dadaism, *"that in a pregnant and vital way the fragility of chance has operated in my work, upsetting the frozen structures of the mind"*, making the forms unstable and opening them to change, which is hope and life. *"Chance,"* continues Sayler, *"is not a value itself, or an objective, but a means for constructing painting with its infinite wealth of expression, history and experience. It is an expression of emotions, rationality and freedom"*.

The artist thus throws open the windows of the idealistic, but closed, room of Concrete Art and adds to it the subjective beauty of colour; unfetters it from its constructions, gives back to it a new space ("painting space" and "diffuse space" of the installations in which the painting object interacts with the environment) which welcomes imagination, freedom, chance and life, and gives it a sensual voluptuousness which reason alone had excluded.

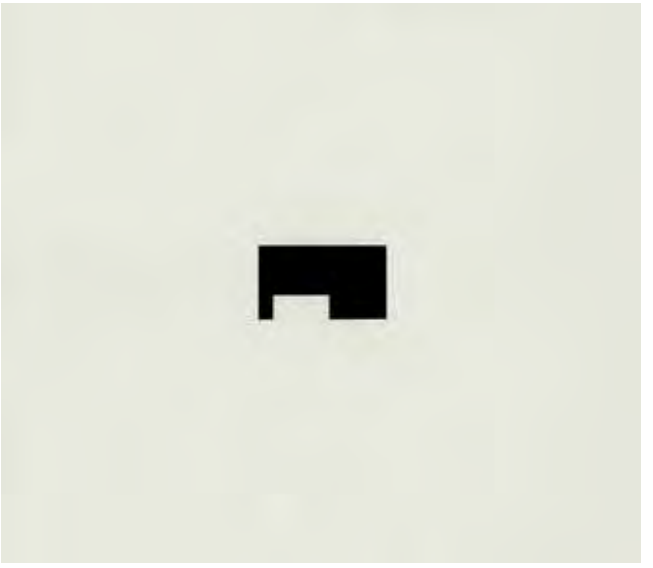
The step forward that geometric Abstraction makes with him takes place, then, due to a mental fact but, as Tatlin intended, always *"under the control of the eye"*, in other words through the perception of the senses.

We thus need to distinguish two steps in Sayler's work: the "conceptual" step which regards the decoding of the rules, i.e. the intelligence of the creative procedure (Max Bill used to say: *"Even if it is possible to love our works without understanding them, it is difficult to enjoy them without having any idea at least of the methods used to produce them"*) and that of their "material presence" which is added to the reality of the world (before being created, his works did not exist, or existed as a "mental reality"), aesthetic artefacts, with their forms and colours, which are offered to visual experience. There is, then, the rational clarity (conceptual step in the phase of "doing") and the emotional aura (physical step in the phase of the "done").

Note, this is more a chronological than logical distinction, given that his creative activity is nothing less than "thought in action", since the only approach possible is that of the unifying interaction of the two aspects: the vision of the painting space and the time of the creative procedure. Here we have the *"think with the senses"* and the *"feel with the mind"* from which we can extract a "sense-mind" which, also linguistically, is a close relative of "sentiment", just as "mental reality" leads to something



Monocollage III, 1991, collage on paper, 20 x 23 cm



Monocollage IV, 1991, collage on paper, 20 x 23 cm

which "really" exists. And the whole of Sayler's work, which is the seal of his life, has to do with the tangible, with the form that is real because it does not try to be anything other than what it is, but which at the same time is a vision of the world which is not prepared to content itself with the certainties of the past, but seeks the adventure of the future, which does not stop in the present, but extends into the infinite, which aims at an exact but at the same time precarious art, based on reason but projected towards the absolute.

Taking up once more a fundamental theme of art, Diet Sayler tackles, in terms of extreme modernity, the problem, which has distant roots, of space and time, in other words the coordinates within which we mark our "existing here", of which the *corpus* of his works represents one of the high points of art, taken by the hand and raised to the extreme threshold of pure abstraction, whence it sinks as far as possible, or rather, as far as "thinkable," into human reality.

Since the artist renounced imitating the things of the world to represent his own inner vision of them, he affirmed that conception of reality which in the words of Rudolf Arnheim, *"manages to subject everything to a dominant structural law"*; a way of conceiving the world founded on the project and on the method with the intention of achieving probable objectivity. There thus began the "big hunt" for the "formula", and the problem of the *"reconciliation of dualism between mind and matter"* was posed, which occupied Mondrian, together with that of the *"union between spirit and matter"*, which Vantongerloo dealt with.

It is clearly not possible here to follow the long path which expressed a need and a search: we need merely think of the theories of Schoenmaekers on the "controlling rationality", and those of Van de Velde whereby psychological problems are processed *"almost with methods of a living masterly mathematics"*, or the manifesto of Gabo and Pevsner who, in 1920, talked of works built *"with a spirit as precise as a compass"* and articulated *"as the mathematician processes the formulas of the orbits"*.

In the search for unity and harmony, which can be captured through a precise structuring of relations, there was thus established an intense dialogue between art and science, allied to

Fuge 7, 1990, acrylic on canvas, 150 x 150 cm

express and communicate the invisible and the infinite: an art which was intended to become the visible materialisation of logic, translating the *"rational formula"* into *"aesthetic form"* not detached from existential reality, neither mutilated nor mutilating, but rather able to manifest an incorruptible substance: H_2O is a formula, but it is also, and above all, the water we drink and which we need to live.

The inheritance, which the young Sayler took upon himself, was this, but he accepted it with the benefit of an inventory. In fact, he did not take everything, nor was everything enough, because his anxiousness for freedom led him to shift the confines of the known world to achieve an "optimal form" that could harmoniously reconcile the calculation and poetry, the rational

Wurfbild, 1991, acrylic on canvas, 149 x 198 cm
Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt

Wurfbild Rot, 1991, acrylic on canvas, 149 x 198 cm
Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg

and the fantastic, the order and chaos which connote the human condition in a chaotic, superficial, threatening and uncertain world.

Thus, while it is true that, above all at the beginning, geometry represents the fundamental basis of his research, it is also true that in his painting, alongside logic, there is no lack of intuition. Thus it is not geometry, which governs reality, but it is rather reality, which assumes geometric forms. In Sayler, as we previously saw in the work of Max Bill, and in a certain sense that of Richard Lohse, we do not see a practical use of technical data, but rather a demonstration that technique can be converted into aesthetics. Thus his painting seems to be founded on rationality and invention, on methodological precision and imagination, on thought and contemplation. That which it seemed would have to be excluded comes back, precisely through this process, in its entirety: this is the virtue of painting.

Visually realizing the idea that art is thought and knowledge, Sayler avoids the risk of formalism and demonstrates that imagination can also be controlled and that, on the other hand, constructive precision is not the "cage" of the imagination. In his works we perceive an intimate yet vast space, fleeting and eternal time, fragments that we see and the whole that we cannot see, what we know and what we can know; a balanced oscillation between completed form and the personal effect of its perception.

Fantasy and function, formula and form represent in the artist a homogeneous unity, which is achieved by refusing any spatial illusion, by adopting frontal two-dimensionality and using the utmost simplicity, which is in fact typical of the formula. This simplicity is however agitated not only by an internal movement and by a subtle rhythm which belongs to the work, but also by the force of imagination which it triggers off, since the composition not only lives in the relationship and relations between the lines and colour zones (as we will see, there is a move from bivalence to contrast), but in the very colour which becomes "body", itself becoming form, a boundless territory of sensations, sentiments and emotions and the venue of a duel, with no winners or losers, between mind and soul, finally leading to a pure embrace, extremely close not only to unity, but totality.

Pieve di Cadore, 2003, acrylic on canvas, 125 x 181,5 cm
Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie, Kassel

We have, basically, a fusion of reason and sentiment, almost as if there were the desire to finally suture the breach between the rigid and pure forms of Mondrian's geometric abstraction (the mind), inner need, free and fluid, of Kandinsky's lyrical abstraction (the spirit), and the powerful and refined innocence of the creative abstraction of Klee (poetry).

Gradually colour became fundamental for Sayler: colour, which, while reduced to essential relations, also tends towards precise qualification through elaborate laying, making it from time to time unforeseen. And they are chromatic tensions which are inserted with chords and variations in a conscious process of structural organisation from which emanates a visual dynamism which gives shape to the eternal variability of human destiny, as

Malstück 2, 1993, acrylic on canvas, 149 x 171 cm

Malstück, 1992, acrylic on canvas, 149 x 171 cm

well as the perennial invariability of the rules governing it, starting with living and dying.

The mobility – immobility, in which the apparent coldness of his painting is lit up, heated and inflamed, explains how the structure of his compositions (due to the aspects of musical organization they display it would be better to call them this, rather than "paintings") provokes a continuous change in relation to the imagination of the artist and the viewer. This explains the close relationship between "retinal perception" and "mental perception", to the extent that the painting, in its being only surface, appears as a glass which covers boiling tensions, in turbulent yet controlled movement, but always ready to make a sudden and individual rejection. This confirms the theory of Arnheim whereby *"every perception is also thought, every act of reason is also intuition, every observation is also invention"*:

Diet Sayler's work is, in fact, all this, and thus a psychophysical fact is transformed into an informative and informed image, moreover all created by reason and poetry.

Now it will also be possible to try and analyse the "basic elements" on which Sayler's research is founded and thus follow the phases of his coherent journey, even if, in my opinion, beyond the single specifications necessary, the only "basic element" is precisely his project, the idea that encompasses everything: the idea, that is, of a dialectic unity of thought and sentiment which connotes the existence of men and their awareness.

After the first small oils on paper of the *"Monotypie"* series (1963-1965) in which, almost mimicking a graphics procedure, there are formed, in apparent disorder, fluctuating figures which mark out planes and create unreal images, with a vague echo of the uneasiness of Jean Arp, we see that immediately the form almost

Cimabue, 2002, acrylic on canvas, 147 x 287 cm

freezes and solidifies, clotting to form geometric compositions which are reminiscent of the diagonal modules of El Lissitzky. On the ivory sheet of the paper, in the *"o.T."* series (1967), and in only black and grey, in its segmented interior, there appear rectangles, trapeziums, lines and small triangles, which exist in firm precariousness. It is as if a single shape were disaggregated into individual pieces, which had survived the explosion and had found their equilibrium, dictated by the compositional mind of the artist, who gives them an order and a rhythm. This would soon be altered in the *"Arhythmic Compositions"* of 1969, which concentrated on the "line", thickening to become a "band", with its own inner resonance.

Like a chess player, before the match, Sayler deploys his pieces; the line and the mark, which do not at all wants to become a "drawing", but only assert their independence. This is the birth of the series of *"Lines"* (1973-1978), which define a space, which is deserted but not empty, because it is the environment of an event. The thin lines are guided by a precise scheme, even if they may be discarded and changed and, thus, moved, although these movements do not in any way seem to be determined by automatic movements of the hand as the response to an unconscious impulse, but rather by an obstacle of the mind, as if by a conscious doubt insinuated in reason. The underlying concept is that of the *"line as potential sensitive to energy and changeability"* which the artist himself talks of.

Foreshadowed by the large oils on paper of 1969, there came the *"Bänder"* series, in which we find diagonally, horizontally or vertically oriented black bands, which would occupy the artist for some time (up until 1988), using both collages as well as acrylic on canvas. The adherence to the rules of a system of ordered principles, such as seriality, is already evident, but we see the urgency of a disturbance, enabling the energetic potential of the composition to be freed from the richness of a disordered event. This opening to chance, while not entirely breaking down the constructions (and constrictions) of the system (consider the idea of universal harmony in Constructivism), was not a "mere play of forms", but rather the conscious acceptance of unpredictability: it was like putting a drop of temporariness and movement into the fortress of certainty.

A perfect example is a work from 1969, which not by chance is in fact called *"Zufall"*, i.e. *"By chance"*: a series of 18 black bands in a row. Having posed the principle, everything seems foreseen and taken for granted, not only the size of the individual elements, all absolutely the same, and the interval separating them, but also their diagonal progression in space. Nevertheless, something happens: four of these bands detach themselves from the order, almost collapsing alone or in pairs, and leave the group to tell their own individual story. They are "parts" which belong to the "whole", like the black keys of the pentatonic scale of a single piano, which begin to make themselves heard. These compositions,

Sassovivo, 2007,
acrylic on canvas,
25 x 30 cm
Private collection, Berlin

beyond the visual impact which conjugates order and disorder, have their own intimate sonority which expresses pauses and resumptions, low and softened tones, isolated sounds and symphony, like a composition with a number of movements, with large, articulated proportions, organized according to precise formal procedures, as can be observed in the severe and magnificent *"Acht Zufalls-Streifen"*, a large canvas of 1988, painted in acrylics.

In the late 1980s, Sayler, continuing on his coherent journey, made a further step ahead. On one hand, the geometric modules changed, to include the triangle and the square (foreshadowed by the small ink *"Variations"* in 1978) and were coagulated in figures and monograms, almost imagined letters of an impossible alphabet, articulated as if by spontaneous generation (*"Wurfbilder"* of 1991), producing a cascade of images. On the other, colour made its appearance, and was no longer restricted to black and white, but explored its vast range and various shades. This was colour intended as a primary element, in the same way as a number or a musical note.

The artist, who did not abandon the "ordering principle" used to arrange chaos, but who neither renounced the "disordering principle" adopted to give life to the rules, tried out new formal

Bivalenz 1, 1993, acrylic on canvas, 118 x 136 cm
Musee de Montbeliard

Capodimonte, 2002, acrylic on canvas, 148 x 383 cm
Städtische Museen Nürnberg, Gemäldesammlung

articulations (such as in the *"Basic-collage"* from 1988 or the series entitled *"Installations"*, in which the surface of the painting invaded the walls of the galleries and which would inspire the later *"Norigramme"*), but above all began to use colour not as something which colours the form, but which strengthens and alters it, itself becoming image and personalized form.

The experimentation took place above all in small collages on paper (the *"Monocollagen"* from 1990), first with isolated colour (green, red, violet, black no longer used as a sign) on a white background, and subsequently with different colour combinations. This was the period of the fantastic series of *"Malstücke"* (1992-1994) in which painting blocked a time suspended, between the "present" which is there, visible, and the non-time of "uchronia" which escapes even the mind. Yellow on red, blue on red, green on yellow, blue on purply red, blue on green: colour, which has a

concrete form, rigid in its open structure, almost deposits itself, looks for space and integrates itself on monochromatic backgrounds laid down with apparent uniformity, but in themselves laden with vibrations and internal luminosity.

Another line of research was already being pursued, that of the *"Bivalenzen"* (1993) in which, perhaps not neglecting the lesson of Albers, Diet Sayler tried to combine tones with the contrast of horizontal and vertical movements. These are daring and wrong-footing combinations, no longer based on welcoming and welcomed zones, but on colour fields defined with extreme precision, which seem to spread well beyond the limited surface of the collage. In compositional terms, which has shifted from the *"zur"* to the *"und"*, an emotional dialogue takes place between green and blue, anthracite and violet, red and green and various other combinations. First experimented on the small surfaces of the collages on paper, which seem unable to contain the image, and then spreading to the larger acrylics on canvas which, like shrouds, are deposited on wood (this characteristic of Sayler is not formal or simply operational, but conceptual, being aimed at giving physical body and depth to the canvas), these compositions seem to be blocked in rigid immobility.

In the same year, while the total entrustment to the spirituality of colour continues, in which the artist lays down his feelings, just as he draws suggestions and nourishment from them, in the *"Wurfstücke"* series the forms are articulated differently. Here it really is as if the artist were throwing dices: there is respect for the rules of the game, but there is also the surprise of the result which not even he knows, but can only sense, and which depends on the intensity and quantity of colour and of the way it is laid, by brush, spatula or roller. He moves his hand, chooses and lays the colours, at times warm, intense and vibrant, following his own idea, but the result is entirely in the hands of the painting, which gives priority to glossy contrasts. The result is one of great beauty, because these compositions, through minimal shifts of forms, which have become irregular, provide a sense of movement and constitute a unit of learning and contemplation.

This series of paintings, which resulted in splendid works until 1995, often take the form of sumptuous diptychs, and are

Mendola, 2007,
acrylic on canvas,
20 x 50 cm

based on the confrontation between contrasting fields of colour, in which concepts and techniques coincide; they are the result of an idea of art which is content and expression of itself. I feel that in these works, Sayler, rather than adopting the suffocated and liquid colour, which burns without flame under the ashes, as in Rothko, as proposed by Ward Jackson, in his own way echoes the experiences of "Post Painterly Abstraction" and "Hard Edge Abstraction", from which he however distances himself. It is a critical and reflective dialogue, because Sayler adds an intimate emotional charge, lacking in Kenneth Noland's language of absolute control, severely purged of any emotional element, or in the expressive and analytical clarity tending towards absolute essentiality of Ad Reinhardt, and in Barnett Newman's harmonious relations of subtle balance which tend to dilate space, with form reduced to the minimum and uniformly laid colours. In this way, he once more goes beyond what seemed to be the limit of abstraction.

For him, colour is not only a vehicle of subjectivity, a real painting space, a real environment which does not abstract from the world, but allows it to breathe; it is also a physical body, object, form. From this idea derive the sumptuous compositions in the period after 1998, in which Sayler makes recourse to monochrome techniques. He does this by not choosing white, as Pietro Manzoni wanted, in order to avoid superimposing obstacles on all the possible images, nor by using absolute black, as extreme

Solo Show, Galerie Ursula Huber, Basel, 2008

Solo Show, Galerie Ursula Huber, Basel, 2008

limit and last dramatic death rattle of painting, as we find in Mark Rothko, but precisely to exalt the body and beauty of individual colours.

Thus, using atypical forms, the result of geometry and chance, with unexpected movements caused by segmentation, inner spatial openings, indentations and strange profiles (already tried out in the 1997 collages of the *"Basic"* series), there emerged a series of masterpieces in which colour, in its sensitive physicality which now also refused the medium of the canvas to be incorporated directly onto wood, became an absolute affirmation of itself: painting, painting space, image, environment and presence. In the *"Bodies"* series we find the body of red in various shades in *"Lucretia"*, *"Siena"* or *"Cordoba"*; of greens in *"Mondovì"* and *"Ranuccio"*; of blue in *"Piero"* or *"Ravenna"*; of black in *"Arezzo"*

Valdichiana, 2005, acrylic on canvas, 147 x 287 cm

Gargano, 2005, acrylic on canvas, 147 x 287 cm

or *"Toledo"*; of yellow in *"Vincent"* and *"Siracusa"*; of violet in "Harlem". These are no longer colours on forms or coloured forms, but real subjectivising objects, like individuals in flesh and bone, in body and soul. Not walls to look at, but thresholds to cross.

Subsequently, in the period prior to his splendid recent works, through the medium of his painting, or rather of his breathing "painting subjects", Sayler populated our life, providing us not only with space to breathe, but also with companions with whom we could share their emotions and ours. They are like switches, which turn on fantasy and imagination, friends who invite us to embark on journeys, adventure, discovery, absolute freedom, but also to re-experience the emotions, which the story of art has given us. Exploiting a stay in Italy between the 1980s and 90s, and his vast knowledge, the artist from Timisoara, in fact reflected on Van Gogh, Russian icons and Spanish painting, but also

looked at the great Italian tradition, abstractly taking on the suggestions of Guercino, Duccio da Boninsegna, Piero della Francesca, and those of the Italian landscape, from Gargano to Valdichiana, and Taormina to Sansepolcro.

These are some of the titles of the paintings from the period between 2002 and 2006, in which Diet Sayler, in modern terms, resumes in the present the theme of great painting, providing us with what we could call "secular altarpieces", kneeling down in front of something which stands over us, an immanent and absolute equilibrium which is hope, joy, comfort and life; mirror and vision, conscience and contemplation of what we call "existence", inserted in that Universe which really is the "unique verse" of a poem which is still to be understood.

Alongside the extraordinary painting career, we should take into account another fundamental aspect of Sayler, that of his works carried out not only in various European museums, but also in open spaces: real "painting installations" which, after their brief existence, survive through the memory of photographs. I am referring in particular to the *"Ligurigramme"* in Italy, from 1992, the now famous *"Norigramme"* performed in Nuremberg in 1997, and his presence at Palazzo Ducale in Genoa, where the venue's ancient and imposing splendour was disturbed and renewed by the musical succession of vermilion plugs, linking the history of the past and the present.

The previously experimented coloured forms, irregular in their structure, with their palpable "tactile quality" and their sensual energy, extend beyond the venues reserved for art and establish a dialogue with architectural environments, in a real urban context: they are inserted on tumbledown walls, on anonymous house walls insulted by time, on the columns of an underpass in the suburbs, beneath the arches and the pilasters of bridges, on the edges of a balustrade, below the windows of industrial sheds or in the courtyards and loggias of historic buildings.

Passing from the "closed spaces" of museums and shows (unacceptable "separate worlds", almost as if the passage between art and reality required a "passport" rather than a "ticket"), to the "open places" of the city and the landscape, in supposedly "profane environments", the painting of Sayler, without in any

way losing its structure, once more becomes a simple and overwhelming "sign" with a great aesthetic impact, which effects a change in the perception both of the work and of the context.

This is the artist's response to the an-aestheticised present time, to the grey habit of "looking", to what we know and what, insofar as it is known, we consider finished, historically consolidated and taken for granted. And it is precisely this constituted order which the artist overwhelms with the invasion of a poetic element, rational in its madness, inviting us to adopt a new way of "seeing" and enrolling casting painting to perform the role of "chance" that alters existence. Thus, while the work in itself finished, with its forms opened by controlled connections, remains a statement of the artist's subjectivity, the same work, having become the "sign" of a larger "picture" (reality), forces us to forge a new awareness and knowledge of the real environment itself.

Here we have, in its complexity, testified by facts, an art which is born from a precise idea of painting based on reason and sentiment. The "mind" remains at its core, but is not isolated and, rather, creates infinite short-circuits with other poles of attraction: logic, chance, geometry, sentiment, spirit, perception, stability and instability, the foreseen and the unexpected, poetry and aesthetics. Words are far from sufficient for describing Sayler's painting, but perhaps, by putting together the terms, allow us to show how his work is performed: logically, by chance, geometrically, sentimentally, spiritually, perceptively, stably, unstably, foreseeably, unexpectedly, poetically, and aesthetically. All this takes place through the medium of painting which, when it really lives up to its name, does not lie.

But above all, beyond the alienating beauty of his work, I believe that Diet Sayler, with his "ambient painting" and with his "ambiences of painting", really shows what I have always thought: that abstraction is not what is least recognisable in a painting (rather, in a "composition"), but what is most knowable in what fills it.

September 2008

Lucio Barbera, born in Messina in 1942
University professor – Art critic

Lipari, 1998, acrylic on wood, 53 x 71 x 5,5 cm
László Vass Museum, Veszprém, Hungheria

Monotipo, 1965, olio su carta, 25,7 x 40,1 cm

L'odore del Colore

★ Ruth Ziegler a colloquio con Diet Sayler ★

Ruth Ziegler: *Negli ultimi anni il colore è diventato la forza motrice della tua pittura.*

Durante uno dei nostri colloqui hai usato un'espressione che mi ha affascinato, «the smell of color». In tedesco i concetti «color» e «paint» sono identici ed in qualche modo io ho associato la parola «odore» con il colore della pittura, forse un'interpretazione molto filosofica, forse tu pensavi all'aspetto fisico, all'odore fisico del colore.

Diet Sayler: Innanzitutto penso all'odore fisico del colore.

Molti anni fa, quando ero ancora un Teenager, ero solito dipingere con l'olio del fornello a petrolio di mia madre, si cucinava così in Romania alla fine degli anni '50. Il petrolio emanava un puzzo penetrante. Tutti lo odiavano, anche mia madre. Amavo la pittura. Il mio amore ovviamente riguardava anche gli odori della pittura, dalla tela grezza ai colori ad olio ed al petrolio. Questo ultimo con la completa incomprensione di mia madre.

L'utilizzo del petrolio rendeva i miei colori più scuri. Questa gamma di colori scuri corrispondeva al mio stato d'animo, al dolore universale di un adolescente. Era un sentimento profondo e così l'odore dei colori è diventato per me l'odore della pittura. Parte dell'Eros della pittura.

Nel corso degli anni i miei colori si sono ridotti a pochi toni del nero e del grigio. Il dolore universale divenne un lungo, lunghissimo dissenso.

Quando c' incontrammo, anni fa, e per molto tempo dopo, le tue opere che io ho conosciuto in effetti, erano in nero e bianco. Tu parli di « sensazione di dolore universale» e di un «lunghissimo dissenso». Come si è generato tutto questo?

Sieben Linien, 1983, portofolio, Edizione Hoffmann, 50 x 50 cm
Städtische Sammlungen Erlangen

Molto presto, già da adolescente, iniziai a leggere i libri di critica sociale di Balzac, Dostojewski, Tolstoj. Ma poiché io sono cresciuto nell'ingiustizia e nell'oppressione paralizzante del regime di Ceausescu, il mio dolore universale di ragazzo si è trasformato presto in una matura opposizione politica. Mi allontanai dall'arte conformista e sviluppai una posizione indipendente.

Il mio lavoro è stato considerato arte decadente, opposizione.

Nel 1968 ci fu una primavera politica, anche a Bucarest. Per breve tempo fui tollerato, poi nuovamente isolato. Nelle mostre all'estero le mie opere furono presentate, in alcuni periodi, come manifesti di democrazia e tolleranza, in Romania poi mai più.

Nel 1969 il Museum of Modern Art di New York acquistò alcune delle mie opere. Ciò mi stigmatizzò definitivamente come «artista decadente».

Il libro «Statsfiender», («Nemici dello Stato») di Jan Andrew Nielsen, pubblicato ad Oslo nel 1997 da Dissident Verlag, descrive dettagliatamente i miei ultimi anni in Romania.

Alla fine del 1972 atterrai in Germania, all'aeroporto di Francoforte. La Croce Rossa mi portò in un centro di accoglienza a Norimberga. Rimasi a Norimberga e per lungo tempo condussi una vita ritirata e insegnai matematica ed arte in una scuola. La mia opera rimase limitata al nero e al bianco. Linee nere spezzate su tela bianca. L'ombra del regime di Ceausescu mi perseguitò ancora per molto tempo.

Come hai potuto liberarti da questo incubo?

I primi lavori in una nuova direzione, che io ho percepito, sono stati quelli con le forme-base (elementi-colore) che più tardi si sono sviluppate nei cosiddetti «Wurfbilder» (Wurf = lancio; Bilder = immagini). Era un segno di frustrazione superata, un percorso per liberarti dalla rabbia che c'era in te, che ti ha tormentato per tanti anni?

È stata una guarigione lenta o un'improvvisa «illuminazione» che ha portato con sé questa esplosione del colore, che ti procura tanta gioia? Come nascono le forme degli elementi dei tuoi quadri composti con le figure lanciate, queste forme che adesso si sono trasformate nella Gestalt dei tuoi quadri?

Lentamente, verso la fine degli anni 80, la mia vita ha iniziato a cambiare gradatamente. Alcuni anni prima avevo iniziato a viaggiare in Italia, un fascino di luce, arte e lingua. Ho imparato la lingua. A ciò si è aggiunto l'incontro immediato con il Rinascimento e l'Umanesimo. Il concetto di libertà, l'individuo, la dignità umana dell'arte del Rinascimento, erano visibili e percettibili concretamente. E continuamente l'esperienza sensoriale di luce, forma, architettura e colore. Era anche il periodo del crollo delle dittature nell'Europa dell' Est. L'immutabile di colpo si era dissolto. La Storia pietrificata era stata abbattuta. Un periodo d' ottimismo, di partenza. Cambiamento all'orizzonte. Speranza.

Il colore ritornò nella mia pittura. All'inizio linee sottili, poi grandi campiture di colore. Con i campi di colore nacque la questione della forma e del rapporto tra colore e forma. Fu il momento in cui iniziai ad infrangere in maniera finalizzata e sostanziale i confini dell'arte concreta. Il programma dell'oggettività dell'arte concreta, ideologicamente accentuato, divenne per me un programma di soggettività, un diritto alla soggettività, nella tradizione umanistica della libertà individuale.

Il programma della forma fondamentale anonima dell'arte concreta, nel mio lavoro divenne elaborazione di una forma-base individuale. Del resto, ogni programma di costruzione deve ammettere il suo opposto, cioè quello della de-costruzione.

Nel mio lavoro questo si è concretizzato nel metodo del caso che genera la caduta libera delle figure lanciate. Iniziai così a lanciare o lasciar cadere dei ritagli di carta colorata. I collages realizzati con le forme–base lanciate costituirono i primi passi verso un nuovo modo di dipingere.

Mi piacerebbe sapere qualcosa in più sullo sviluppo della forma-base che all'inizio era un elemento, poi è diventata la «Forma»stessa della tua opera.

Com'è successo? Quali sono state le tue riflessioni?

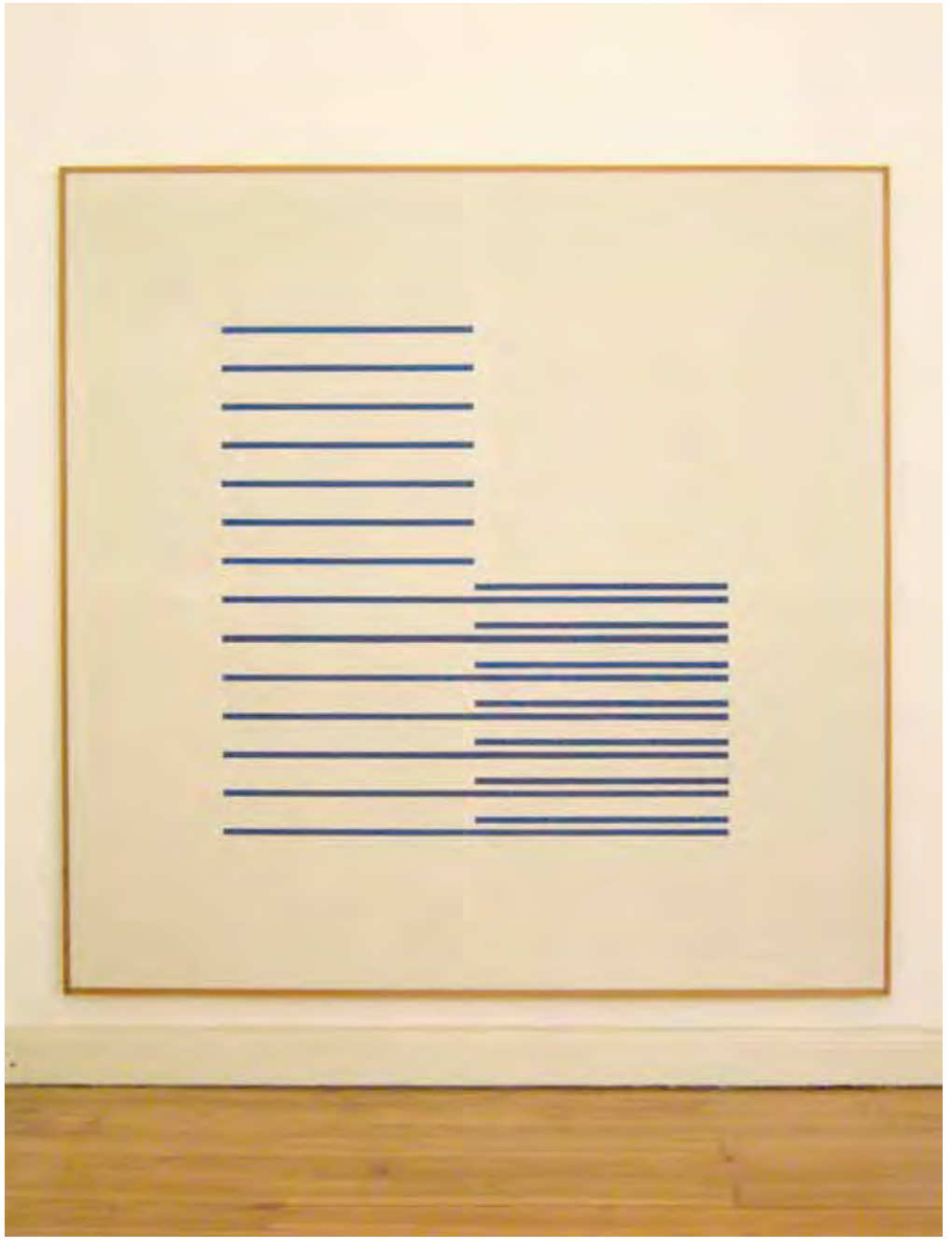
Le arti costruttive del secolo scorso utilizzavano la forma fondamentale impersonale (quadrato, cerchio, triangolo ecc.) come forma oggettiva. Questa forma anonima aveva la pretesa d'oggettività di una nuova arte volta alla scienza ed al progresso. Ma la pretesa di oggettività significa anche pretesa di infallibilità. Questa è la dimensione politica di questa arte.

Era proprio questa pretesa d'oggettività, e dunque di infallibilità, che non volevo. Volevo libertà. Volevo trovare un linguaggio personale delle forme, individuale, soggettivo, libero, che doveva lasciare spazio anche alla contraddizione. Doveva unire ragione e sentimento. Esattamente e tuttavia emotivamente.

Ora, è possibile questo? La geometria lo permette?

Ripetuti tentativi mi hanno dimostrato che è possibile. Al di là della dimensione, del numero, del rapporto e dell'intuizione. La Storia dell' Arte e dell'Architettura presenta esempi sufficienti.

Io ero alla ricerca di una propria, personale forma di base. «Scoprii» il reticolo per il mio lavoro. All'inizio quello quadrato, più tardi il rettangolare. Il rapporto dei lati, che hanno come risultato le proporzioni del reticolo rettangolare, è un rapporto sensibile, soggettivo. La quantità di riquadri del reticolo nel mio lavoro è fissato in numeri dispari. All'interno di questo reticolo, attraverso un ritaglio intuitivo, ha origine la forma-base, la mia forma fondamentale. Questa collega l'intuizione alla ragione ed è marcatamente individuale, personale. È una «disposizione» nel senso vero e proprio della parola. Questa forma-base, che unisce in sé allo stesso modo pensiero e sentimento, in seguito, alla fine degli anni '80, avrebbe cambiato la mia opera sostanzialmente.



o.T., 1974, acrilico su tela, 160 x 160 cm
collezione privata, Norimberga

Bänder, 1984,
portfolio,
Edizione Hilger,
20 x 20 cm

Quando hai iniziato a lavorare col colore, hai abbandonato il nero e bianco? È venuta prima la forma, la forma-base? O c'è stata un'esplosione spontanea del colore?

È stato un processo lento, in molti, moltissimi passi. Non è stata neanche un'esplosione, ma un ritorno. Dopo molti anni d' astinenza dal colore.

Prima ho sviluppato la forma-base. Non c'era un programma, non c'era neanche un processo teorico. Era una ricerca delle forme puramente intuitiva.

Allora, in estate, lavoravo a Varcavello, un villaggio medievale nella Liguria di Ponente, per me un luogo d'ispirazione. Solo più tardi trovai alcune regole comuni a queste ricerche formali. Poi chiamai queste forme fondamentali forme-base o « basics ». Da qui sono nate le « fughe ». I movimenti dei basics nelle fughe erano subordinati al caso e decise dal lancio dei dadi. Da queste fughe hanno avuto origine anni dopo delle installazioni a Monaco (1986), Parigi (1986), Genova (1988), Berlino (1989).

Nel 1989 ho presentato le mie riflessioni teoriche e le mie cognizioni nel « Manifesto Basic » al Symposium de Arte Sistematico y Constructivo di Madrid.

Bänder, 1984,
portfolio,
Edizione Hilger,
20 x 20 cm

Al Prado ho visto i quadri neri di Goya ma anche il nero con sfumature di colore di Frans Hals. Il « nero sfumato di colori » divenne importante per me e mi fu chiaro che i miei basics ne ricevevano una tensione espressiva ed emotiva. Il nero grafico si trasformò in « nero pittorico », su sfondo temperato. D' un tratto il concetto « Colore » era di nuovo presente. All' inizio senza un progetto, intuitivamente, timidamente, sperimentalmente. Poi venne la gioia crescente del colore. Colore, questo infinito organo dei sentimenti.

Le superfici dipinte da te sono costituite da molteplici strati. Cominci dal bianco o lasci al caso il colore di fondo? Il numero degli strati corrisponde ad una necessità o al caso?

La stratificazione dei colori è molto importante per me. Fa emergere la ricchezza del pigmento. Il numero degli strati risulta empiricamente e necessariamente dalla ricerca della forza espressiva. Gli strati di colore sottostanti regolano il tono delle campiture di colore soprastanti. È la combinazione ottica degli strati di colore spesso puri, non combinati, che si sovrappongono. Soprattutto è fondamentale per me arrivare dal

o.T. IV, 1990, acrilico su tela, 162 x 162 cm

colore previsto nello schizzo del collage al colore elaborato. Qui è costantemente in agguato l'inatteso, l'imprevedibile, la sorpresa.

Parto sempre con un fondo bianco. Il colore ne riceve luce e forza irradiante.

Nel mio lavoro il caso non determina né il colore né la forma. Determina esclusivamente la disposizione dei basics nel quadro.

Lavori a diversi quadri contemporaneamente o ti concentri esclusivamente su un solo quadro? Come decidi quando un quadro è finito?

Per lo più mi concentro su un solo quadro. A volte mi soffermo su un'idea e non riesco ad andare avanti. Allora provo a fare qualcosa di diverso. Spesso ho bisogno di molto tempo per ritornarci su.

Non riesco a lavorare a diversi quadri contemporaneamente. Dal punto di vista pratico certamente si. Ma per le scelte artistiche ho bisogno di tempo e pace interiore. Il processo di maturazione di un quadro richiede molto tempo.

Un quadro non è mai finito – viene sempre continuato mentalmente quando si osserva. I quadri vivono e sono sempre diversi. Se ci si lavora molto si stancano e si afflosciano in se stessi. E non è possibile tornare indietro.

Le tue prime opere in nero e bianco con le linee piene di tensione mi fanno pensare ad una struttura musicale, la purezza e il rigore di una fuga di Bach, per esempio; quelle più tarde a ciò che Schoenberg chiama «Armonia come Struttura». È solo una mia personale fantasia?

No, hai ragione. Il rigore delle fughe di Bach mi ha sempre affascinato molto. Per questo avevo inserito una delle fughe di Bach nel mio spazio cinetico a Pitesti, in Romania, nel 1971. Ho cercato anche di trasformare visivamente il concetto musicale «fuga». Il movimento all'interno della fuga come fregio la cui rotazione è determinata dal caso. Sono nate così i collages murali ornamentali delle installazioni degli anni '80 di cui parlavo prima.

Più tardi, molto più tardi, ho utilizzato l'alternanza di strutture armoniche e disarmoniche aspirando ad esprimere la geometria e il colore. Negli ultimi anni i concetti d'armonia e di disarmonia nel mio caso si sono concentrati sui concetti di stabilità ed instabilità delle strutture. Questi sono concetti che visualizzano il tempo e il movimento. Sono visibili, evidenti. Hanno una dimensione spirituale. Ma hanno anche una dimensione storico-politica.

dicembre, 2006

Ruth M. Ziegler, storico dell'arte
Ruth M. Ziegler, Fine Arts Ltd. New York
Tratto da: *Diet Sayler: Sich ein Bild machen*, Graef Verlag Nürnberg, 2007

Streuung, 1991, collage su carta, 48,7 x 66 cm

Duccio, 2004, acrilico su tela, 128 x 204 cm
Museum Ritter, Waldenbuch

Monotypie, 1965, oil on paper, 29,5 x 41,9 cm

The Smell of Colour

★ Ruth Ziegler in conversation with Diet Sayler ★

Ruth Ziegler: *In recent years colour has become the driving force in your painting.*

During one of our discussions you used an expression that fascinated me, "the smell of 'Farbe'". In German the words for "colour" and "paint" are identical, and somehow I associated the word "smell" with the colour in painting, a perhaps somewhat philosophical interpretation, while you perhaps were thinking of the physical aspect, the physical smell of paint.

Diet Sayler: Above all I think about the physical smell of paint. Many years ago, when I was still a teenager, I used to paint with the oil from my mother's oil stove, which is what people used for cooking in Romania in the late 1950s. The petroleum gave off a penetrating stench, which everybody hated, even my mother. I loved painting. My love was obviously also for the smells of painting – untreated canvas, oil paints and petroleum, the latter to the complete bewilderment of my mother.

The use of petroleum made my colours darker. This range of dark colours reflected my state of mind, the universal pain of a teenager. It was a deep emotion and so the smell of the colours for me became the smell of painting. Part of the Eros of painting.

Over the years, my colours have been reduced to a few tones of black and grey. The universal pain turned into a long, very long dissent.

When we met, years ago, and for a long time after, the works of yours I saw were in effect in black and white. You talk about the "emotion of universal pain" and of a "very long dissent". Where did these emotions stem from?

Very early on, when I was still a teenager, I began to read books of social criticism: Balzac, Dostoevsky and Tolstoy. But since I grew up in the injustice and paralysing oppression of the Ceausescu regime, my universal pain was soon transformed from adolescent angst into mature political opposition. I distanced myself from conformist art and developed an independent position. My works were considered decadent, dissident art.

1968 brought a political spring, also in Bucharest. For a short time I was tolerated, then once again isolated. In foreign shows my works were presented as expressions of democracy and tolerance, but hardly ever again shown in Romania.

In 1969 the Museum of Modern Art in New York bought some of my works. This definitively branded me as a "decadent artist". The book "Statsfiender", ("Enemies of the State") by Jan Andrew Nielsen, published in Oslo in 1997 by Dissident Verlag, describes my last years in Romania in detail.

In late 1972 I landed at Frankfurt airport in Germany. The Red Cross took me to a reception centre in Nuremberg. I stayed in Nuremberg, and for a long time led a withdrawn life, teaching mathematics and art in a school. My work continued to be limited to black and white; broken black lines on white canvas. The shadow of the Ceausescu regime haunted me for a long time to come.

How did you manage to free yourself from this nightmare?

The first works, which moved in what I perceived as a new direction, were those with the base-forms (colour-elements), which later developed into the so-called "Wurfbilder" (Wurf = throw; Bilder = images). Was this a sign that you had overcome your frustration, and had found a means to free yourself from the anger you felt inside, which had tormented you for so many years?

Was it a slow healing process or a sudden "revelation" which brought with it this explosion of colour, which brings you so much joy? What is the story behind the shapes of the elements

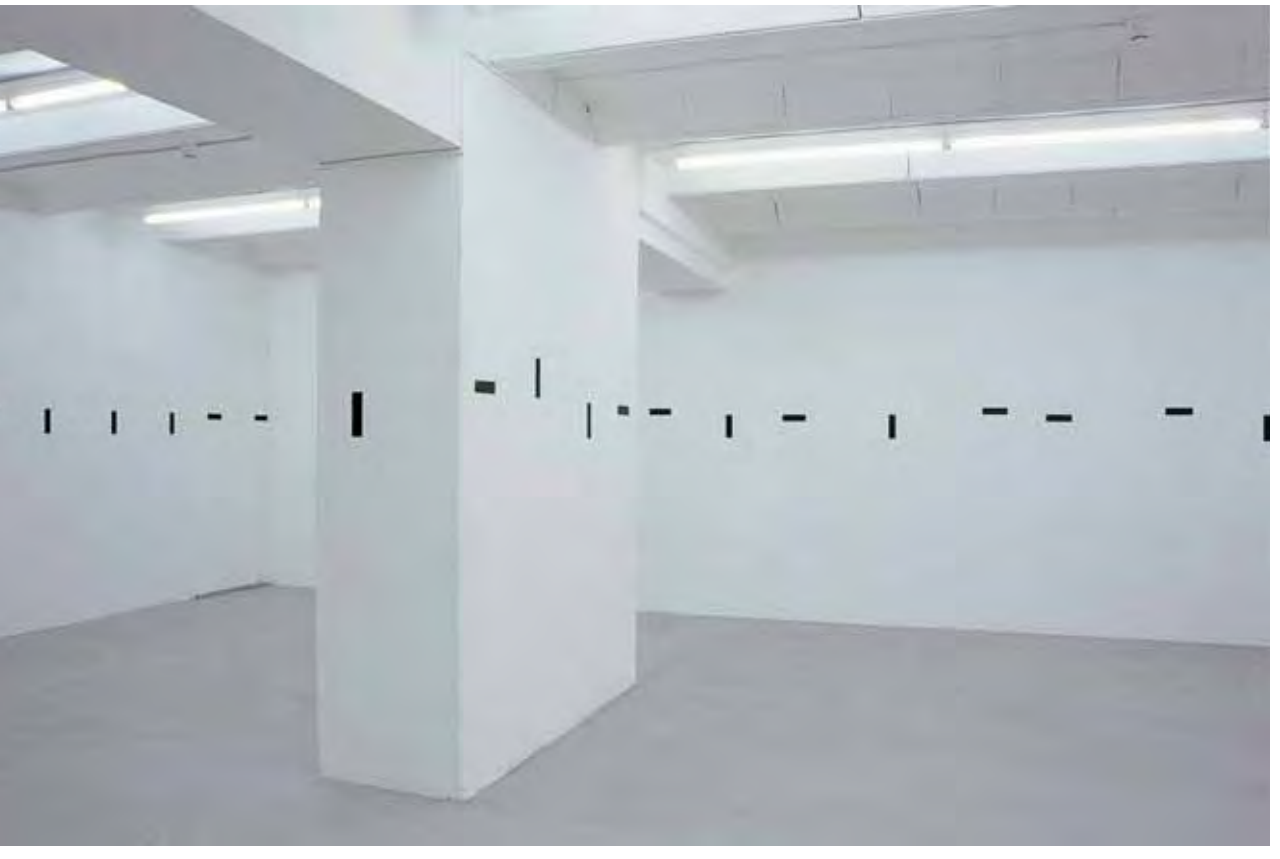
Monocollage, 1990,
collage on paper,
21 x 21 cm
Musée de Grenoble

in your 'throw' pictures, these shapes, which have now become the Gestalt, the essence of your pictures?

Slowly, towards the end of the 1980s, my life gradually began to change. Some years previously I had begun to travel in Italy, and was spellbound by its light, art and language. I learned the language. Then the immediate encounter with the Renaissance and Humanism. The concepts of freedom, the individual, and human dignity in the art of the Renaissance could be seen and perceived first hand. And again and again there was the sensuous experience of light, form, architecture and colour.

It coincided with the fall of the dictatorships of Eastern Europe. What was unchangeable had suddenly ceased to be. The rock of history had come crashing down. A time of optimism, a new beginning. Change on the horizon. Hope.

Colour returned to my painting. First, thin lines, then large fields of colour, and with them the question of form and the relationship between colour and form. This was the moment when I began to break through the confines of concrete art in a purposeful and substantial way.



Solo Show, Haus Konstruktiv, Zürich, 1995

The ideological concept of objectivity in concrete art turned for me into a concept of subjectivity, a right to subjectivity, in the humanistic tradition of individual freedom. The concept of an anonymous base form turned into the creation of an individual base-form in my work. Finally, every concept of construction must allow for its opposite, i.e. its deconstruction.

In my work I accomplished this by using chance in the free fall of thrown figures. I thus began to throw or drop pieces of coloured paper. The collages produced using thrown base-forms were the first step towards a new way of painting.

I would like to know more about the development of the base-form, which in the beginning was an element, and then became the very essence of your work.

How did it happen? What were your thoughts when developing this idea?

Constructive art in the last century used the impersonal form (square, circle, triangle etc.) as an objective form. This anonymous form claimed to have the objectivity of a new art aimed at science and progress. But the claim to objectivity also implies a claim to infallibility, and this is the political dimension of this art.

It was precisely this claim to objectivity, and thus to infallibility, that I wanted to avoid. I wanted freedom. I wanted to find a personal form-language, that was individual, subjective and free, and which also left room for contradiction. It had to unite reason and emotion. Precision yet also sensitivity.

The question is, is this possible? Does geometry permit it?

Repeated attempts showed me that it is possible, beyond size, number, relations and intuition. The history of art and architecture provides many examples.

I was looking for my own, personal base form. I “discovered” the grid for my work. At the beginning, the square-grid, and later the rectangle-grid. The ratio between the sides, whose result is the proportions of the rectangular grid, is a sensitive, subjective ratio. The number of squares in the grid is uneven. Inside this grid, by means of intuitive cutting, the base-form, my fundamental form, is born. This links intuition to reason and is extremely

Streuung, 1997, collage on paper, 44,5 x 70 cm

individual and personal. This is a "form-setting" in the real sense of the word.

This base-form, which brings together at the same time both thought and feeling, would subsequently in the late 1980s significantly change my work.

When you started working with colour, was the basis black-and-white? Did the form, the base-form, come first, or was there a spontaneous explosion of colour?

It was a slow process, made up of a large number of individual steps. And there was not even an explosion, but a return. After many years of abstinence from colour.

First I developed the base-form. There was no program, and nor was there any theoretical process. It was a purely intuitive search for form.

It was in the mid 80s. I worked summers in Varcavello, a medieval village in Liguria di Ponente, which for me was a place of inspiration. It was only later that I found some common rules behind these formal searches. Then I called these forms "base-

forms" or "basics". They developed into the "fugues". The movements of the basics in the fugues were left to chance and depended on the throw of the dice. From these fugues I developed in the following years installations in Munich (1986), Paris (1986), Genoa (1988), Berlin (1989).

In 1989 I presented my theoretical reflections and experiences in the "Basic Manifesto" at the Symposium de Arte Sistematico y Constructivo in Madrid.

At the Prado I saw Goya's black paintings, but also black with shades of colour in the works of Frans Hals. The idea of "black shaded with colour" became important to me and clearly gave my basics expressive and emotional tension. Graphic black was transformed into "painting black", on a temperate background. All of a sudden the concept of "Colour" was once more present, initially without a concept, intuitively, shyly, experimentally. Then came the growing joy of colour. Colour, this infinite organ of feelings.

Your painted surfaces are composed of a number of layers. Do you start with white or do you leave the choice of the base colour to chance? Does the number of layers correspond to a particular need, or is this also left to chance?

The layering of colours is extremely important to me. It makes the richness of the colour surface. The number of layers is empirically and necessarily determined by the search for expressive force. The underlying layers of colour determine the tone of the overlying fields of colour. It is the optical combination of the layers of colour, which are often pure and unmixed laid over each other. Above all for me it is essential to achieve the processed colour from the colour planned in the sketch of the collage. Here, the unexpected, unforeseeable and surprising are always lying in wait.

I always start with a white base, which gives the colour light and radiant force.

In my work chance does not determine either colour or form, but only the arrangement of the basics in the picture.

Do you work on a number of paintings at the same time or concentrate exclusively on one painting? How do you decide when a painting is finished?

Wurfcollage I, 1996, collage on paper, 25,5 x 50 cm

Wurfcollage II, 1996, collage on paper, 25,5 x 50 cm

Generally I concentrate on a single painting. Sometimes I dwell on an idea, which prevents me from going ahead. Only then I might try something different. It often takes me a long time to go back to it.

It is impossible for me to work on a number of paintings at the same time. I mean, I can of course do so from a practical point of view, but for my artistic choices I need time and inner peace. The maturing process of a painting requires a great deal of time.

The painting is never finished – you always continue to paint it mentally when you look at it. Paintings are alive and always different. If you work on them too much, they become tired and go limp. And then it's too late.

Your first works in black and white with their lines full of tension make me think of a musical structure, the purity and precision of a Bach fugue, for example; the later ones bring to mind what Schoenberg calls "Harmony as Structure". Is this just my imagination?

No, you are right. The precision of Bach's fugues has always fascinated me. This was why I included one of his fugues in my kinetic space in Pitesti, in Romania, in 1971.

I also tried to visually translate the musical concept of "fugue". The movement within the fugue as an 'accidental' frieze whose rotation is determined by chance. This led to the installations of the frieze wall collages of the 1980s, which I talked about before.

Later, much later, I used the juxtaposition of harmonious and disharmonious structures in an attempt to express geometry and colour. In recent years the concepts of harmony and disharmony in my work have concentrated on the concepts of the stability and instability of structures. These are concepts, which visualise time and movement. They are visible, evident, and have a spiritual dimension, but also a historical-political one.

December 2006

Ruth M. Ziegler, art historian
Ruth M. Ziegler, Fine Arts Ltd. New York
Taken from: *Diet Sayler: Sich ein Bild machen*, Graef Verlag
Nuremberg, 2007

Wurfstück, 1993-2001, acrylic on canvas, 163 x 204 cm
United Health Group, Minneapolis, USA

Variation II, 1975, portfolio, 50 x 50 cm
Museum of Modern Art, New York

per
diet sayler

non parlare della linea
dell'angolo
dello spazio bianco
del si
lenzio spaziato
dello spazio e del silenz
io
bianco spazio spezzato
spaziato
lungo la linea dell'angolo
l'idea dell'angolo
angolinea bianco angolato
e spaziospezzato
bianconumero
in ragione del bianco misurato
dell'angolo biancospecchiato
rivelato
nel numero dei tratti
che dividono
che uniscono
che limitatamente si spostano
attratti
nel vuoto che li circonda.

Vincenzo Accame,
Milano, Novembre 1985

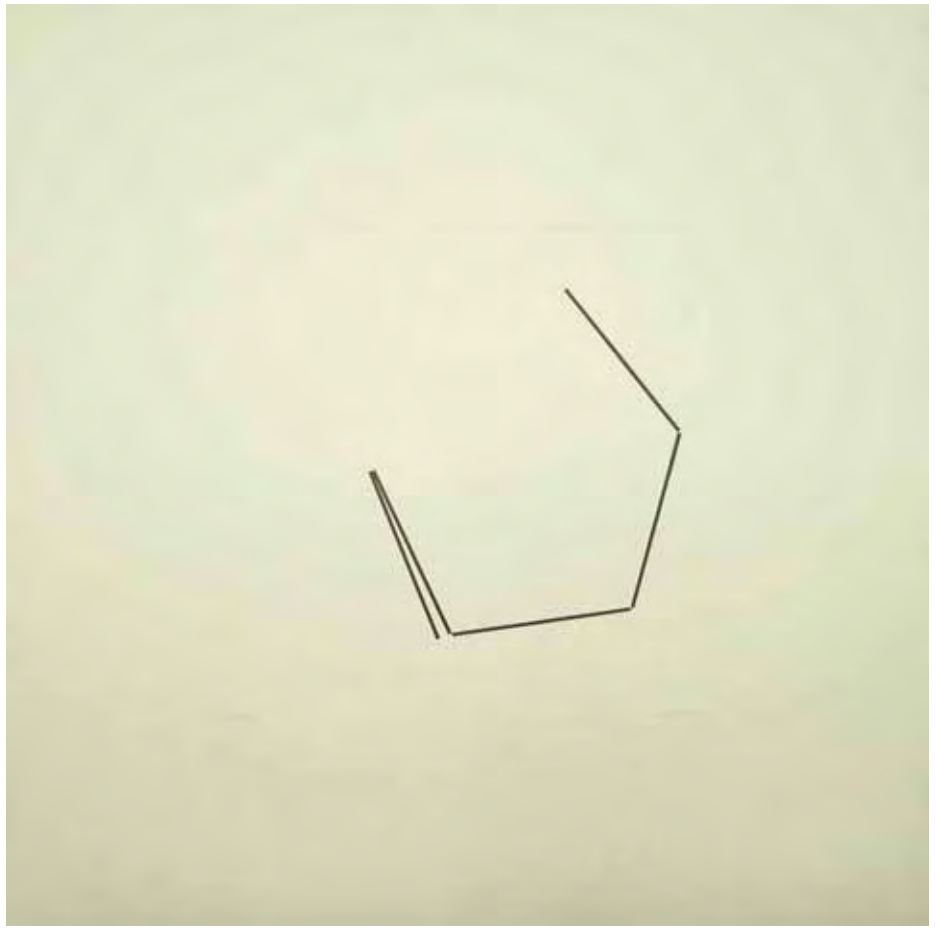
Vincenzo Accame, nato 1932,
Poeta e critico d'arte, Milano
Tratto da: Diet Sayler: Opere 1978–1988,
Istituto Alvar Aalto di Torino

for
diet sayler

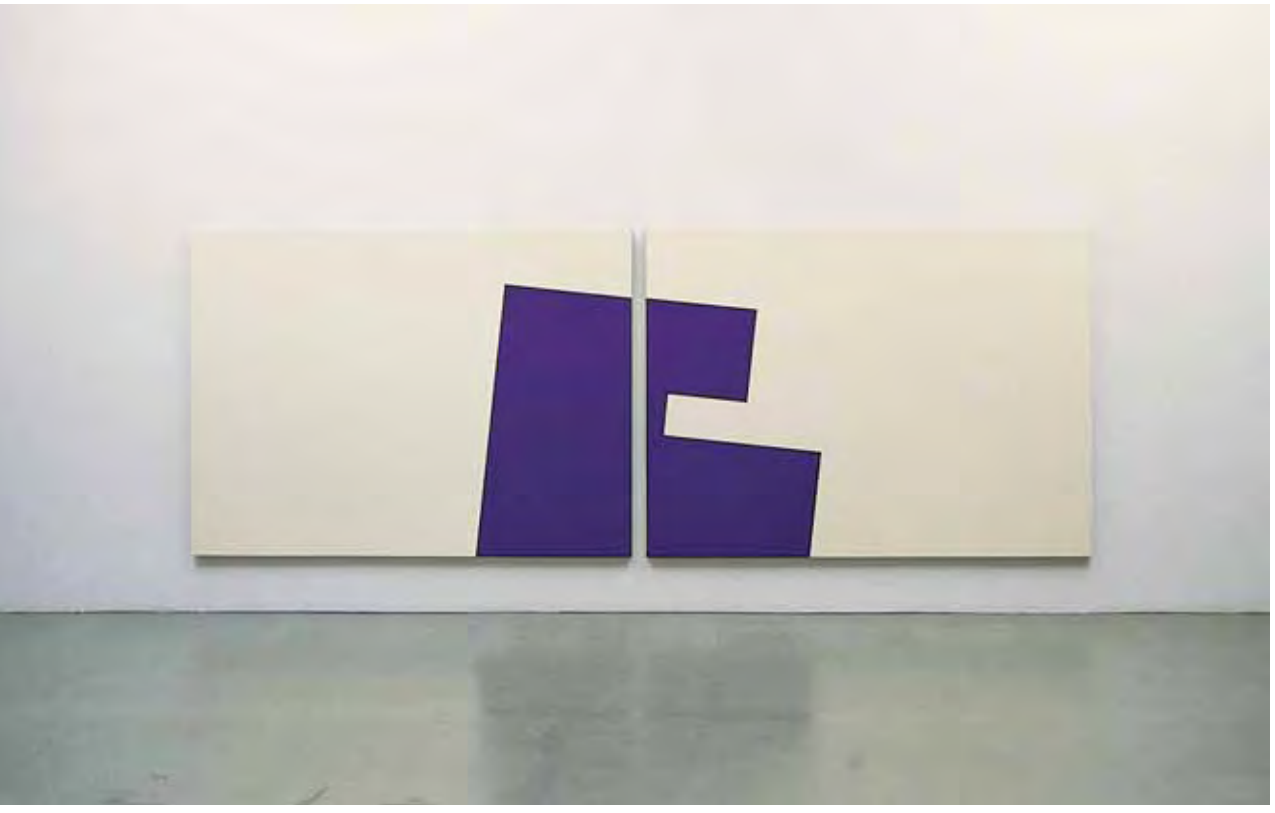
do not talk of the line
of the angle
of the white space
of the si
lence spaced
of the space and of the silen
ce
white space snapped
spaced
along the line of the angle
the idea of the angle
angleline white angled
and snappedspace
whitenumber
in proportion to the measured white
of the white-mirrored angle
revealed
in the number of lines
that divide
that unite
that shift barely
attracted
into the surrounding void.

Vincenzo Accame
Milan, November 1985

Vincenzo Accame, born 1932,
Poet and art critic, Milan
From: Diet Sayler: Opere 1978 – 1988,
Istituto Alvar Aalto di Torino



Variation V, 1975, portfolio, 50 x 50 cm
Albertina, Wien



Malatesta, 2003, acrilico su tela, 148 x 408 cm
Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie, Kassel

Sull' esempio di « Malatesta »: del caso, della forza e dell'effetto.

★ Michael Eissenhauer a colloquio con Diet Sayler ★

Michael Eissenhauer: *Ciò che mi ha colpito immediatamente nel tuo dittico «Malatesta» alla Neue Galerie di Kassel è la questione, la tematica del genere pittorico «Dittico». Ma perché proprio questo? La storia dell'arte conosce questo genere innanzitutto e con particolare evidenza dalla ritrattistica, ma anche come genere pittorico cristiano. Per i ritratti il dittico si adatta particolarmente alla rappresentazione di coniugi. Nella pittura cristiana il dittico può presentare da una parte una «Visione» nella forma di una Madonna, di Santi, di rappresentazioni della Croce ecc. mentre il committente si trova di fronte, in adorazione o immerso in contemplazione, dall'altra parte dell'immagine evocata dal suo occhio interiore. Detto ciò, consideri il tuo quadro coerente con le tradizioni di questo genere pittorico? Ha qualcosa della comunicazione statica di un ritratto – questa condizione esisteva esattamente nel qui e nell'oggi – oppure dell'interiorizzazione contemplativa delle condizioni psichiche e spirituali?*

Diet Sayler: La tua associazione, in particolare quella col ritratto bifronte, è molto interessante per me, perché non l'ho ancora presa in considerazione. Ovviamente conosco le grandi rappresentazioni di coniugi della storia, dai Montefeltro agli Sforza o ai Gonzaga, fino alle importanti raffigurazioni di coniugi fiamminghe – spesso colpiscono molto.

Naturalmente il mio approccio nel contesto odierno è differente. A me interessa l'unità dialettica e la divisione dell'immagine. Collegata all'astrattismo nella pittura è inequivocabilmente una concezione artistica contemporanea. Osservando meglio, e qui hai ragione, non è un'invenzione dell'arte moderna. Poggia su una tradizione, anche se ci sono più differenze che somiglianze.

L'unità del mio dittico nasce dalla forma-base che si estende su due tele e le collega. La divisione nasce dallo spazio intermedio che sottolinea la corporalità delle tele nella loro tridimensionalità reale. La forma-base è forma-colore e definisce la sua identità astrattamente nel rapporto figurasfondo. Qui la tradizione della ritrattistica come immagine d'identità è percettibilmente vicina.

La forma-base-colore nasce dall'individualizzazione, dunque dalla soggettivizzazione della forma geometrica comune. Invece l'applicazione del caso che genera la caduta libera della forma-base lanciata è inequivocabilmente un procedimento dell'arte moderna. Il dittico appare inizialmente come ciò che è, cioè un oggetto. Inoltre è inevitabilmente anche oggetto di contemplazione e di Weltanschauung.

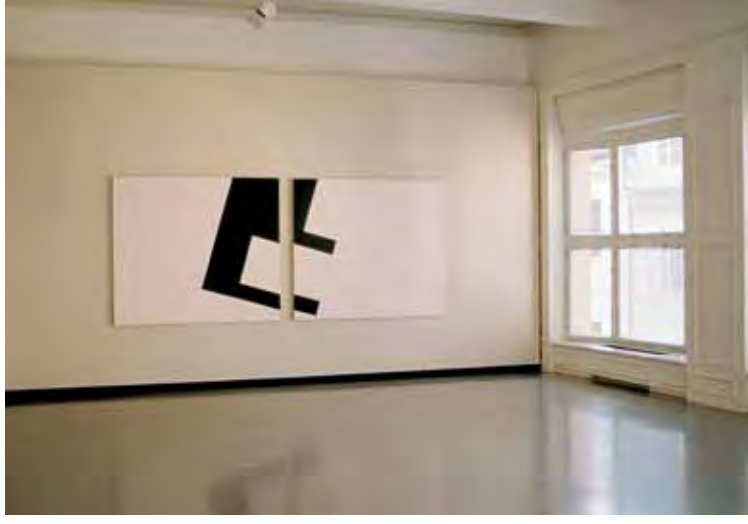
Sullo sfondo del principio di casualità nella determinazione della forma-base lanciata, il dittico è comunque anche un documento del «qui, ora e oggi» situazionale, paragonabile senz'altro alla dimensione documentaria del ritratto, che in un certo modo segue anche il principio della casualità che lo documenta nella dimensione temporale del corso della vita della persona ritratta «esattamente» a quell'età, «esattamente» in quel posto, «esattamente» in quella circostanza della sua vita, «esattamente» con quella fisiognomica.

Certamente. Lo si può anche considerare così. Il periodo situazionale di un ritratto documenta un momento di una vita. La scelta del momento, dal punto di vista storico, è piuttosto casuale.

Al contrario, il caso ha con certezza una dimensione documentaria. Ogni decisione casuale è impersonale o sovra personale. È libera dal soggetto. Il caso che genera la caduta libera, con il quale io lavoro, documenta con precisione nello spazio e nel tempo una determinata immagine prodotta. Essa è inequivocabile e precisa. Si può dire che documenti al massimo grado, in maniera impersonale, il processo artistico e personale.

E adesso passiamo ad un'altra questione: l'elemento lanciato come forma-base. Il «generatore del caso», il dado, determina la forma; determina anche la posizione della forma-base nello spazio del quadro e con ciò la composizione complessiva?

Dalle forme-base lanciate nascono i «Wurfstücke». Io applico il caso esclusivamente al posizionamento delle forme nel quadro, quindi alla struttura sintattica del quadro. Come generatore del caso ho utilizzato



Personale,
Czech Museum of Fine Arts,
Praga, 1999

spesso il dado. In seguito, e questo è il caso di «Malatesta», ho usato il caso che genera la caduta libera degli elementi. I basics, ovvero i ritagli di carta colorata, lanciati o fatti cadere disorganicamente, mi consentono di avere un approccio fisico, tattile, sensoriale al processo casuale. I basics lanciati aprono le strutture geometriche, di più, si contrappongono ad esse in maniera dadaistica. I basics di carta colorata così lanciati vengono fissati come collages su carta. Dai collages usati come abbozzi nasce, in un processo autonomo e a più livelli, il dipinto.

Nel tuo dittico «Malatesta» lo spazio intermedio fra le due tele ha un ruolo molto importante. Puoi dare una spiegazione più dettagliata?

Nel mio lavoro la materialità del «concreto» si è sviluppata soltanto tardi, negli anni della maturità. Negli anni '60 la mia pittura era caratterizzata dall'aspirazione all'immateriale, al virtuale, allo spirituale. Questa posizione era nata dal mio rifiuto del «realismo socialista», e riconosciuta dal regime di Ceausescu di quei tempi come opposizione e trattata come tale. L'opposizione non era tollerata.

La mia posizione artistica non è cambiata essenzialmente neanche dopo la mia immigrazione in Occidente. È diventata più ricca, più complessa, ma altrettanto poco «adattata» e compresa.

Col ritorno del colore alla fine degli anni '80 il mio lavoro è progredito passo a passo: sensualità, materialità e corporalità. È la sensualità della materia che muove le emozioni. Dalla materialità del colore, dalla sua

Personale, Akademie der Bildenden Künste Nürnberg, 2005

stratificazione, dalla tela grezza, nasce la materialità del corpo-colore. Il corpo-colore ottiene volume dal corpo di legno. Il corpo di legno ha bisogno di spazio. Spazio e corpo si definiscono a vicenda. Lo spazio intermedio apre il corpo verso lo spazio, nel quale esso include spazio nel corpo. Lo spazio intermedio favorisce la corporalità verso lo spazio e con ciò la percezione sensoriale. D'altra parte lo spazio intermedio è un intervento che interrompe la staticità della tela e quindi la pone in movimento. La conseguenza è una tensione dinamica. Sintatticamente ne derivano una sinistra e una destra. Differenti. Due forme cromatiche, due identità.

Nel tuo dittico colpisce il colore. Un violetto carico su un fondo bianco giallastro. Una tonalità di colore inusuale, almeno nell'arte contemporanea. Nella chiesa cristiana, invece, il violetto ha una grande tradizione; anche in altre chiese.

Zaragoza, 2004, acrilico su tela, 150 x 150 cm

Si, il violetto è il colore della spiritualità, della fede, dell'equilibrio. Secondo la teoria del simbolismo cromatico. Questa mi interessa marginalmente. Quello che mi interessa veramente è l'efficacia, la forza espressiva del colore.

Poco prima di dipingere il dittico ho visto gli affreschi del Ghirlandaio nella chiesa di Santa Maria Novella, a Firenze. Era un inquietante recital di violetto, porpora e magenta.

Il ricordo del colore mi ha accompagnato. Mi fu chiaro che si trattava di colori completamente «dimenticati» dall'arte contemporanea. Perciò lo stimolo ad introdurre il violetto come ampia superficie di colore fu per me irresistibile. E tuttavia successivamente l'effetto reale della Forma-Violetto mi ha sorpreso.

Il quadro porta il titolo di «Malatesta». Come mai?

Rimini è conosciuta generalmente come località balneare con spiagge infinitamente lunghe e traboccanti di turisti. Meno noti sono i tesori della città vecchia, dove non si smarrisce neanche un turista. Qui si trova un affresco meno conosciuto di Piero della Francesca: Sigismondo Malatesta in preghiera al cospetto di S. Sigismondo. Ma ci sono anche i due Elefanti e molte altre sculture di Piero di Duccio. Ma ciò che mi ha impressionato più di tutto è stato il Tempio Malatestiano in sè con l'architettura sconvolgente di Alberti. Il Tempio è concepito insolitamente come scultura. I blocchi di marmo bianco, enormi e squadrati grossolanamente risplendono alla luce, carichi di vitalità visiva. Il bianco ruvido del marmo, leggermente giallastro, somigliante all'avorio, produce un timbro di colore che diventa suono dello spazio di un genere particolare. Di fatto è una triade di spazio, colore e luce che è rimasta impressa nella mia memoria.

A questi ricordi diffusi e tuttavia predominanti volevo dare un nome: questo poteva essere soltanto «Malatesta».

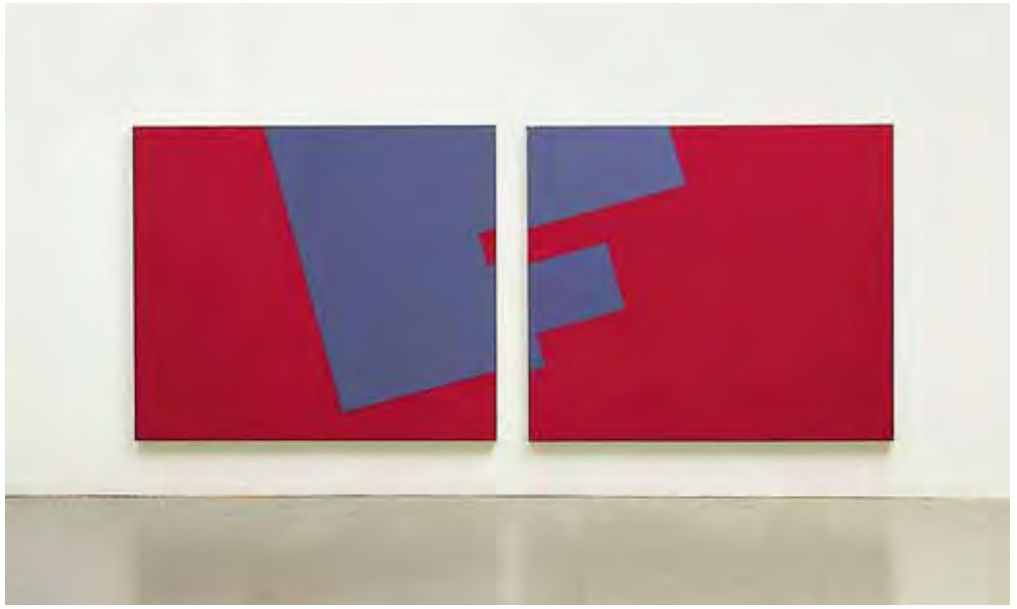
Dicembre 2006

Dott. Michael Eissenhauer, nato nel 1956, Storico dell'arte,
Direttore Generale dei Musei Statali di Berlino
Tratto da: *Diet Sayler: Sich ein Bild machen*, Graef Verlag Nürnberg, 2007

Personale, Akademie der Bildenden Künste Nürnberg, 2005

Personale, Dum Umeni Mesta, Brno, Rep. ceca, 1994

Taormina, 2004, acrilico su tela, 150 x 150 cm



Sartirana, 2001, acrylic on canvas, 118 x 283 cm

The example of “Malatesta”: on chance, power and effect.

★ Michael Eissenhauer in conversation with Diet Sayler ★

Michael Eissenhauer: *What immediately struck me about your diptych “Malatesta” at the Neue Galerie in Kassel is the issue and theme of “Diptych” as a painting genre. Why did you choose this, exactly? The history of art is familiar with the genre, especially in portrait painting, but also in Christian art. In portraiture, the diptych is particularly suited to the representation of married couples. In Christian painting the diptych may present on one side a “Vision” in the form of a Madonna, Saints, representations of the Cross, etc., while the customer is on the other side, in adoration or deep in contemplation, opposite the image evoked by his inner eye. Having said this, do you consider your picture in line with the traditions of this painting genre? Does it have something of the static communication of a portrait – this condition existed exactly here and now – or of the contemplative internalisation of psychological and spiritual conditions?*

Diet Sayler: Your association, in particular that with the double portrait, is very interesting for me, because I hadn’t thought of it in these terms. Of course I know the great representations of couples in history, from the Montefeltros to the Sforzas and Gonzagas, and the important Flemish portraits of couples. They are often very striking.

Naturally my approach in the modern context is different. I am interested in the dialectic unit and the division of the image. It is without doubt a contemporary artistic conception linked to

abstractionism in painting. Thinking about it, and here you are right, it is not an invention of modern art. It rests on a tradition, even if there are more differences than similarities.

The unity of my diptych originates from the base-form, which extends over two canvases and links them. The division is the result of the intermediate space, which underlines the corporality of the canvases in their real three-dimensionality. The base-form is colour-form and abstractly defines its identity in the relationship between figure and background. Here, we are perceptibly close to the tradition of portrait painting as the image of identity. The base-colour-form originates from the individualisation, and thus from the subjectivisation of the common geometric form. The application of Chance, meanwhile, which generates the free fall of the thrown base-form, is clearly a procedure of modern art. The diptych initially appears as what it is, i.e. an object. Moreover it is inevitably also an object of contemplation and Weltanschauung.

Against the backdrop of the principle of chance in the determination of the thrown base-form, the diptych is therefore also a document of the situational "here and now", without doubt comparable to the documentary dimension of the portrait. In a certain sense, this also follows the principle of chance which documents it in its temporal dimension of the life of the person portrayed "exactly" at that age, "exactly" in that place, "exactly" in that circumstance of his life, abstractly "exactly" with that appearance.

Certainly, it can also be considered this way. The situational period of a portrait documents a moment in a life. The choice of the moment, from a historical point of view, is fairly random.

On the contrary, chance definitely has a documentary dimension. Every chance decision is impersonal or super-personal. It is free from the subject. The chance, which generates free falling, with which I work, documents a certain produced image precisely in space and time. It is unequivocal and precise. We can say that it documents the extremely personal artistic process in an impersonal manner.

Wurfstück Rot, 1995, acrylic on wood, 19 x 19 cm
Museum Ritter, Waldenbuch

Bramante, 2005, acrylic on canvas, 147 x 287 cm

Now let's move on to another question: the thrown element as a base-form. The "generator of chance", the die, determines the form; does it also determine the position of the base-form in the space of the picture and thus the overall composition?

From the thrown base-forms the "Wurfstücke" are born. I apply chance exclusively to the positioning of the forms in the picture, thus to the syntactic structure of the picture. As a generator of chance I have often used dice. Subsequently, and this is what happened in the case of "Malatesta", I used the free falling elements to generate chance. The basics, i.e. the pieces of coloured paper, thrown or dropped randomly, allow me to have a physical, tactile, and sensory approach to the random process. The thrown basics establish the geometrical structures, as well as contradicting them in a Dadaist way. The basics of coloured paper thrown in this way are fixed like a collage on paper. The painting is created through the collages used as sketches in an independent, multilayered process.

In your diptych "Malatesta" the intermediate space between the two canvases plays a vital role. Can you give us a more detailed explanation?

In my work the material nature of my painting developed late, in my years of maturity. In the 1960s my painting was characterised by an aspiration towards the immaterial, the virtual, and the spiritual. This position arose from my rejection of "Socialist realism", which was recognised by the regime of Ceausescu at the time, as opposition and treated as such. Opposition could not be tolerated.

My artistic position essentially did not change even after my emigration to the west. It became richer, more complex, but at the same time "adapted" little and was little understood.

With the return of colour in the late 1980s my work progressed step-by-step: sensuality, materiality, and then corporality. It is the sensuality of matter that inspires emotions. From the materiality of colour, its stratification, and from untreated canvas, the materiality of the colour-body is born. The colour-body obtains

Paglio, 2002, acrylic on canvas, 105 x 210 cm

volume from the body of wood. The body of wood needs space. Space and body define each other in turn. The intermediate space opens the body towards space, in which it includes space in the body. The intermediate space encourages corporality towards the space and with it sensory perception. On the other hand, the intermediate space is an intervention that interrupts the static nature of the canvas and thus provides movement. The consequence is dynamic tension. The syntactic result is a left and a right, which are different, two chromatic forms, two identities.

What is striking about your diptych is the colour: deep violet on a yellowish white background. This is an unusual colour tone, at least in contemporary art. In Christian churches, meanwhile, violet has a great tradition, as it does in other churches.

Yes, Violet is the colour of spirituality, faith and balance. According to the theory of chromatic symbolism. This interests me to a lesser extent, though. What I'm really interested in is the effectiveness, the expressive power of colour.

Just before painting the diptych I saw the frescoes by Ghirlandaio in the Church of Santa Maria Novella, in Florence. It was a terrific recital of violet, purple and magenta.

The memory of the colour accompanied me. It was clear to me that these were colours completely "forgotten" by contemporary art. Consequently, the stimulus of introducing violet as a wide surface of colour was irresistible for me. Nevertheless, the real effect of the Violet-Form surprised me.

The picture is entitled "Malatesta". How come?

Rimini is generally known as a tourist resort with infinitely long beaches packed with tourists. The treasures of the old town are much less known, and you will not find a single tourist there. But you will find one of Piero della Francesca's lesser-known frescoes: Sigismondo Malatesta in prayer in the presence of St Sigismund. There are also the two Elephants and many other sculptures by Piero di Duccio. But what impressed me most of all was the Temple of Malatesta itself, with the awesome architecture of Alberti. The Temple is unusually sculptural. The blocks of white marble, enormous and roughly hewn, shine in the light, brimming over with visual vitality. The slightly yellowish, rough white marble, like ivory, produces a timbre of colour, which becomes the sound of the space of a particular genre. This trinity of space, colour and light has remained impressed on my memory.

I wanted to give a name to these, complex yet striking memories, and what better than "Malatesta"?

December 2006

Michael Eissenhauer, born in 1956, Art historian,
General Director of The Berlin State Museums, Berlin
Taken from: *Diet Sayler: Sich ein Bild machen*, Graef Verlag
Nuremberg, 2007

Streuung, 1990, collage on paper, 50 x 65 cm

Solo Show, Städtische Galerie Erlangen, 2008

Norigramm II, 1999, St. Lorenz, Norimberga

La sfinge di Sayler

★ Marcello Faletra ★

Uno. Cosa accade lì? Tutte le superfici di Sayler, indipendentemente dal supporto o dal luogo in cui sono collocate, denunciano una segreta attrazione per l'incompletezza, per il frammento, per la cifra scritturale. In altre parole: se potessimo «vedere» in «positivo» (come in una pellicola fotografica) le parti mancanti delle sue superfici, potremmo leggervi i segni di una scrittura i cui frammenti sono dispersi, una specie di codice segreto. Ma l'assenza di qualcosa, l'incompletezza di una superficie o di un sistema di segni ci suggerisce anche un'altra cosa: nelle piatte superfici – rosse, blu, gialle, viola, ecc. – non vi è *nulla da vedere*. Esse testimoniano qualcosa che non è dell'ordine del visibile, qualcosa che non rientra nell'esperienza sensibile, ma ci pongono di fronte ad un enigma. Se la trascendenza fosse il tema di queste superfici, e dunque espressa in forma di figure astratte o antropomorfe, le opere di Sayler entrerebbero a far parte dell'universo del mistero. Gli enigmi, invece, sono scritture cifrate, codici volutamente interrotti, frammentati per non essere decifrati, per sottrarli al possesso del pensiero. In queste superfici non vi è nulla da vedere, neanche il mistero, di fronte al loro silenzio è necessario cambiare e constatare che in quelle superfici, in quei frammenti scritturali *accade* qualcosa. Queste superfici dove il nulla scrive la propria assenza somigliano a delle sfingi, ci mettono di fronte al fatto che l'opera prima ancora di essere oggetto di contemplazione è un gesto metafisico che mette in gioco il nostro sguardo, lo conduce oltre il visibile. Sorge una domanda: com'è possibile il passaggio dalla superficie piana al segno? Dall'esperienza di Kandinsky sappiamo che il luogo in cui l'invisibile ha il suo momento di contatto col visibile è il punto che si origina da un *Piano Originario* che è il

Monocolage II, 1991,
collage su carta,
64 x 76 cm
Museo di Arte, Timisoara

Monocolage IV, 1991,
collage su carta,
64 x 76 cm
Museo di Arte, Timisoara

rettangolo; il punto è in tale prospettiva un'entità indivisibile dal quale tutto il visibile trae la sua risonanza originaria. Ogni superficie piana in tal senso è il piano d'immanenza di una manifestazione del visibile – punti, linee, superfici (che non vanno confuse col piano), costituiscono gli elementi di una grammatica dell'astrattismo e implicitamente del segno scritturale. Nella prospettiva di Sayler, invece, non sono i punti, né le linee a costituire il senso dell'opera, ma la trasformazione diretta del piano in segno: le superfici sono lavorate secondo una procedura che predilige l'emergenza di vuoti che si inseriscono nella forma astratta del rettangolo. In altre parole: l'esperienza dei *Norigramme* che non rinunciano al dato sensibile – al colore – approda al segno attraverso lo sbalzo, il salto che Sayler attua oltre la superficie colorata. I contorni, infatti, non sono lineari, ma frammentati secondo un rigore che è tipico della scrittura. In quanto enigmi i *Norigramme* risvegliano in noi l'attenzione verso il particolare assente, il dettaglio, il frammento scomparso … Sono in altre parole quel *punctum* che Roland Barthes individuò nella fotografia: non sono più un medium – Norimberga come veicolo di segni e di significati in questo caso – ma questa stessa città con i suoi valori, i suoi significati, i suoi simboli stratificati, diviene « la cosa stessa », vale a dire la parte mancante delle superfici. Essa completa l'opera e vi contribuisce attraverso l'accidentalità delle sue superfici. Il *punctum* è allora un supplemento, è

quello che Sayler aggiunge all'opera. E in questa situazione che l'espressione « qualcosa accade lì » prende corpo, spazio, tempo. Diviene in altre parole evento. Occorre specificare una cosa: non è l'accidentalità delle superfici urbane a costituire l'evento (ciò che arriva); l'evento è incorporale, astratto come la scrittura. Esso non va confuso con la sua effettuazione spazio-temporale, con il luogo in cui l'opera si manifesta. L'evento è l'apertura dell'opera, la sua forza di accogliere il non oggettivo, l'alterità che la rende sempre una manifestazione della singolarità, dell'unicità. Possiamo chiamare queste singolarità con un neologismo *engrammi*: segni che s'immettono in altri segni, mutandone l'aspetto. Al modo del linguaggio poetico, le cifre o gli enigmi di Sayler sono proposizioni aperte alle connessioni e dunque aperte all'infinità dei segni.

Due. Amnesie. Qualcosa degli engrammi rinvia ad un profondo lavoro d'anamnesi. Essi più che esplicitare una presenza, o rendere tangibile le superfici cromatiche nella loro completezza figurale, tacciono su qualcosa. Le parti « mancanti » di ciò che virtualmente potrebbero essere delle figure geometriche – quadrato, rettangolo – rinviano, nella loro evidente sottrazione, ad un ordine dell'invisibile. Condizione questa che trasforma tali figure regolari in figure « irregolari », aperte ai vuoti, concesse ai tagli, dettagli volutamente mancanti, frammenti spaziali e cromatici che

nell'impossibilità della loro apparizione sollecitano una questione temporale. Il tempo s'inscrive negli engrammi di Sayler nella forma dell'assenza. Tale assenza scivola nelle superfici urbane, diviene parte integrante della realtà che lo ingloba e lo accoglie, si direbbe una specie particolare di abbandono ai muri della città. Ma quest'abbandono mette in gioco un elemento fondamentale del lavoro di Sayler: il rapporto che i segni dell'arte intrattengono con i segni della storia. Non si tratta di interpretare tali segni che ci arrivano dal passato, sedimentati nelle superfici urbane, ma creare quei vuoti che dal punto di vista formale suggeriscono un rapporto d'ospitalità: è la storia – la città in questo caso, Norimberga - che ospita e dà spazio agli engrammi di Sayler. Quel vuoto è in stretta relazione con il paesaggio urbano nel quale vive. In tal senso ogni engramma cromatico si configura come un blocco di sensazioni affettive espresso nella forma rigorosa di figure solo apparentemente geometriche, ma risolutamente temporali. Qualcosa che manca, che rende incompiuta la forma, che si sottrae dall'orizzonte del visibile, è proprio l'invisibilità del tempo, la sua contingenza immateriale. Le volontarie amnesie di Sayler sono questo tempo non nominabile attraverso qualsiasi figura, sia pure astratta. Il tempo è l'irrappresentabile che s'inscrive nella forma dell'assenza o dell'interruzione di una regolarità. Il tempo supera il quadro. Seppure in un contesto diverso sia storicamente sia dal punto di vista della forma, la stessa problematica del tempo fu affrontata in modo radicale da Barnett Newman, per il quale l'uomo ha uno struggente desiderio di assoluto che cerca di esprimere con il linguaggio artistico, ma è caduto nell'inganno di confondere l'assoluto con la bellezza, che sostanzialmente esprime un piacere finito e schiavo dell'oggetto. Si tratta allora di sottrarsi ad una logica della visibilità che si vuole assoluta e aprirsi alle sollecitazioni dell'invisibile, in altre parole dare *spazio* a ciò che non è catalogabile nell'ordine della presa diretta dell'occhio: Ospitare l'Invisibile - il tempo che si *deposita* anonimamente, senza riconoscibilità, in blocchi di figure solo virtualmente geometriche.

Tre. La ripetizione differente. Tutto ciò ci porta ad un'altra considerazione. Queste figure pseudo-geometriche, irregolari, queste scritture segrete, hanno in comune una caratteristica: la loro ripetizione o il loro « ritornello ». Ritornano, ma sempre in forma diversa. Cosa significa ciò? In primo luogo e sulla scia di Nietzsche e di Deleuze che ogni ripetizione differente afferma il molteplice. Ora, bisogna constatare che negli engrammi di

Norigramm III,
1999,
St. Sebald,
Norimberga

Sayler il rapporto tra l'Uno e il Molteplice è al centro di una lotta tra l'identità e l'alterità. La ripetizione di configurazioni sempre diverse (e non di figure geometriche che sono sempre riconoscibili e identificabili), veicolate formalmente nella stessa modalità, e in uno sfondo urbano che fa da set o da rumore di fondo così come nella musica si parla di « rumore di fondo », significa far sì che il divenire della forma non è un divenire-uguale, ma un *divenire-altro*. Occorrerebbe parlare della funzione della geometria e delle sue figure regolari così come esse sono teorizzate nel Timeo di Platone e del loro ruolo svolto nella storia della rappresentazione. Ma qui ci limitiamo solo ad un accenno. Le figure geometriche – quadrato, rettangolo, triangolo, ecc. – hanno svolto nella storia dell'immaginario occidentale la funzione di maschere metafisiche dietro le quali si nascondeva un proposito di dominio o di possesso. Attraverso la loro spazialità immanente inglobavano e stabilivano i punti di identificazione di quei segni e territori che non erano entrati a far parte del sistema di controllo

– distanze, misure, vicinanze, grandezze, estensioni, gerarchie, vettori, schemi, ecc.. La geometria prima ancora di essere stata una forma di espressione simbolica (l'idea di perfezione è sempre stata associata ad essa) è stata una forma di identificazione di cui la mappa, seguita dalla cartografia, ne sono state l'ossatura visibile; le sue origini, come ci informa Michel Serres (*Le origini della Geometria*), testimoniano della proprietà terriera da individuare, dividere e controllare. La distinzione dell'omogeneo e dell'eterogeneo, del continuo e del discontinuo, dell'interno e dell'esterno, ecc., domina fin dalle tavolette di terracotta dei babilonesi l'immaginario occidentale.

La visione cartografica del mondo, da Euclide fino alle allegorie della cultura barocca, resta ancora oggi la nostra visione del mondo, e l'attuale politica bellica degli stati economicamente egemoni del pianeta lo dimostra ampiamente. La parola « mondializzazione » è l'anamorfosi perversa di tale visione geocentrica del mondo.

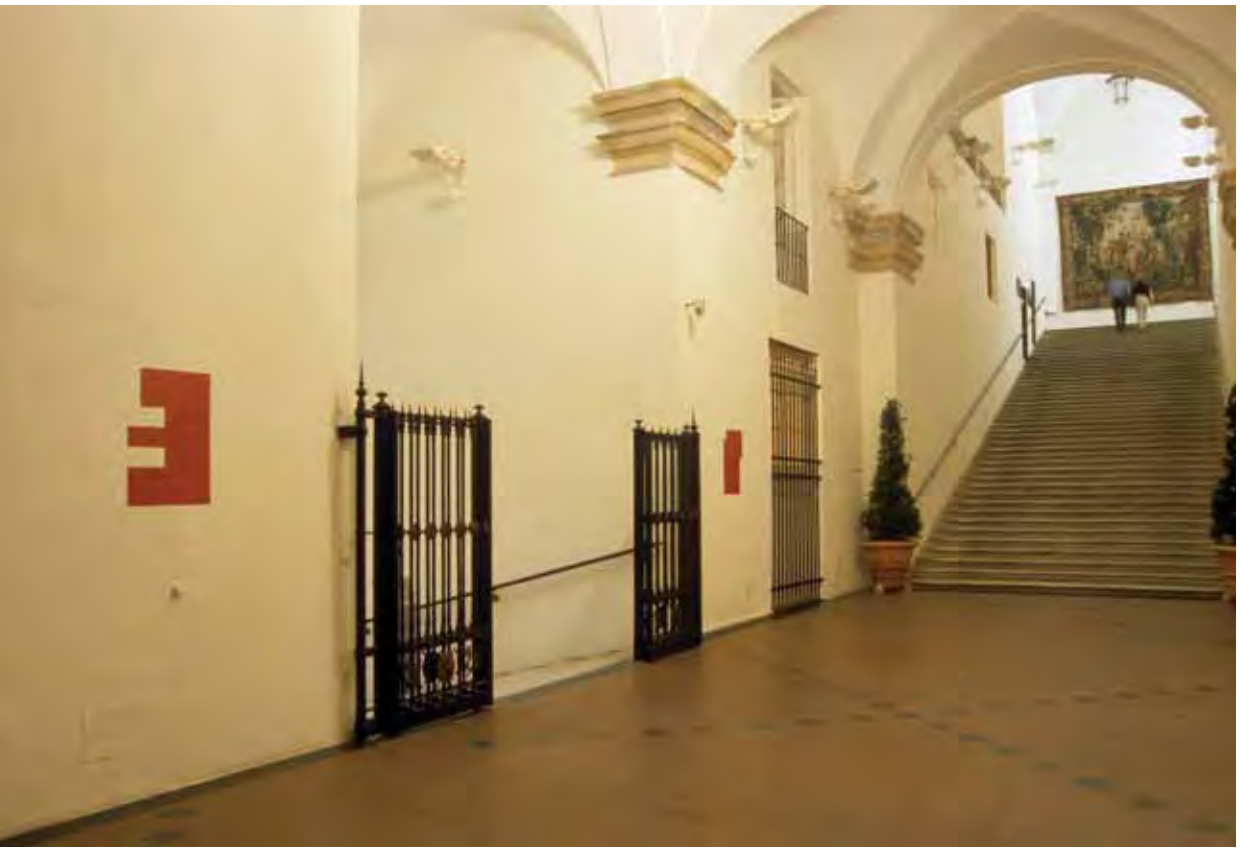
Ma cosa accade quando una figura geometrica sfugge a questo processo di identificazione e di controllo? Cosa accade quando un quadrato non è più un quadrato ma ad esso viene sottratto quel frammento che lo devia verso un altro destino?

In effetti come ci suggeriscono gli engrammi di Sayler, la geometria si trasforma in una morfologia. La ripetizione differente è proprio la forma di una figura di modificarsi e di deviare ogni lettura statica della sua percezione. Il mutamento di stato che la forma subisce ogni volta che è messa in gioco, ogni volta che si ripete, è simile a quello stato di cose che il matematico René Thom chiamò « Teoria delle catastrofi », e cioè il fatto che all'interno dei mutamenti morfologici vi è un processo dinamico che piega le figure in una morfogenesi irreversibile. Alla continuità del rettangolo o del quadrato di Mondrian (assunte a figure simboliche), Sayler preferisce la discontinuità morfologica che da queste figure può nascere. Il discontinuo diviene in tal modo il soggetto dell'azione artistica, poiché solo esso si trova nella condizione di accogliere l'accidentale – muri, superfici, cromatismi lavorati dal tempo, in ogni caso frammenti visivi come quelli della città che sfuggono alla presa dell'occhio e che si connettono nelle opere di Sayler sotto l'apparenza di enigmi.

Novembre 2007

Marcello Faletra, nato nel 1955. Professore all'Accademia di Belle Arti di Palermo. Insegna Filosofia dell'immagine. È redattore della rivista « Cyberzone » .

Norigramm I, 1999, Am Sand, Norimberga



Personale, *Quattro Stagioni*, *Palazzo Ducale*, *Genova*, 2001

Norigramm IV, 1999, Hesperidengarten, Nuremberg

Sayler's sphinx

★ Marcello Faletra ★

One. What is happening there? All Sayler's surfaces, regardless of their medium or where they are exhibited, express a secret attraction for incompleteness, the fragmentary, and for written ciphers. In other words: if we could "see" the "positive" image (in the sense of photographic film), the missing parts of his surfaces, we could read the signs of a writing in which the fragments are dispersed, in a kind of secret code. But the absence of something, the incompleteness of the surface or of a sign system also expresses something else: on flat surfaces – red, blue, yellow, purple, etc. – *there is nothing to see*. These surfaces bear witness to something that is not visible, something that does not fall within sensible experience, but which presents us with an enigma. If transcendence were the theme of these surfaces, expressed in the form of abstract or anthropomorphic figures, the works of Sayler would be part of the universe of mystery. Enigmas, meanwhile, are coded writings, consciously interrupted codes, fragmented so they can not be deciphered, to prevent their possession by thought. On the surfaces there is nothing to see, not even mystery, and in the face of their silence we need to change our approach, and realise that on these surfaces, in these fragments of writing, something *happens*. These surfaces where nothing manifests its absence are like sphinxes, and they present us with the fact that the work, even before it is an object of contemplation, is a metaphysical gesture which attracts our gaze, and takes it beyond the visible world. A question arises: how is it possible to

Isotta, 1998, acrylic on wood, 53 x 71 cm

pass from the flat surface to the sign? From the experience of Kandinsky we know that the place in which the invisible comes into contact with the visible world is the point which originates from the *Original Plane*, which for Kandinsky was the rectangle; in this perspective the point is an indivisible entity from which everything visible takes its original resonance. Every flat surface in this sense is the plane of immanence of a manifestation of the visible – points, lines and surfaces (which should not be confused with planes), are the elements of the grammar of abstractionism and implicitly of the writing sign. In Sayler's perspective, meanwhile, it is not points or lines which constitute the sense of the work, but the direct transformation of the plane into a sign: the surfaces are configured according to a procedure which gives priority to the emergence of empty spaces inserted into the

Aguilar, 1998, acrylic on wood, 53 x 71 cm

abstract form of the rectangle. In other words: the Norigramms which do not renounce their perceptible aspect – colour – become signs in a sudden change, a leap, which Sayler performs beyond the coloured surface: the borders are not linear, but fragmented according to a precision which is typical of writing. Insofar as they are enigmas, the Norigramms draw our attention to the missing detail, the disappeared fragment … they are in other words that *punctum* that Roland Barthes identified in photography. They are no longer a medium – Nuremberg as a vehicle of signs and meanings in this case – but this city with its values, meanings, symbols stratified becomes "the thing itself", in other words the missing part of the surfaces. It completes the work and contributes to it through the accidental nature of its surfaces. The *punctum* is thus a supplement; it is what Sayler adds to the

work. It is in this situation that the expression “something happens there” takes shape, and time. It becomes in other words an event. We should specify something: it is not the accidental nature of urban surfaces, which constitutes the event (what arrives); the event is bodiless, abstract like writing. It should not be confused with its completion in space and time, with the place in which the work is manifested. The event is the opening-up of the work, its strength to welcome the non-objective, the otherness that makes it a manifestation of singularity and uniqueness. We can express these singularities by using a neologism, *engrams*: signs, which introduce themselves into other signs, changing their appearance. Just like poetic language, Sayler’s codes or enigmas are propositions susceptible to connections and thus open to the infinity of signs.

Two. Amnesia. Something in the engrams suggests a profound work of amnesia. Rather than making a presence explicit, or making the chromatic surfaces tangible in their figurative completeness, they remain silent about something. The “missing” parts of what could virtually be geometrical figures – square, rectangle – refer, in their evident subtraction, to an order of the invisible. This is a condition that transforms these regular figures into “irregular” figures, open to voids, conceding cuts, consciously missing details, spatial and chromatic fragments that in the impossibility of their apparition pose a temporal question. Time is inscribed in Sayler’s engrams in the form of absence. This absence slides onto urban surfaces, becomes an integral part of the reality which envelops and welcomes it, we could say a particular type of abandonment to the city walls. But this abandonment involves a fundamental element of Sayler’s work: the relationship that the signs of art establish with the signs of history. It is not a question of interpreting these signs which reach us from the past, sedimented on urban surfaces, but of creating those voids which from the formal point of view suggest a relationship of hospitality: it is history – the city in this case, Nuremberg – which houses and gives space to Sayler’s engrams. The void closely related to the urban landscape in which it lives. In this sense every chromatic engram is configured

Norigramm VI, 1997, Am Maxtorgraben, Nuremberg

Norigramm V, 1999, Treppe St. Sebald, Nuremberg

as a block of emotional sensations expressed in the precise form of figures, which are only apparently geometrical, but resolutely temporal. Something missing, which makes the form incomplete, which subtracts itself from the horizon of the visible, is precisely the invisibility of time, its material contingency. Sayler's voluntary amnesia is this time, not nameable using any figure, albeit abstract. Time is the unrepresentable, which is inscribed in the form of the absence or interruption of a regularity. Time goes beyond the square. Albeit in a different context, both historically and from a point of view of form, the same problem of time was tackled in a radical way by Barnett Newman, who saw man as having a terrible desire for the absolute, which he tries to express through artistic language, but has fallen into the trap of confusing the absolute with beauty, which substantially expresses a finite pleasure which is slave to the object. This then is a rejection of a logic of visibility which aims to be absolute and to open itself up to the solicitations of the invisible, in other words, to give space to what cannot be catalogued in the order of the directly visible: Hosting the Invisible – time which is *deposited* anonymously, unrecognisable, in blocks of figures which are only virtually geometrical.

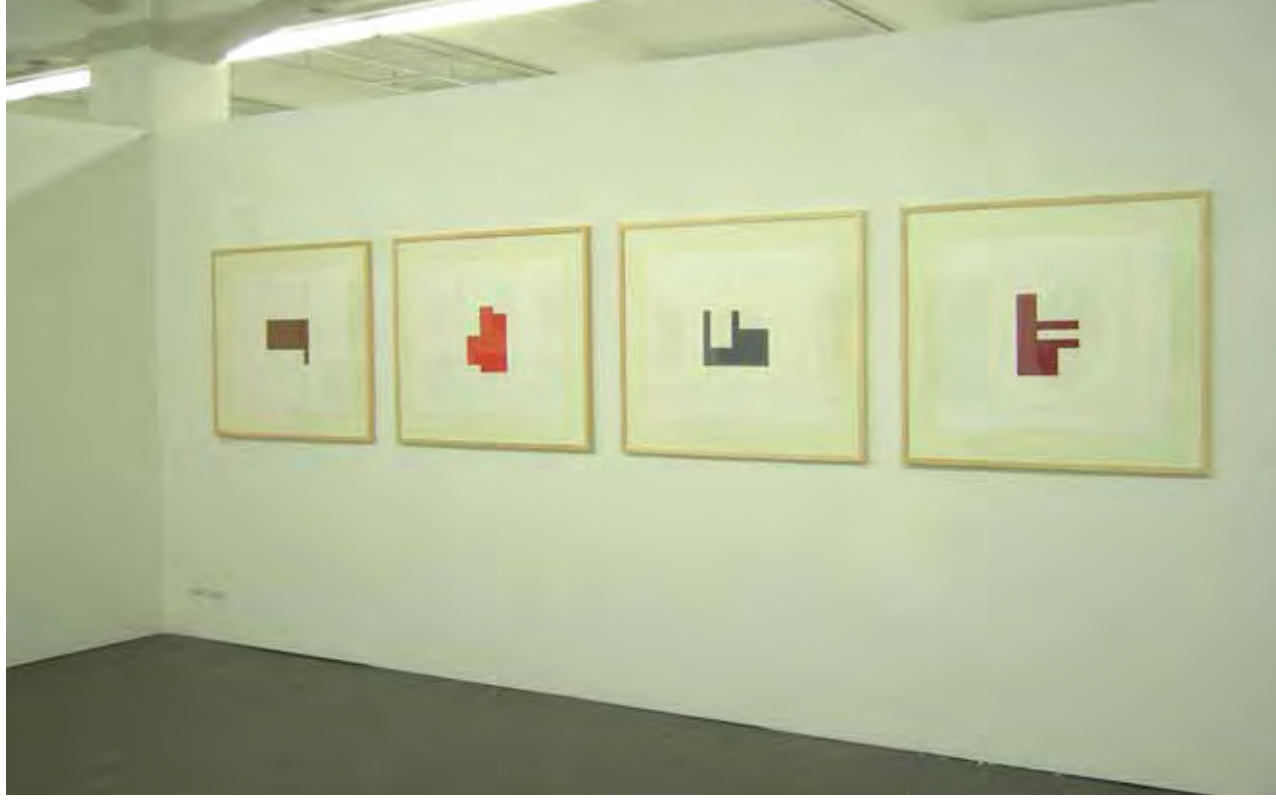
Three. Different repetition. This leads to a further consideration. These pseudo-geometric, irregular figures, these secret writings, have a characteristic in common: their repetition or their "refrain". They return, but each time in a different form. What does this mean? First of all, and in the wake of Nietzsche and Deleuze, that each different repetition affirms the multiple. Now, we need to realise that in Sayler's engrams the relationship between the One and the Multiple is at the heart of a struggle between identity and otherness. The repetition of ever different configurations (and not of geometrical figures which are always recognisable and identifiable), expressed formally in the same way, and in an urban background which acts as background noise in the same way as in music, means ensuring that the becoming of form is not a becoming-equal, but a *becoming-other*. We should talk of the function of geometry and of its regular figures and of how they are theorised in Plato's Timaeus and of their role in the

history of representation. But here, we will merely make a brief mention. In the history of western imagery, geometrical figures – the square, rectangle, triangle etc. – have performed the function of metaphysical masks concealing an aim of dominion or possession. Through their immanent spatiality they encompassed and established the points of identification of those signs and territories which had not become part of the system of control – distances, measurements, closeness, size, extensions, hierarchies, vectors, schemes, etc.. Before being a form of symbolic expression (with which the idea of perfection has always been associated), geometry is a form of identification whose visible skeleton is the map drawn by cartography; its origins, as we are told by Michel Serres (*The Origins of Geometry*), are in the need to identify, divide and control real estate. The distinction between the homogeneous and the heterogeneous, the continuous and the discontinuous, the internal and the external etc. has dominated western imagery since the Babylonians' terracotta tablets.

The cartographic vision of the world, from Euclid to the allegories of Baroque culture, still remains our vision of the world today, and the current belligerent foreign policy of the economically hegemonic countries clearly demonstrates this. "Globalisation" is the perverse anamorphosis of this geocentric vision of the world.

But what happens when a geometrical figure evades this process of identification and control? What happens when a square is no longer a square, when a fragment is subtracted from it, deviating it towards another destiny?

In effect, as Sayler's engrams suggest, geometry is transformed into morphology. Different repetition is precisely the form of a figure changing itself and deviating any static reading of its perception. The change of state that the form undergoes each time it is used, each time it is repeated, is similar to that state of things that the mathematician René Thom called the "Theory of catastrophes", i.e. the fact that morphological changes contain a dynamic process which subjects the figures to an irreversible morphogenesis. Rather than the continuity of Mondrian's rectangle or square (which become symbolic figures), Sayler prefers the morphological discontinuity that can result from these figures.



Farbstücke, 1997, 4 collages on paper, 64 x 76 cm
Städtische Sammlungen Erlangen

The discontinuous in this way becomes the subject of artistic action, since this is the only thing in a condition to accept the accidental – walls, surfaces, the chromatic changes of time, in any case visual fragments such as those of the city which evade our eyesight and are connected in Sayler's works in the guise of enigmas.

November 2007

Marcello Faletra, born in 1955, Professor at the Accademia di Belle Arti in Palermo. He teaches Philosophy of the Image and is editor at the "Cyberzone" magazine.

Personale, Ely Cathedral, Lady Chapel, Ely, 2000

Diet Sayler alla Cattedrale di Ely

★ Michael Harrison ★

Conobbi Diet Sayler e i suoi lavori alla mostra personale dell'installazione che fece alla Gallery A di Londra nel 1996. In quel periodo stavamo organizzando un anno di esibizioni, conferenze, concerti e laboratori residenziali seguendo il motto «Controlliamo il Sistema». Mentre una mostra di Richard Paul Lohse venne inserita nel programma, i nostri progetti si focalizzavano su artisti britannici e furono gli artisti Malcom Hughes e Jean Spencer che fecero l'introduzione.

L'installazione di Diet non poteva essere più semplice – una ghirlanda, dei tasselli a forma di L rossi ruotavano a caso, nelle 4 possibili posizioni, attorno ad una stanza bianca intervallata da porte, pilastri, finestre, cavi elettrici – tutto faceva parte dell'intervento di Diet. Affascinato sia dal lavoro che dall'uomo, volevo sapere di più.

Kettle's Yard è il museo di arte moderna dell'università di Cambridge, anche se la parola «museo» non rende a pieno ciò che è in realtà. Fu fondato nel 1957 quando Jim Ede, il primo curatore di arte moderna al Tate Gallery negli anni 1920 e 1930, venne a Cambridge per cercare una casa per lui e sua moglie e dove avrebbe potuto tenere la sua collezione. Invece della «grande casa» che lui cercava, andò ad abitare in una villetta a schiera di vecchia costruzione accanto ad una chiesa Romanica, la restaurò, e in pochi mesi, ogni pomeriggio, venivano aperte le porte ai visitatori. La sua collezione includeva lavori di Ben Nicholson, Barbara Hepworth, Naum Gabo, Constantin Brancusi e la più importante dotazione di Henry Gaudier-Brzeska. Il suo scopo era quello di introdurre all'arte del ventesimo secolo le generazioni di studenti, non all'interno di una galleria o un museo convenzionale, ma all'interno di una casa abitata.

Dopo alcuni anni una meravigliosa ala modernista venne aggiunta alla casa e al tempo stesso venne aggiunta anche una galleria che, da allora, si è sviluppata notevolmente.

La mia idea era quella di invitare Diet a visitare Kettle's Yard e pianificare un intervento esplorando e osservando la casa. Durante l'intervento, ci sarebbe stata una mostra nella galleria, collegandola alla sua imminente retrospettiva che si sarebbe tenuta a Ludwigshafen nel 1999. Una mattina Diet arrivò a Kettle Yard. « Cosa ti piacerebbe fare prima? », chiesi. « Potremmo visitare la Cattedrale di Ely? » rispose Diet. E così guidammo per 25-30 kilometri alla volta di Ely dove la cattedrale torreggia letteralmente sul paesaggio del Cambridgeshire. Una volta là, ci trovammo nella « Cappella della Vergine » (Lady Chapel). « È qui dove mi piacerebbe fare un intervento ». Disse. Subito iniziai a pensare a come poter spiegare il progetto alle autorità della cattedrale e a convincerli di permettere ad un artista di attaccare dei pezzi di vinile rosso su antiche pietre lavorate. Spiegai loro l'idea e stranamente furono d'accordo.

Era necessario vedere i quadri e i collage di persona, corsi così verso Ludswingshafen per incontrare Diet e la sua retrospettiva. La mostra per il Kettle's Yard cominciava a prendere forma nella mia mente. « Cosa ti piacerebbe fare ora? » chiese Diet. « Potremmo visitare la Cattedrale di Worms? » chiesi, e così Inge ci accompagnò a Worms, passando dal museo di Kaiserslautern. La cattedrale era abbastanza vicina, ma avemmo il tempo di visitare lo straordinario cimitero ebreo con le sue file di lapidi consumate dal tempo e mal ridotte, come se Diet fosse stato qui a delimitare il territorio nei secoli, da qui iniziammo ad esplorare la città dove ha avuto luogo uno dei più importanti eventi della Riforma. Diet è un acuto osservatore di edifici che hanno una storia.

Nel marzo 2000 Diet e Inge tornarono a Cambridge e ogni mattina lavorarono ad Ely. La « Cappella della Vergine » è sempre fredda ma era questo il periodo più freddo dell'anno. La cappella ha un soffitto a volta, un tempo splendente di vetri colorati, che i puritani distrussero nel diciassettesimo secolo, e arricchirono con sculture gotiche decorate, i vetri vennero seriamente danneggiati un secolo prima, alla vigilia della Riforma e della dissoluzione dei monasteri. Ora è dotata di semplici vetri dai quali traspare la luce.

Nei muri della cappella c' è una serie continua di minuziose incisioni a doppia S – « archi ogivali » – dove gli esseri umani emergono, dal fogliame di pietre, tra le altre creature, poi decapitati e deturpati dagli iconoclasti.

Un tempo questi incavi, narravano la storia della Vergine, adesso in parte illeggibile. Il danno subito nei secoli passati è rilevante, ma ha una sua bellezza e una sua storia da raccontare. Ogni arco abbellisce la cupola con un paio di sedili in pietra – stalli – ognuno posizionato di fronte ad un muro concavo. Diet decise che l'intervento si sarebbe dovuto organizzare lì. Immaginando questi stalli di pietra, occupati per secoli dai monaci, a lungo esiliati, ideò sei livelli, provando ad immaginare la loro altezza. In ogni nicchia, posizionò nella parte curva una singola striscia verticale di vinile rosso, l'altezza di una mano o di un viso, appuntito all'inizio e alla fine, e posizionato ad uno dei quattro livelli, a caso.

Lo schema era ancora una volta estremamente semplice, ma l'effetto visivo era più complesso e dinamico. Visto dal centro della cappella, l'accento rosso formava un'onda ritmica in contrasto con le pietre dorate, come delle note musicali su un pentagramma. Ma da sinistra a destra iniziavano a scomparire alla vista, nascosti dalla curva degli stalli di pietra, e questo flusso tra il visibile e l'invisibile continuava camminando all'interno della cappella, a secondo della posizione e della prossimità al muro. Erano suscettibili ad ogni nostro movimento. Qui in questa cappella di statue assenti, rimosse dalle loro nicchie, vi erano ricordi senza volto di generazioni di uomini che apparvero e scomparvero, rianimando lo spazio che queste persone abbandonavano. E, allo stesso tempo, l'intera architettura della cappella, con le sue ripetizioni e i ritmi, diede il via alle danze.

Il 1° aprile l'intervento venne inaugurato con un concerto del violoncellista lituano Anton Lukoszeviese, ben coperto per il freddo, suonò musica nuova e Bach, utilizzando la straordinaria acustica della cappella con il suo famoso eco di sette secondi. Tornammo a Cambridge per la mostra personale a Kettle's Yard. La porta accanto, la chiesa di San Pietro, uno dei luoghi religiosi più antichi a Cambridge. Diet fece un intervento sulle quattro forme di L verdi. Deve ancora accettare l'invito per ideare un'installazione a Kettle's Yard.

Ottobre, 2008

Michael Harrison, nato nel 1947, Direttore di Kettle's Yard,
Museo d'Arte Moderna, Università di Cambridge

Personale, *Ely Cathedral*, *Lady Chapel*, *Ely*, 2000

Solo Show, Kettle's Yard - St. Peter's Church, University of Cambridge, Cambridge, 2000

Diet Sayler at Ely Cathedral

★ Michael Harrison ★

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.

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

Solo Show, Gallery A, London, 1996

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

Nufar II, 2004,
collage on wood,
21 x 21 cm

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. Next-door, 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, born 1947, Director of Kettle's Yard,
Museum of Modern Art, University of Cambridge

Solo Show, Kettle's Yard, University of Cambridge, Cambridge, 2000

Reed's Warf Gallery, London, 1995
Collection of Wilhelm Hack Museum
Ludwigshafen

Solo Show, Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen, 1999

Fünf Stäbe, 1976, scultura aereo, legno e fili di nylon, Norimberga

La beata inquietudine del concreto

★ Herwig Graef a colloquio con Diet Sayler ★

Herwig Graef: *Lo studio come luogo del nostro colloquio: grandioso, di dimensioni considerevoli, quasi? un classico «white cube». Qui il pittore, a volte, non sente anche se stesso come un «classic painter», come un artista molto esperto, forse persino illustre, che dipinge quadri classici?*

Diet Sayler: Io amo la luce e gli ambienti alti, luminosi, la luce dei lucernai e le nuvole che transitano nel cielo. «Classico» ha un suono solenne e definitivo. Certo, ho acquisito molte esperienze, tuttavia ogni nuovo lavoro, ogni pensiero è un pezzo di terra inesplorata. La spinta non è data tanto dalla conferma dell'esperienza ma piuttosto dall'ignoto, dal nuovo nel flusso del tempo, dal cambiamento costante.

Però il «cambiamento» non è percepito come criterio dominante o come messaggio principale dall'arte concreta. Al contrario, il suo repertorio di colori e forme viene considerato piuttosto statico, cosa che in tempi di eccessiva pressione dinamica può condurre abbastanza velocemente a svantaggi competitivi sul mercato delle opere d'arte e della percettività.

Questo è giusto, almeno se si considera il concetto di «arte concreta» come sovra-concetto per una serie di sviluppi che vanno dall'piuttosto diverso fino al contrastante.

Mondrian immaginava un mondo armonico secondo il disegno divino. In questo l'Eterno e l'Elevato si esprimono nella statica fissa dell'orizzontale e del verticale. I tre colori fondamentali portano in sé il Sublime. Malevic invece impiega il quadrato come icona di una nuova era, ma

nella piena tradizione dell'ortodossia russa – e con ciò anche il Sublime. Solo nel suo spazio suprematista sopravviene l'idea del movimento; in Mondrian solo dopo la sua emigrazione. I futuristi hanno rappresentato il movimento sequenzialmente ed i cubisti hanno relativizzato e trasformato il «vedere» nella simultaneità.

Per me queste sono posizioni storiche, che io considero nel contesto della storia e che amo come arte, ma che non condivido in generale. Nella mia visione dell'arte e del mondo, concetti come cambiamento, unità del pensare e del sentire, così come movimento e libertà sono di fondamentale importanza.

Questo è facile a dirsi ma talvolta è difficile a farsi. Lei sente questa volontà di cambiamento piuttosto come una «inquietudine beata», dunque uno stimolo che sprona positivamente, o può diventare un impulso ossessivo che paralizza la persona e l'artista? «Sii fresco, sii spontaneo» come una esigenza minacciosa?

Volontà di cambiamento è sempre stimolo. Obbligo al cambiamento, al contrario, è obbligo a conformarsi ed è altrettanto poco stimolante come la «costrizione alla libertà» di Sartre. Dalla conformità non nasce l'arte. Essa nasce piuttosto dalla polarità, dalla contrapposizione. Considerato così, il desiderio di cambiamento così come il desiderio di libertà è molto stimolante. Considero il concetto di cambiamento come categoria fondamentale, universale. Senza cambiamento non è concepibile la storia naturale né la storia del mondo. Senza mutazione ed evoluzione l'infinita varietà della natura e delle specie non è pensabile. Altrettanto poco la storia dell'umanità. Perciò, secondo me, il cambiamento come argomento rilevante è trattato troppo poco causalmente nell'arte contemporanea. Il soggetto «caso», sviluppato in modo convincente dal Dadaismo e per me chiave e mezzo verso il cambiamento, conduce a questioni molto interessanti sulla stabilità o l'instabilità delle strutture e della loro capacità immaginifica.

Ma caso non deve significare per forza cambiamento, perciò io non posso collocare questi concetti sotto un tetto semantico comune. Il cambiamento è voluto, quindi finalizzato, il caso, come per esempio il processo della «écriture automatique» è «curioso», per quanto certamente anche predisposto al cambiamento, ma perché è imprevedibile, vagabondo, non orientato. Dunque, quale concetto intende quando parla di stabilità o instabilità della struttura, qual è il movente?

Bodenplastik, 1982, acciaio e blocco di plexiglas, 96,4 x 48,2 x 10,2 cm

Nella Storia del Pensiero Spinoza segna una evoluzione decisiva quando presenta il caso come antinomia all'esistenza divina nella disputa religiosa all'inizio del XVII secolo. Nella storia dello XX secolo al pensiero strutturalistico segue la decostruzione. Per me questo è un concetto puramente analitico con risultati molto spesso interessanti e pragmatici – soprattutto nell'Architettura. Il concetto «cambiamento» tuttavia è molto più ampio e contiene anche l'idea di speranza. Inoltre esiste nella tradizione umanistica europea.

La condizione per il cambiamento è la mutabilità, ovvero la relativa instabilità o la stabilità limitata delle strutture. Questo argomento mi interessa, anzi mi affascina da anni. La potenziale precarietà delle strutture si è dimostrata estremamente capace di produrre immagini nella sua semplicità concentrata. Il binomio «mozione – emozione» conduce alla carica emotiva della struttura precaria. Inoltre il caso non è lo scopo,

è piuttosto il mezzo per raggiungere lo scopo, per rendere percepibile la mutabilità. Non è neanche il «caso vagabondo», come Lei ha detto, ma il caso che viene collegato in maniera finalizzata al progetto artistico. Per il linguaggio dell'immagine è determinante il fatto che attraverso il caso si possa visualizzare il cambiamento.

Lasciamo l'astrattismo analitico per il pragmatismo, cioè il Suo pragmatismo, e per le conseguenze che questa pianificazione di massima comporta per il Suo metodo pittorico. Quando Lei inizia un nuovo quadro, il momento dell'instabilità voluta è unicamente una sovrastruttura mentale, dunque si delinea inconsapevolmente, oppure è così forte da influenzare quasi automaticamente la struttura quadro-colore? Il quadro finito – nel caso in cui Lei lo ritenga riuscito – deve rendere visibili i segni della lotta fra stabilità ed instabilità? A volte non c' è un pareggio o un vincitore?

La pianificazione generale riveste una grande importanza nella costruzione e nella struttura della forma. Per il processo pittorico, dunque per la struttura e la stratificazione del colore, il pre-progettare ha minore importanza pratica. Un teoria intellettuale non si può realizzare dando successivamente vita ai colori. Piuttosto è il contrario. Il processo pittorico è autentico solo se deriva dall'incondizionamento esistenziale. La pittura così come anche lo stesso processo pittorico forniscono modelli affascinanti per ri-pensare. Visto così ogni ri-pensare è pre-pensare per un possibile nuovo quadro. Qui si chiude il cerchio. Gli impressionisti non hanno fatto che questo, anche se i loro modelli di pensiero erano completamente diversi.

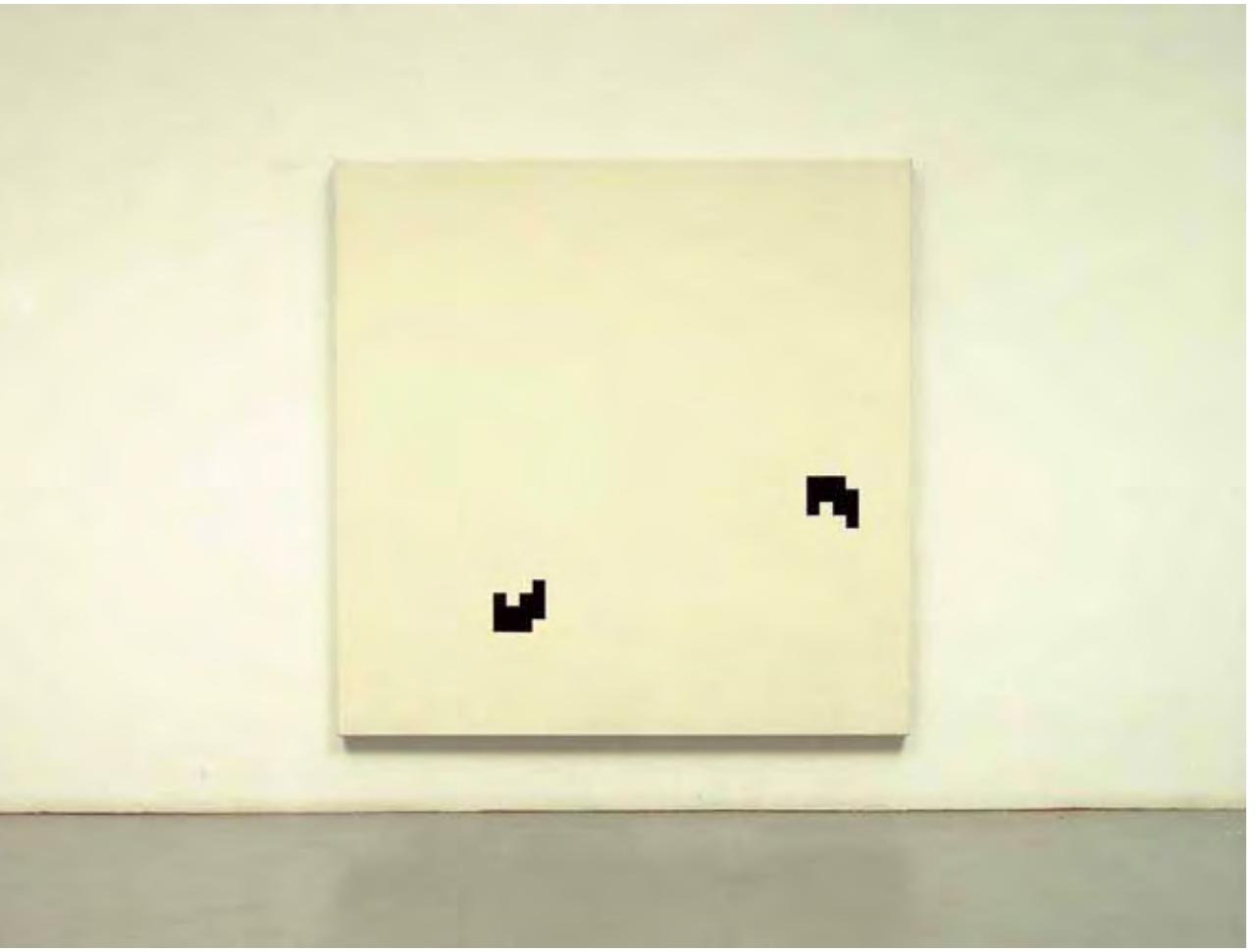
Io credo che le tracce della lotta fra stabilità ed instabilità si vedano o si «sentano» in ogni buon quadro. Anche quando domina l'una o l'altra è solo limitatamente, perché il «ribaltamento» viene fornito ed è racchiuso nella struttura del quadro.

Col concetto di «incondizionamento esistenziale» – altri come Jean-Cristophe Ammann si occupano p.es. di «ossessione» – arriviamo subito all'immagine classica del pittore come eroe con l'«Io come unico articolo di fede» (Nietzsche), cosa che è ritenuta «autentica». Ma se al pre-pensare includo il pre-vedere di fatto ogni tipo di pre-impressione o socializzazione, allora ogni autenticità è sostanzialmente determinata, cioè è necessariamente condizionata, non manifestabile autonomamente. «Sii autentico!» mi suona come l'esortazione paradosso

o.T., 1991, acrilico su tela, 149 x 171 cm
Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt

«Sii spontaneo!», che si amava usare una volta. Non esiste alcuna pura autenticità, ma soltanto una «impressa» dalle esperienze passate e quindi elaborata intellettualmente e ogni volta presente come tale. In senso verbale non riesco ad immaginare come un processo mentale dovrebbe venire alla luce soltanto all'interno del processo pittorico.

Allora, concetti come ossessione, destino o eroismo mi sono davvero estranei. Egualmente l'«Io come unico articolo di fede» mi sembra ridicolo, enfatico e fuori dal tempo. Si tratta dell'aplomb sclerotizzato che



Duo, 1991, acrilico su tela, 150 x 150 cm

deriva dalla scarsa socializzazione. Con «incondizionamento esistenziale» intendo naturalmente l'autenticità che si sviluppa attraverso le circostanze biografiche. Ed è, come Lei stesso ha ben detto, elaborata dalle esperienze passate e presente come tale. Brancusi direbbe che è «la cultura interiore», cioè l'esperienza elaborata, chiarita e dimenticata.

Il pre-pensare come evoluzione biografica è sicuramente autentico. Il pre-pensare nel senso di pre-pianificare un'opera è stato coniato dal Manifesto dell'Arte Concreta nel 1930, seppure ideologicamente e quindi in senso speculativo. L'arte costruttiva si serve generalmente di una completa pre-pianificazione del quadro. Ciò funziona soltanto se si riduce il criterio di qualità dell'opera alla conseguente conformità al progetto o al sistema.

La qualità visiva di un'opera è però una questione più complessa, è determinata da molti parametri a cui non si può dare dei nomi e difficilmente comprensibili. La forma geometrica è relativamente comprensibile, il colore invece è infinitamente complesso. E proprio la non-corrispondenza fra realtà ed effetto del colore lo rende adatto al suo uso estetico. Già da diversi anni ciò mi ha condotto dal colore progettato a quello elaborato. Qui vedo il collegamento, il ponte tra la tradizione scientifica e quella umanistica della pittura.

Si può, per considerare un'altra coppia di concetti, sostituire «scientifico» con «apollineo» per quel che riguarda il canone comprensibile della forma geometrica, e quindi il colore come elemento «dionisiaco» dell'Estetica? In ogni caso emergerebbe un certo problema di selettività, visto che entrambi i concetti si trovano in una comune tradizione umanistica. Quindi insisto a chiederle: dove vede nell'arte costruttiva-concreta, che dal punto di vista semantico è definita nettamente, l'elemento umanistico e dove la connessione? Variazione della forma, persino dissoluzione della forma come veicolo di libertà contro l'inquisizione dei severi guardiani della forma e della loro dottrina pura, «osare più democrazia», emanciparsi dai tutori dell'angolo retto? Una battaglia per i concetti oppure per il bello e il bene?

La struttura della geometria nella sua composizione morfologica e sintattica segue chiaramente regolarità naturalistiche. Eppure la geometria si può caricare molto differentemente e può avere effetti estremamente differenti. La geometria di Mondrian ha in sé equilibrio apollineo. Nell'architettura e nelle messe in scena dei nazisti e dei fascisti la lingua della geometria è espressione dionisiaca di forza e potere. Nelle piramidi egizie e latino-americane è espressione dell'ordine divino, rappresentazione evidente della fede. Nell'Islam la geometria è oggetto di pura meditazione.

Dunque Apollo e Dioniso mascherano nella ricchezza delle loro apparizioni l'origine scientifica del linguaggio della geometria.

Il colore è infinitamente complesso e insufficientemente spiegabile razionalmente. È per questo dionisiaco? Anche davanti agli affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo? Questo colore nell'affresco non è espres-

sione apollinea della saggezza poetica di misura e armonia? Anche la luce misteriosa di de Chirico irradia misura e armonia. Anche il colore di un Calderara è luce e saggezza. Ma il colore è nello stesso tempo vita irruente nei chiaroscuri dionisiaci di Caravaggio. Non è molto diverso in Tiziano o Velasquez. L'effetto del colore supera la sua realtà. Anche qui Dioniso e Apollo esercitano una magia sullo sfondo della realtà fisica del colore.

Passiamo alla questione dell'emancipazione dell'arte costruttiva. Nella realtà politica della dittatura di Ceausescu per me c'era un'unica possibilità: l'arte come opposizione, che per me era rappresentata dall'arte costruttiva. Lì questa arte, poiché vietata, era fresca e vitale. In occidente invece era diventata da tempo accademica e si era arenata nei propri canoni formali. Questo per me ebbe come risultato una serie di domande e constatazioni.

L'emancipazione da un sistema avviene soltanto quando lo si mette in discussione dalle fondamenta. E' sufficiente il pensiero razionale senza il dubbio? Oppure questo pensiero dev'essere situato in un ampio ambito umanistico? Esiste l'universalità senza individualità? Esiste la libertà individuale senza il pensiero individuale? Esiste il pensiero individuale senza il sentimento? Ciascun artista non deve creare il proprio sistema? Il pensiero di gruppo va bene solo finché non si è acquisito il proprio pensiero.

Si può ridurre veramente il linguaggio della geometria al linguaggio dell'arte concreta? L'arte concreta non è piuttosto una piccola parte di un ricco e vasto linguaggio della geometria, con molte forme e dialetti, che abbraccia molte culture e molti secoli? Ogni possibile emancipazione dell'arte concreta deve prendere le mosse da questi dati di fatto e dalla sua enorme molteplicità.

Adesso però devo respirare profondamente e fare ordine. Trovo bello come il matematico colto Diet Sayler manifesta il suo amore per la geometria, la colloca nel suo quadro di riferimento politico-culturale e con questo intreccio di relazioni conduce a Descartes: «Dubito, ergo sum», dubito, dunque sono, questa è l'enunciazione originaria del filosofo. Formulata diversamente: prima del pensiero c'è il dubbio – dopo il pensiero nuovamente il dubbio. Vivere, lavorare senza certezze definitive ma con il sapere meditato e sperimentato, dato che senza il dubbio, senza la volontà di cambiamento affrontata prima vivremmo in un mondo statico, nella realtà e nell'arte, e proprio per questo non nel migliore dei mondi. Ma dove esiste il dubbio esiste anche la speranza. Mi dica qualcosa sulla sua speranza.

Bivalenz, 1993, acrilico su tela, 118 x 136 cm
Collezione privata, Norimberga

Quello che dice è esatto: Prima del pensiero c'è il dubbio – e dopo il pensiero c'è nuovamente il dubbio. In questo sta l'elemento vitale – così vive il pensiero. Non esiste un pensiero definitivo. La validità del pensiero è limitata nel tempo e collegata al contesto. L'unica costante in questa alternanza è il dubbio che si ripresenta. Dall'altra parte rimane la costante alternanza dubbio – speranza.

La speranza è una categoria poetica. Finché la speranza è poetica, categoriale, rientra nella quotidianità e in linea di principio la include, essa è vitale in maniera paradossale. «Io desidero la quiete e spero che essa non possa mai raggiungermi» – così, o qualcosa di simile scrisse Petrarca. Sta qui il gioco della speranza col dubbio, con la saggezza, con l'esperienza. Ma è anche la realtà della poesia che qui è percettibile e guarda oltre il presente. Per il pittore, la realtà della poesia si delinea come una dimensione tattile, sensoriale, palpabile.

Montefalco II, 2007, acrilico su tela, 20 x 20 cm

La fede come speranza, la politica come speranza, negli ultimi millenni sono state anche categorie abbastanza vitali, così vitali, così tangibili da aver commosso ogni uomo e da commuoverlo ancora. Ciò non suona particolarmente poetico, non nella Sua realtà della poesia, che mi sembra essere marcatamente romantica, mi ricorda quasi le discussioni degli anni '80 sul Sublime. A me sembra alquanto sorprendente, anche perché Lei come uomo politicamente «esperto» sotto tutti gli aspetti limita così strettamente il principio di speranza. Per cui insisto su questo piano: Lei non è emigrato dalla Romania prima di tutto per motivi politici con la speranza di una vita più libera ed auto-determinata? La categoria politica non ha dunque dominato la categoria poetica e artistica?

Questo è indiscusso. Ma è anche vero che la dittatura rumena, come tutte le dittature, s'impegnava a cancellare ogni identità individuale per sostituirla con una collettiva. A me è riuscito, così credo oggi – molti anni dopo, nella sfera dell'arte, di un'arte underground, di aver trovato una mia identità. L'orizzonte politico lascia certamente un segno. Speranza e depressione politica si trovano una accanto all'altra. C'è una vitalità della speranza politica ma anche una «igiene» dello scetticismo politico, soprattutto quando si è colpiti direttamente, esistenzialmente.

Ma torniamo alla storia della speranza. Con l'Illuminismo inizia l'emancipazione dell'arte dalla Chiesa e dallo Stato. La Rivoluzione e Napoleone la rendono più profonda. Il Romanticismo la esalta. Il Dadaismo celebra la radicale autonomia dell'arte. Nello stesso tempo la crisi dell'attendibilità delle istituzioni come Chiesa e Stato si approfondisce. L'arte perde la speranza nella chiesa e nella politica. Essa stessa ha le sue crisi: senso, identità, attendibilità.

Oggi l'arte si trova davanti ad una nuova, grave crisi ed è minacciata dalla perdita della sua autonomia faticosamente conquistata. Non è più il potere del dominatore assolutista; è la forza dominante del mercato. E' un'attività artistica pilotata secondo criteri commerciali col contributo attivo o passivo dei musei. I grandi collezionisti ed i grandi mercanti hanno preso la scena.

E tuttavia. Se si osservano i grandi ambiti della storia, l'influenza dell'arte sullo sviluppo dell'umanità è infinitamente grande e pregnante. La storia del pensiero, la storia della fede, ma anche quella della civilizzazione, non sono immaginabili senza l'effetto dell'arte.

In questo io vedo il concetto di speranza come costante forza motrice della poesia. Poesia non vuol dire soltanto «composizione romantica», al contrario, vuol dire agire, creare, produrre, nel senso originario, classico della parola. In questo senso vorrei comprendere la realtà della poesia. Essa collega il potenziale dell'invenzione col potenziale dell'azione. E questa è speranza.

Restiamo nel presente con la commercializzazione dell'arte da lei descritta. «Being good in business is the most fascinating kind of art», così Andy Warhol, gran maestro dell'auto-commercializzazione, ha descritto la sua posizione riguardo al mercato dell'arte, per definirsi subito come marchio, conosciuto quasi quanto quello di Coca Cola. Ed il già citato Jean-Christophe Ammann consiglia agli artisti: «Take the money and run». La domanda a questo punto sarebbe: «Dove?» Oppure: «Quanto devo essere veloce e quale allenatore e quale guida ho di bisogno nella mia corsa attraverso il mondo dell'arte?» Complessivamente il programma di perfezionamento e di preparazione per artisti è cambiato in maniera rilevante – come professore d'Accademia Lei è stato direttamente parte-

cipe di questa fase iniziale, anche sul mercato dell'arte ha dovuto confrontarsi come co-attore con nuove regole. Queste regole sono sensate o accrescono il pericolo di ferimento dell'artista?

Già, dove correre con i soldi? Questa domanda tormenta solo pochi artisti. La maggior parte ha problemi del tutto diversi, lo studio, l'affitto, le preoccupazioni finanziarie. Ma tutti li amano: galleristi, collezionisti, investitori, direttori e politici. Più di tutti sono amati gli artisti con i quali si possono guadagnare più soldi. In questo senso Andy Warhol ha certamente ragione. Il mondo cambia troppo velocemente e le Accademie troppo lentamente. I Professori come genio tutelare e guida personale – piuttosto una rarità. Il ferimento del giovane artista non è un' eccezione ma la regola. Con i più anziani non va meglio.

Al tempo di George Sand e dei Salotti parigini ad un giovane artista bastava avere un mecenate o una mecenate per affermarsi. Oggi deve difendersi dall'industria globale del mercato dell'arte – o imparare ad integrarsi. Borse di studio e cataloghi sono solo come piccole gocce sulla pietra calda. È indubbio che ci troviamo davanti ad una offerta eccessiva di arte nuova. Gli artisti e le artiste giovani devono quindi prepararsi benissimo per avere soltanto una piccola chance.

Il mercato sorveglia i sogni – questa dunque sarebbe la visione piuttosto pessimistica. La realtà però è un po' diversa – e per concludere vorrei ascoltarla dall'artista stesso, da chi altri se no .

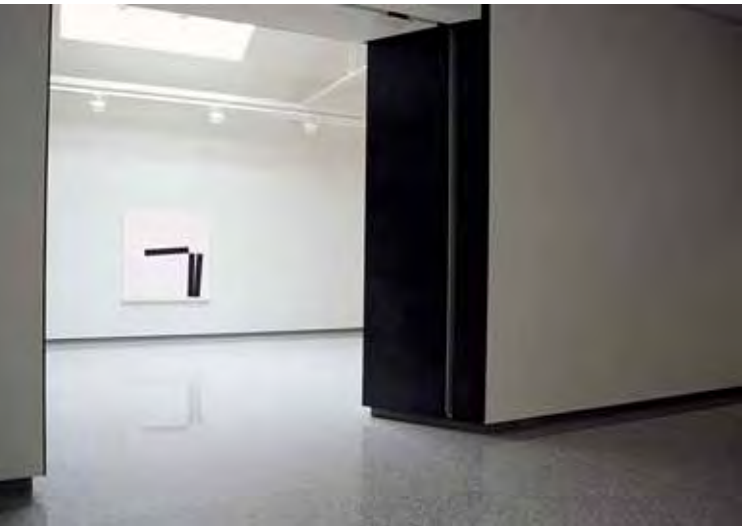
Si, è così: il mercato dell'arte sorveglia l'arte. Faraoni e papi, dittatori e dominatori di ogni tipo hanno sorvegliato l'arte e l'hanno strumentalizzata per proprio conto.

L'arte è sopravvissuta a tutti loro.

Gennaio 2007

Herwig Graef, nato nel 1944, editore e collezionista.
Tratto da: *Diet Sayler: Sich ein Bild machen*, Graef Verlag Nuernberg, 2007

Teodosio, 2002, acrilico su tela, 146 x 198 cm
Collezione privata, Norimberga



Personale,
Galeria Lorenzelli Arte,
Milano, 1995

Personale, Univerzitni Galerie Plzen, Rep. ceca, 2006

Studio 2007

The blessed restlessness of the concrete

★ Herwig Graef in conversation with Diet Sayler ★

Herwig Graef: *Our interview is in your studio: grandiose, impressively large, a classic "white cube". In a place like this doesn't a painter sometimes feel like a "classic painter", an extremely expert artist, perhaps even famous, who paints classic pictures?*

Diet Sayler: I love light and rooms with high ceilings, the light from skylights and clouds going across the sky. "Classic" sounds solemn and definitive. Of course, I have a great deal of experience, but nevertheless each new work, each thought is an unexplored piece of land. My drive comes not so much from the confirmation of experience, but rather from the unknown, from what is new in the flux of time, from constant change.

However, "change" is not perceived as a dominant criterion or as the main message in concrete art. On the contrary, its repertory of colours and forms is considered somewhat static, something which in times of excessive dynamic pressure may quickly lead to competitive disadvantages on the art market and in terms of perceptivity.

That is true, at least if we consider the concept of "concrete art" as an overriding concept for a series of developments ranging from the fairly different to the contrasting.

Mondrian imagined a harmonious world according to divine design. In this the Eternal and the High are expressed in the

fixed static of the horizontal and vertical. The three primary colours embody the Sublime. Malevic, meanwhile, uses the square as the icon of a new era, but in the full tradition of Russian orthodoxy – and with it also the Sublime. The idea of movement is only found in his suprematist space, in Mondrian's case only after his emigration. The futurists represented sequential movement, and the cubists relativised and transformed the "seeing" into simultaneity.

For me these are historical positions, which I consider in the context of history and which I love as art, but which I do not agree with in general. In my vision of art and of the world, concepts such as change, unity of thought and feeling, as well as movement and freedom, are of fundamental importance.

That is easy enough to say, but sometimes difficult to achieve. Do you feel this desire for change more as a "blessed restlessness", in other words as a positive stimulus, or can it become an obsessive impulse which paralyses the person and the artist? Can "Be fresh, be spontaneous" become a threatening demand?

The desire for change is always a stimulus. The obligation to change, on the contrary, is the obligation to conform and is just as unstimulating, like Sartre's "compulsion to freedom". Art does not originate in conformity. It originates instead from polarity and contraposition. Considered in this way, the desire for change, just like the desire for freedom, is highly stimulating. I consider the concept of change as a fundamental, universal category. Without change, natural history and the history of the world are inconceivable. Without mutation and evolution the infinite variety of nature and of the species is unthinkable, and so is the history of mankind. Therefore, in my opinion, change as a significant theme is overly neglected in contemporary art. The theme of "chance" – developed convincingly by Dadaism and which I consider the key to change and the means to achieve it – raises interesting questions on the stability or instability of structures and their imaginative capacity.

Caltabelotta, 2007, acrylic on canvas, 80 x 120 cm
Private collection, Nuremberg

But chance need not necessarily mean change, so I cannot place these concepts under a common semantic roof. Change is intentional, thus purposeful; chance, such as in the process of "automatic writing", for example, is "curious", although clearly also susceptible to change, but because it is unpredictable, wandering, un-oriented.

Thus, what concept do you mean when you talk of stability or instability of the structure, what drives it?

In the History of Thought, Spinoza marked a decisive turning point when he presented chance as the antinomy to divine existence in the religious dispute in the early 17th century. In the history of the 20th century, structuralist thought was followed by deconstructionism. For me this is a purely analytical concept whose results are often interesting and pragmatic, especially in

Scala, 2003,
collage on wood,
21 x 21 cm
Lorenzelli Collection, Milan

architecture. The concept of "change", however, is much broader and also contains the idea of hope. Moreover, it exists in the European humanist tradition.

The condition for change is mutability, i.e. the relative instability or limited stability of structures. This topic interests me, has fascinated me for years, in fact. The potential precariousness of structures has proved to extremely fruitful in producing images in its concentrated simplicity. The "motion – emotion" combination gives an emotional charge to the precarious structure. Moreover, chance is not the goal, but rather the means for achieving the goal, for making mutability perceivable. Nor is this a "wandering" chance, to use your term, but chance which is connected in a purposeful way to the artistic project. For the language of the image, what is crucial is that through chance it is possible to visualise change.

Let's leave analytical abstraction and move on to pragmatism, i.e. your pragmatism, and the consequences that this general scheme has for your painting method. When you start a new picture, is the moment of intentional instability solely a mental superstructure, which thus occurs unconsciously, or is it so strong that it influences the structure of the picture and colour almost automatically? Must the finished picture – when you are satisfied with it – make the signs of the struggle between stability and instability visible? Is there ever a draw or a winner?

General planning has great importance in the construction and structure of the form. For the painting process, and thus for the structure and stratification of the colour, pre-planning has less practical importance. If anything, the opposite. The painting process is authentic only if it derives from existential unconditioning. Painting and the painting process itself provide fascinating models for re-thinking. Seen in this way, every re-thinking is pre-thinking for a possible new picture. Here we have come full circle. This is exactly what the impressionists did, even if their models of thought were completely different.

I believe that traces of the struggle between stability and instability can be seen or "felt" in every good picture. Even when one or the other dominates, it only does so to a limited extent, because its "overturning" is provided by and encompassed within the structure of the picture.

With the concept of "existential unconditioning" – others such as Jean-Cristophe Ammann for example deal with "obsession" – we immediately arrive at the classical image of the painter as hero with the "I as single article of faith" (Nietzsche), something, which is considered "authentic". But if with pre-thinking I include pre-seeing de facto every type of pre-impression or socialisation, then all authenticity is basically determined, i.e. necessarily conditioned, and cannot be manifested independently. "Be authentic!" sounds to me like the paradoxical encouragement to "Be spontaneous!" which people used to love using. There is no pure authenticity, but only authenticity "impressed" by past experiences, thus processed intellectually and every time in the present as such. In a verbal sense I can't imagine how a mental process could come to light within the painting process alone.

Well, concepts like obsession, destiny or heroism are completely alien to me. Equally, the "I as single article of faith" seems to me ridiculous, emphatic and dated, a kind of sclerotic aplomb, which derives from a lack of socialisation. By "existential unconditioning" I naturally mean the authenticity that is developed through biographical circumstances. And it is, as you yourself said, elaborated by past and present experience as such. Brancusi would say that

it is the “interior culture”, in other words experience processed, clarified and forgotten.

Pre-thinking as a biographical evolution is definitely authentic. Pre-thinking in the sense of pre-planning the work was coined in the Manifesto of Concrete Art in 1930, albeit ideologically and thus in a speculative sense. Constructive art generally involves a complete pre-planning of the picture. This functions only if the criterion of the work’s quality is reduced to its consequent conformity to the project or system.

The visual quality of a work is however a more complex matter, and is determined by many parameters to which we cannot give a name, and which are difficult to comprehend. The geometric form is relatively comprehensible, while colour is infinitely complex. It is precisely the non-correspondence between reality and the effect of colour, which makes it suited to aesthetic use. For some years now this has led me from planned to processed colour. Here I see the connection, the bridge between the tradition of natural science and humanist tradition in painting.

Can we, to consider another pair of concepts, replace “scientific” with “Apollonian” as far as regards the comprehensible canon of the geometrical form, and thus colour as the Dionysian element of Aesthetics? In any case, a certain problem of selectivity would arise, seeing that both concepts are found in a common humanistic tradition. I must thus ask you: where do you see in constructive-concrete art, that from a semantic point of view is clearly defined, the humanistic element, and where the connection? Variation of form, even dissolution of form as a vehicle of freedom against the severe guardians of form and of their pure doctrine, ”daring greater democracy”, emancipating themselves from the protectors of the right angle? A battle for concepts or for the beautiful and the good?

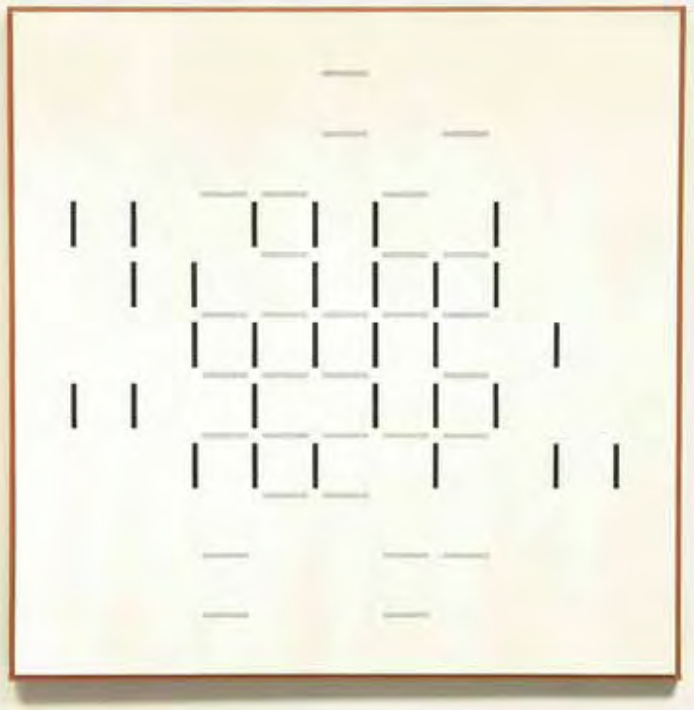
The structure of geometry in its morphological and syntactical composition clearly follows scientific regularities. Yet geometry can be loaded in extremely different ways, to produce extremely varied effects. The geometry of Mondrian embodies Apollonian equilibrium. In the architecture and scenography of the Nazis

Caropepe, 2007, acrylic on canvas, 80 x 120 cm

and Fascists, the language of geometry is a Dionysian expression of strength and power. In the Egyptian pyramids and Latin-American pyramids it is an expression of the divine order, an evident representation of faith. In Islam, geometry is the object of pure meditation.

Thus, in the richness of their apparitions, Apollo and Dionysus concealed the scientific origin of the language of geometry.

Colour is infinitely complex and insufficiently explainable rationally. Does this make it Dionysian? And what about the frescoes by Piero della Francesca in Arezzo? Is colour in these frescos not an Apollonian expression of poetic wisdom, measure and harmony? The mysterious light of de Chirico also emanates



Chance, 1974, Acryl auf Leinwand, 120 x 120 cm

measure and harmony. The colour of a Calderara is also light and wisdom. But colour is at the same time impetuous life in the Dionysian chiaroscuros of Caravaggio, nor is it very different in Titian or Velasquez. The effect of colour goes beyond its reality. Also here Dionysus and Apollo work their magic in the background of the physical reality of colour.

Let's move on to the question of the emancipation of constructive art. In the political reality of the Ceausescu dictatorship there was only one possibility for me: art as opposition, which

for me was represented by constructive art. There, because it was forbidden, this art was fresh and vital. In the West, meanwhile, it had become academic sometime earlier, and had run aground on its own formal canons. For me this led to a series of questions and observations.

The emancipation from a system takes place only when it is doubted at its very foundations. Is rational thought sufficient without doubt? Or must this thought to be situated in a wider humanistic setting? Does universality exist without individuality? Does individual freedom exist without individual thought? Does individual thought exist without feeling? Must each artist not create his own system? The thought of the group is fine only until you acquire your own thought.

Can the language of geometry really be reduced to the language of concrete art? Is concrete art not rather a small part of a rich and vast language of geometry, with many forms and dialects, which encompasses many cultures and many centuries? Every possible emancipation of concrete art must take these facts and their enormous multiplicity into account.

Now however, I have to take a deep breath and introduce a little order. I like the way that the cultured mathematician Diet Sayler shows his love for geometry, and places it in his frame of political-cultural reference and with this web of relations leads to Descartes: "Dubito, ergo sum", I doubt, therefore I am, which is the original statement of the philosopher. To put it another way: before thought comes doubt, and after thought, once more doubt. Living, working without definitive certainties but with meditated and experimented knowledge, since without doubt, without tackling the desire for change, we would live in a static world, in reality and in art, and precisely for this reason not in the best of all possible worlds. But where doubt exists, so does hope. Can you tell us something about your idea of hope?

What you say is true: before thought there is doubt, and after thought there is once more doubt. It is here that the vital element is to be found, this is how thought lives. There is no such thing as a definitive thought. The validity of a thought is limited in

Rubliov, 2004, acrylic on canvas, 147 x 287 cm

time and connected to the context. The only constant in this alternation is the ever-returning doubt. On the other hand there remains the constant alternation between doubt and hope.

Hope is a poetical category. As long as hope is poetic, categorial, it stands above daily life and in principle includes it; it is vital in a paradoxical way. "I desire quiet and hope that it may never reach me" – as Petrarch wrote, or words to that effect. This is where the game of hope and doubt takes place, with knowledge and experience. But it is also the reality of poetry, which here is perceivable and looks beyond the present. For the painter the reality of poetry has a tactile, sensorial and palpable dimension.

Faith as hope, politics as hope; in recent millennia these have also been vital categories, so vital and so tangible that they have moved man through the ages and are still able to do so. That does not sound particularly poetic, not in your vision of poetry, which sounds to me extremely romantic, and in some ways reminds me of the discussions in the 1980s on the Sublime. It somewhat surprises me also because you, a politically "expert" man in all senses, so strictly limit the principle of hope. So I would like to insist on this point: did you not emigrate from Romania above all for political reasons with the hope of a freer and self-determined life? Has the political aspect thus not dominated the poetic and artistic aspect?

There is no doubt of this. But it is also true that the Romanian dictatorship, like all dictatorships, made efforts to cancel any individual identity and replace it with a collective one. I managed, at least I believe I did today – many years later, in the world of art, of underground art, to find my identity. The political situation definitely left its mark. Political hope and depression are bedfellows. There is a vitality of political hope but also "hygiene" of political scepticism, especially when you are affected directly and existentially.

But let's go back to the history of hope. The Enlightenment saw the beginnings of the emancipation of art from the Church and the State. The revolution and Napoleon deepened it. Romanticism exalted it. Dadaism celebrated the radical inde-

pendence of art. At the same time, the crisis of the reliability of institutions like the church and state worsened. Art has lost hope in the church and in politics. It has its own crisis: sense, identity and reliability.

Today art finds itself faced with a new, serious crisis, and is threatened by the loss of its hard-won independence. It is no longer subject to the power of the absolutist dictator, but to the dominating force of the market. It is an artistic activity piloted according to commercial criteria with the active or passive contribution of museums. The leading collectors and art merchants have taken over the scene.

Nevertheless, if we observe the major movements in history, the influence of art on the development of mankind is infinitely great and significant. The story of thought and the history of faith, but also that of civilisation, are not imaginable without the effect of art.

In this situation, I see the concept of hope as a constant poetic driving force. Poetry does not only mean “romantic composition”. On the contrary, it means making, acting, creating, in the original, classical sense of the word. In this sense I would like to comprehend the reality of poetry. It connects the potential of the invention with the potential of action. And this is hope.

Let’s stay in the present with the commercialisation of art you described. “Being good in business is the most fascinating kind of art”, is how Andy Warhol, the Grand Master of self-commercialisation, described his view of the art market, defining himself immediately as a brand, almost as well known as that of Coca-Cola. And Jean-Christophe Ammann advises artists to: “Take the money and run”. The question at this point is: “Where?” Or: “How fast do I need to be and what kind of trainer or guide do I need to help me in my run through the world of art”? In general, the training and education of artists has changed significantly and as a professor at the Academy, you have been a direct participant in this initial phase. Also on the art market you have had to cope with new rules. Do these rules make sense or do they increase the danger of artists being harmed?

Opera, 2005, acrylic on canvas, 128 x 204 cm

Ron, 2008, acrylic on wood, 19 x 19 cm

Yes, where can we run to with the money? This question only torments a few artists. The majority have different problems, such as the studio, rent, financial worries. But everyone loves them: gallery owners, collectors, investors, museum directors and politicians. The most loved are the artists, which earn you most money. In this sense Andy Warhol was definitely right. The world is changing too quickly and the Academies too slowly. Professors as guiding spirit and personal guru are a pretty rare breed. The harming of young artists is not the exception but the rule. And older artists don't have it any easier either.

At the time of George Sand and the Parisian salons, all a young artist needed to make a name for himself was a patron. Today they have to defend themselves from the global industry of the art market – or learn to integrate. Scholarships and catalogues are just small drops of water falling on hot stone. There is no doubt that we are faced with a surplus in the supply of new art. Young artists thus have to thoroughly prepare themselves for the fact that they have little chance of success.

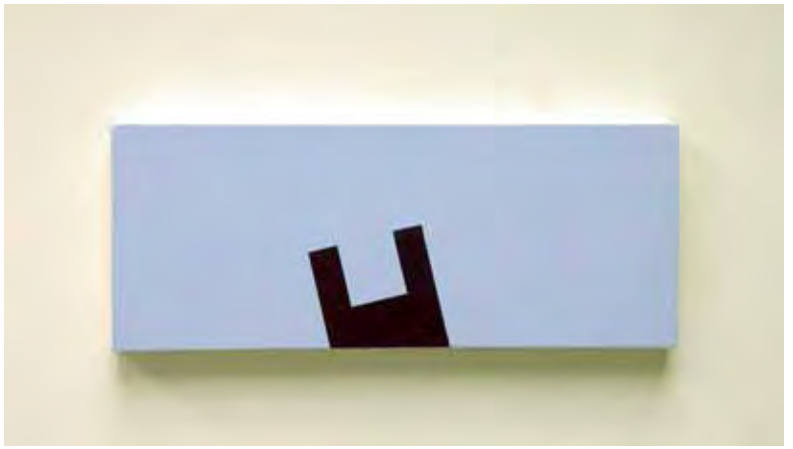
The market supervises the dreams – this then would be the somewhat pessimistic view. The reality however is a little different – and to conclude I would like to hear it from the artist himself, who better?

Yes, that's the way it is: the art market supervises art. Pharaohs and Popes, dictators and dominators of all types have supervised art and exploited it for their own ends.

But art has survived them all.

January 2007

Herwig Graef, born 1944, publisher and collector.
Taken from: *Diet Sayler: Sich ein Bild machen*, Graef Verlag Nuremberg, 2007



Ficuzza, 2007, acriylic on canvas, 20 x 50 cm
Private collection, Basel

Solo Show, Städtische Galerie Erlangen, 2008

Personale, Fuga Minore, Palazzo Ducale, Genova, 2001

arte concreta
arte base

concreto è storia
base è presente

principio è forma
colore è libertà

caso è momento
è gioco e dramma
è inizio e fine
è tempo e spazio
caso è arte

caso è emozione
caso è pensiero

pensiero ed emozione
è unità e contrasto
è forza in movimento
è
base

Diet Sayler
Norimberga, aprile 1996

concrete art
basic art

concrete is the past
basic is the present

principle is form
colour is freedom

chance is moment
is game and drama
is beginning and end
is time and space
chance is art

chance is emotion
chance is thought

thought and emotion
is unity and contrast
is force in movement
is
basic

Diet Sayler
Nuremberg, April 1996

Wurfbild, 1995, triptych, acrylic on canvas, 185 x 445 cm
United Health Group, Minneapolis, USA

Diet Sayler, 2007

Diet Sayler – Vita e opera

1939
Nato e cresciuto a Timisoara, Romania.

1956-1961
Studia Ingegneria al Politecnico di Timisoara.
Studia pittura nella classe Podlipny.
Pittura figurativa.

1963-
Monotipi geometrici astratti.

1968
Prima mostra astratta – costruttivista in Romania: «Cinque giovani artisti» alla Galeria Kalinderu, Bucarest.
Trasferimento a Bucarest.

1971
Due spazi cinetici percorribili a Pitesti con musica di John Cage e J.S.Bach.

1973-
Emigrazione in Germania.
Vive a Norimberga

1974-
Il caso come programma.
Partecipazione al Salone parigino «Grands et jeunes d'aujourd'hui».

1975-
Sculture aereo.
Attività di insegnamento a Norimberga.

1976
«Winkelkonstellationen», libro d'artista con Max Bense.

1977
Simposio di Arte Concreta a Varese, Italia.
«fuenf linien, fuenf worte», portafoglio d'opere con Eugen Gomringer.

1979
«Veraenderung», libro d'artista con testi di Anca Arghir ed Eugen Gomringer.

1980-1990
Direzione della serie di mostre internazionali «konkret» a Norimberga.

1982
Symposium Roehm, Darmstadt.
Sculture in acciaio e plexiglas.

1983-1996
Frequenti soggiorni in Italia.
Studio a Varcavello, Liguria di Ponente.

1986
Installazioni di collages murali a Monaco e Parigi.

1987-
Basic-collages, Mono-collages e Wurf-collages.

1988
Premio Camille Graeser, Zurigo
Direzione della Mostra franco-tedesca «Konstruktion und Konzeption, Berlin 1988»

1988-
Sviluppo del concetto di Basic.

1989
Symposium de Arte Sistematico y Constructivo, Madrid
Presentazione del Manifesto Arte Base.

1989-
Pittura basic. Le Fughe, i Malstuecke e i Wurfbilder.

1990-
Spazio basic a Berlino. Poi a Bergamo, Budapest, Lublin, Zurigo, Londra, Bucarest, Cambridge, Ely, New York, Madrid, Genova, Nottingham, Pilsen.

1992-
Cattedra universitaria all'Accademia di Belle Arti, Norimberga.

1992-
«Ligurigrammi», Installazioni di Basics nella città di Porto Maurizio, Italia. Fotografia basic.

1993-
Campiture di colore. Le Bivalenze, i Wurfstuecke e i Dittici

1994
Premio Ionel-Janou, Davis, California, USA.

1995
Visiting Professor alla Statens Kunst-akademi di Oslo, Norvegia.

1997-1999
«Norigrammi», Installazioni di Basics nella città di Norimberga.

1998-
Bodies, oggetti monocromi basic. Acrilico su legno.

1999
«Diet Sayler» Monografia. Edizione: Verlag fuer moderne Kunst. Norimberga.

1999-2001
Retrospettive a Ludwigshafen, Bucarest, Cambridge, Praga e Genova.

1999
«Diet Sayler: Norigramme». Monografia. Edizione: Municipio di Norimberga.

2001-2005
Mostre e libri con gli studenti della classe Sayler a Budapest, Selb, Norimberga, Hoechstadt a.d. Aisch, Schwabach

2005
Congedo dall'Accademia.

2006
Direzione dell'Accademia internazionale estiva a Plauen im Vogtland. Serie di Mostre in Austria, Polonia, Repubblica Ceca, Svizzera e Germania.

2007
«Diet Sayler: Sich ein Bild machen» Monografia. Edizione: Graef Verlag, Norimberga

2008-2009
Personali ad Erlangen, Basilea, Messina, Graz, Timisoara

2009
«Diet Sayler: La pittura non mente» Monografia. Magika Edizioni, Messina.

Diet Sayler – Life and work

1939
Born in Timisoara, Romania, where he grew up.

1956-1961
Studied Engineering at Timisoara Polytechnic.
Studied painting with Podlipny.
Figurative painting.

1963-
Abstract geometric monotypes.

1968
First abstract-constructivist show in Romania: "Five young artists" at the Galeria Kalinderu, Bucharest.
Moved to Bucharest.

1971
Two interactive kinetic spaces in Pitesti with music by John Cage and J.S. Bach.

1973-
Emigrated to Germany.
Now lives in Nuremberg

1974-
Chance as programme.
Participation in the "Grands et jeunes d'aujourd'hui" show in Paris.

1975-
Aerial sculptures.
Teaching in Nuremberg.

1976
"Winkelkonstellationen", artist's book with Max Bense.

1977
Symposium of Concrete Art in Varese, Italy.
"fünf linien, fünf worte", portfolio of works with Eugen Gomringer.

1979
"Veränderung", artist's book with text by Anca Arghir and Eugen Gomringer.

1980-1990
Direction of the international shows "konkret" in Nuremberg.

1982
Röhm Symposium, Darmstadt. Sculptures in steel and plexiglas.

1983-1996
Frequent stays in Italy.
Studio in Varcavello, Liguria di Ponente.

1986
Installation of wall collages in Munich and Paris.

1987-
Basic-collages, Mono-collages and Wurf-collages.

1988
Camille-Graeser Prize, Zurich
Direction of the French-German show "Konstruktion und Konzeption, Berlin 1988"

1988-
Development of the Basic concept.

1989
Symposium de Arte Sistematico y Constructivo, Madrid. Presentation of the Basic Statement.

1989-
Basic painting. The Fugues, the Malstücke and the Wurfbilder.

1990-
Basic space in Berlin, and subsequently Bergamo, Budapest, Lublin, Zurich, London, Bucharest, Cambridge, Ely, New York, Madrid, Genoa, Nottingham, Pilsen.

1992-
Appointed Professor at the Academy of Fine Arts in Nuremberg.

1992-
"Ligurigramms" – Basic installations in Porto Maurizio, Italy. Basic photography.

1993-
Colour fields. Bivalences, Wurfstücke and Diptychs

1994
Ionel-Janou award, Davis, California, USA.

1995
Visiting Professor at the Statens Kunstakademi in Oslo, Norway.

1997-1999
"Norigramms", Installations of Basics in the city of Nuremberg.

1998-
Bodies, basic monochrome objects. Acrylic on wood.

1999
"Diet Sayler" Monograph. Published by: Verlag für moderne Kunst, Nuremberg.

1999-2001
Retrospective in Ludwigshafen, Bucharest, Cambridge, Prague and Genoa.

1999
"Diet Sayler: Norigramme". Monograph. Published by: Nuremberg City Council.

2001-2005
Shows and books with the students of the Sayler class in Budapest, Selb, Nuremberg, Hoechstadt a. d. Aisch and Schwabach.

2005
Retire from the Academy.

2006
Direction of the International Summer Academy in Plauen im Vogtland. Series of Shows in Austria, Poland, Czech Republic, Switzerland and Germany.

2007
"Diet Sayler: Sich ein Bild machen" Monograph. Published by: Graef Verlag, Nuremberg

2008-2009
Individual shows in Erlangen, Basel, Messina, Graz, Timisoara

2009
"Diet Sayler: La pittura non mente" Monograph. Published by: Magika Editioni, Messina.

One Man Show, National Museum of Art, Bucharest, 1999

FORTUNA ARTE
Via del Vespro, 44
98122 Messina

www.fortunaarte.it
info@fortunaarte.it
Tel/Fax 090-640 6498