

PARTS PROJECT

Ewerdt Hilgemann | Diet Sayler

16



DISRUPTION

AS PART OF THE DEAL

EWERDT HILGEMANN &

DIET SAYLER IN DIALOGUE

Introductie en dankbetuiging

Het voorwoord voor deze bijzondere duotentoonstelling *Disruption as part of the deal - Ewerdt Hilgemann & Diet Sayler in dialoog* bij Parts Project kan om verschillende redenen kort zijn. Inhoudelijk valt er door mij weinig toe te voegen aan de reeds bestaande literatuur die aan beide internationaal gevestigde kunstenaars is gewijd en waaraan Judith de Bruijn in deze beknopte catalogus nog een indrukwekkend hoofdstuk heeft toegevoegd. Mijn dank aan haar hiervoor is groot, met name omdat zij de artistieke verwantschap tussen de twee kunstenaars helder aantoonde. Ik kan mij hier dus beperken tot de achtergronden voor de keuze van de kunstenaars voor deze duotentoonstelling. Die keuze is op een bijzondere manier tot stand gekomen.

Na de door mij in 2018 geïnitieerde tentoonstelling van de Roemeens-Engelse kunstenaar Paul Neagu, kreeg ik de smaak te pakken om een tweede project te realiseren dat zou passen binnen de doelstelling van Parts Project. Mijn Roemeense contacten, die mij destijds hadden geleid naar de 418Gallery van Joana Grevers in Boekarest, hadden mij in contact gebracht met het werk van de kunstenaar Diet Sayler, die door deze galerie vertegenwoordigd wordt. Bij mijn eerste bezoek aan de galerie in Boekarest was een indrukwekkend overzicht van deze Roemeens-Duitse kunstenaar ingericht die direct grote indruk op mij maakte en vragen oproep over de achtergronden van het werk. Een bezoek aan zijn atelier in Neurenberg onder de begeleiding van Joana Grevers deed mijn interesse alleen maar toenemen. De openhartige toelichtingen van de kunstenaar op zijn levensloop en de achtergronden van zijn werk en de gastvrije ontvangst samen met zijn echtgenote maakten dit bezoek tot een bijzondere ervaring. Het heeft uiteindelijk geleid tot deze tentoonstelling. Ik wil op deze plaats dan ook Joana Grevers dankzeggen voor de medewerking die zij aan deze tentoonstelling heeft gegeven.

Het was voor mij van begin af aan de bedoeling om een combinatie te maken met een kunstenaar die zich met ruimtelijk werk bezighoudt en wiens werk bovendien aansluiting vindt bij dat van Diet Sayler, die voornamelijk tweedimensionaal werkt. Die combinatie lag niet direct voor de hand, maar na enig speurwerk leidde dit naar het werk van Ewerdt Hilgemann, een van de kunstenaars die door BorzoGallery in Amsterdam worden vertegenwoordigd. Bij mij geen onbekende naam, al was ik niet direct bekend met zijn werk. Paul van Rosmalen van BorzoGallery was zo vriendelijk mij een introductie te bezorgen bij Ewerdt, die in Amsterdam kortgeleden een nieuw atelier had betrokken, waar ik hem en zijn vrouw Antoinette de Stigter heb ontmoet. Tot mijn verrassing ontmoette ik direct enthousiasme om medewerking te verlenen aan een duotentoonstelling met Diet Sayler en die ook zelf inhoud te geven. Diet Sayler en

Ewerdt Hilgemann bleken oude vrienden, die bovendien veel waardering voor elkaars werk hebben. Beiden bleken ook op dat moment een museale tentoonstelling van hun werk te hebben in gerespecteerde musea, respectievelijk het Staatliches Museum für Kunst und Design in Neurenberg en het Kröller Müller Museum in Nederland. Mijn dank is dan ook groot aan de kunstenaars voor hun medewerking en het ter beschikking stellen van hun werk voor deze tentoonstelling.

Opvallend is dat ook in deze tweede door mij geïnitieerde tentoonstelling bij Parts Project in Den Haag – zonder dat van een vooropgezette doelstelling sprake was – de gekozen kunstenaars een zekere gelijkenis vertonen gezien hun zelfgekozen verandering van culturele omgeving. Zowel Paul Neagu als Diet Sayler en Ewerdt Hilgemann zijn in het begin van de jaren zeventig vanuit hun geboorteland naar het buitenland vertrokken om zich daar definitief te vestigen. Paul Neagu en Diet Sayler vanuit Roemenië naar respectievelijk Engeland en Duitsland en Ewerdt Hilgemann vanuit Duitsland naar Nederland. Alle drie de kunstenaars hebben hun eigen stijl in hun nieuwe vaderland gevonden en zijn daar trouw aan gebleven. Het is wellicht typerend voor de tijdgeest van de jaren zeventig in Europa.

Ten slotte wil ik op deze plaats Cees van den Burg, de initiator van Parts Project, dankzeggen voor zijn medewerking en bovendien voor zijn inhoudelijke en praktische bijdrage aan de opzet en inrichting van deze tentoonstelling.

Cees Hendrikse,
augustus 2020

DISRUPTION AS PART OF THE DEAL - EWERDT HILGEMANN & DIET SAYLER IN DIALOOG

Disruption as part of the deal - Ewerdt Hilgemann & Diet Sayler in dialoog brengt twee kunstenaars samen die al decennialang strikt geometrische vormen naar hun hand zetten: Diet Sayler (1939) en Ewerdt Hilgemann (1938). Beide kunstenaars ontdekken in de jaren tachtig een vorm en werkwijze die hen zodanig aanspreken dat ze tot op de dag van vandaag het uitgangspunt zijn voor hun kunst.

Het is 1984 als Ewerdt Hilgemann voor de sculptuurmanifestatie *Beelden aan de Linge* van verzamelaar Piet Cleveringa onder het toezicht van het publiek een stalen kubus door middel van een drukverandering laat 'imploderen': als de kunstenaar lucht via een pomp uit de kubus laat ontsnappen, buigt het staal op verschillende plekken naar binnen. Wég zijn de perfecte geometrische vormen van de kubus. Het is deze ingreep, dit proces waarin intuïtie, natuurkracht en ratio samenkomen, dat Hilgemann ook vandaag de dag nog bezighoudt en dat steeds opnieuw nieuwe vormen en ontdekkingen oplevert: van grootse, bulderende kolommen tot kleine lichtvervormde kubussen die hij doorsnijdt, aan de wand hangt en liefkozend *butterflies* noemt.

6

Diet Sayler zoekt eind jaren tachtig naar een uitweg uit de kille, afstandelijke en uitgekleden beeldtaal van de concrete kunst en naar een manier waarop hij het persoonlijke, subjectieve kan verbinden met het objectieve, rationele. Hij vraagt zich af of de geometrische beeldtaal die hij zo goed kent mogelijkheden biedt voor irrationaliteit, emotie, geschiedenis en identiteit. Dat doet het. Hij wendt zich tot een vorm die zijn rol in de moderne kunst ruimschoots heeft bewezen: het grid (een raster). Een vierkant of een rechthoek met door Sayler gekozen verhoudingen bepaalt de indeling van het grid, dat altijd uit een oneven aantal vakjes bestaat. Vervolgens haalt Sayler intuïtief delen weg, waardoor de vorm van zijn 'basiselement' ontstaat. De variaties die door dit proces ontstaan zijn talloos. Ze doen dan weer denken aan robots, Tetrisblokjes, puzzelstukjes van een Happy Cube of een even archaïsch als futuristisch fantasieschrift. Het is een element dat sindsdien in al zijn werk terugkomt op diverse manieren: uiteengewaaierd op grote doeken of geïsoleerd als een *site-specific* muurschildering.

Om hun bijna obsessieve focus op deze vorm en werkwijze te begrijpen, is het zinvol te weten dat beide kunstenaars (nu allebei in de tachtig) artistiek gezien kinderen van de jaren zestig zijn. In de jaren zestig werd de erfenis van de concrete kunst uit de eerste helft van de twintigste eeuw uitgebreid en verrijkt. De uitgangspunten van de concrete kunst zoals Theo van Doesburg die had geformuleerd in de jaren dertig, boden inspiratie en maakten de weg vrij voor kunst die alleen aan zichzelf refereert, waarin het handschrift van de kunstenaar niet meer van belang was en waarin de aandacht werd gevestigd op meer dan alléén het object zelf. Dat is de rijpe voedingsbodem voor de kunst die Hilgemann en Sayler maken.

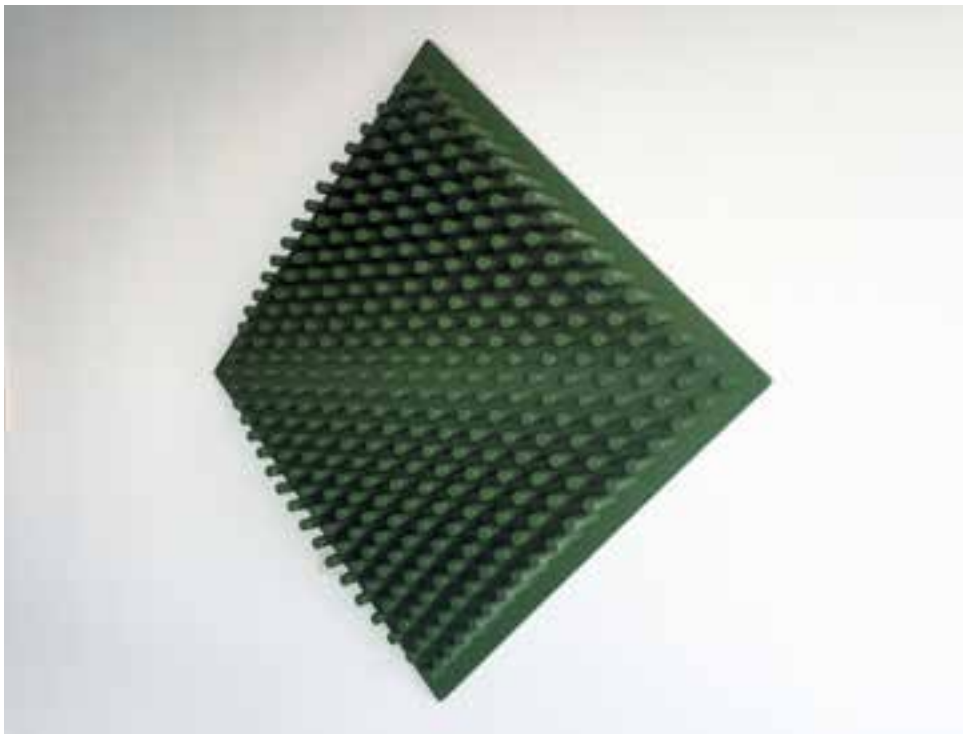
DISRUPTION AS PART OF THE DEAL - EWERDT HILGEMANN & DIET SAYLER IN DIALOGUE

Disruption as part of the deal - Ewerdt Hilgemann & Diet Sayler in dialogue pairs two artists who have been working with strictly geometric shapes for decades: Diet Sayler (1939) and Ewerdt Hilgemann (1938). In the eighties, both artists discover a form and process that appeals to them to such an extent that this forms the foundation of their art for years to come.

For the sculpture manifestation *Beelden aan de Linge* in 1984, organised by art collector Piet Cleveringa, Ewerdt Hilgemann 'implodes' a steel cube by means of depressurisation under the watchful eye of the public: when the artist pumps air out of the cube, the steel sides bend inwards in multiple places. The perfect, geometric shape of the cube is no more. It is this intervention, this process, in which intuition, force of nature and ratio merge, that continues to absorb Hilgemann even today and that leads to new forms and discoveries again and again: from large, roaring columns to small, slightly distorted cubes which he cuts through, hangs on the wall and affectionately calls *butterflies*.

In the late eighties, Diet Sayler tries to escape the cold, detached and dismantled visual language of Concrete art. He searches for a way to merge the personal, the subjective with the rational and the objective. He wonders if the geometric imagery he is so familiar with leaves space for irrationality, emotion, history and identity. It does. He turns to a form that has safely secured its place in modern art: the grid. A square or a rectangle, with proportions chosen by Sayler, determines the format of the grid, that always exists of an uneven number of fields. Subsequently, Sayler intuitively removes parts of the grid, creating the form of his 'basic element'. The possible variations that this process allows for are endless. Sometimes they are reminiscent of robots, Tetris blocks, pieces of a Happy Cube puzzle and sometimes they remind you of a fantasy language that is both archaic and futuristic. This recurring basic element is found in his work ever since: dispersed on large canvases or isolated as a site-specific mural.

In order to understand their nearly obsessive focus on this form and process, it is important to know that both artists (who are now in their eighties) are, artistically speaking, children of the sixties. In the sixties, artists started to build upon the legacy of Concrete art from the first half of the twentieth century. The foundations of Concrete art, as formulated by Theo van Doesburg in the thirties, inspired and paved the way for a purely self-referential art, one in which the hand of the artist is no longer of any importance and which focusses on more than just the object itself. From this fertile soil Hilgemann's and Sayler's art practices are born.



Ewerdt Hilgemann, *Untitled #62 (Square Double Wave)*, 1967, wood, paint, 95 x 95 x 10 cm



Ewerdt Hilgemann, 1970s, installation view Kröller-Müller Museum, Otterlo, 2020, collection Kröller-Müller Museum

Hilgemann is geboren in het Duitse Witten en groeide op in een gezin dat de gruwelen van de Tweede Wereldoorlog nauwelijks erkende. Hij moest zijn waarheid zelf vinden en door de grenzen van zijn veilige omgeving breken. Hij volgde tussen 1959 en 1961 een opleiding aan de kunstacademie in Saarbrücken. Daar kreeg hij les van Oskar Holweck, een kunstenaar die zich in 1958 had aangesloten bij het net opgerichte ZERO, de kunstenaarsgroep die radicaal was in haar opvattingen en een nieuwe kunst verlangde zonder kleur, emotie en individuele expressie. In deze stimulerende ZERO-omgeving komen de werken van Hilgemann tot stand die gebaseerd zijn op geometrische vormen zoals de cirkel en het vierkant. Alles draait om een spel van licht en materiaal. Niets meer en niets minder. De objectieve, geometrische vormen van de kubus en de cirkel of het grid bieden daarvoor alle mogelijkheden. In het wandreliëf *Object #62* (1967) varieert hij met de lengte van de staafjes waardoor een spel van licht en schaduw een optisch effect teweegbrengt.

In zijn *Three possible variations of one basic structure* uit 1973 onderzoekt Hilgemann hoe het simpele toevoegen en weghalen van lijnen vorm bepaalt. Juist in dit beeldende onderzoek dat hij in de jaren zeventig uitvoerde spelen vorm en restvorm, lege en gevulde ruimtes een grote rol. Kijkend naar een zaaloverzicht van een tentoonstelling van Hilgemann in het Stedelijk Museum Schiedam in 1972 zoeken mijn ogen steeds naar hoe de werken zich tot elkaar verhouden; het is evident dat de werken elkaar door dat spel ook versterken.

In de jaren tachtig verandert Hilgemanns aanpak. *Rolling Cube* (1982) markeert dat moment misschien wel het duidelijkst. Hij beeldhouwt een perfecte marmeren kubus die hij van een berg duwt in het marmerwinningsgebied in Carrara. Deze deconstructie van een perfecte vorm ligt in lijn met het spanningsveld dat Hilgemann opzoekt in zijn kunst: het verenigt natuurkracht met het *man-made* aspect, het perfecte met het gehavende en het persoonlijke met het objectieve. Dát wordt de sleutel tot de werken die in de decennia daarna zullen volgen. Het zou hem in 1984 brengen tot de eerdergenoemde *Imploded Cube* voor *Beelden aan de Linge*. Samengevat in Hilgemanns eigen woorden was hij 'just looking for a way to deform a perfect shape without me hammering on it.' Of iets zinnelijker geformuleerd: 'I was looking for a transformation from perfection to the intangible.'¹ Wat daarna volgt is een grote liefde voor het ontwikkelen van werk vanuit deze techniek.

De rijke mogelijkheden daarvan worden duidelijk wanneer je de verschillende werken bekijkt: de één een dunne, slungelige kolom, de ander een gevaarlijk puntige drie-

1 Interview van Katherine Hahn met Ewerdt Hilgemann, 16 november 2014 voor Magnan Metz Gallery, New York

EWERDT HILGEMANN

Hilgemann is born in Witten, Germany, and was raised in a family that hardly acknowledged the horrors of the Second World War. He had to find his own truth by breaking free of his safe environment. From 1959 to 1961, he studied under Oskar Holweck at the art school in Saarbrücken. Holweck had joined the recently established ZERO group in 1958, a group of artists with radical visions that wanted a new art without colour, emotion and individual expression. In this stimulating ZERO-environment, Hilgemann starts working with geometric forms, such as the circle and the square. Everything revolves around an interplay between light and material. Nothing more, nothing less. The objective, geometric forms of the cube, the circle and the grid offer a world of opportunities. In the wall piece *Object #62* (1967), he plays with the length of the sticks, creating an optical effect with light and shadow.

In his work *Three possible variations of one basic structure* (1973), Hilgemann experiments with form by adding and removing lines. In this visual investigation, that he carries out in the seventies, form and negative form, empty and filled space play an important role. Looking at an exhibition view of a show at Stedelijk Museum Schiedam

11



Boulder with 3 Segments (90°), 1981, sizes approx. 130 x 100 x 115 cm, installation view
Kunstcentrum Badhuis, Gorinchem (1981), collection Dordrechts Museum



Space Structure (Bijlmer), 1969,
steel, 16 parts, 600 x 200 x 200 cm,
commissioned by the City of
Amsterdam

Right page
Falling Cube (Victoria), 1983,
steel 200 x 200 x 200 cm,
event during Oost-West Forum,
Dordrecht

hoek en weer een ander een groezelige, in elkaar gezakte kubus. De perfecte gelaste kubus is de grondvorm waaruit het merendeel van zijn sculpturen bestaat, maar hij exploreert ook andere vormen, zoals driehoeken, kolommen en de combinatie van kubus en kolom. Hilgemanns uitvoerige verkenning van de mogelijkheden van zijn techniek en vorm doet denken aan het seriematige karakter dat ook al in zijn werk van de jaren zestig aanwezig is.

Vaak werkt hij met een enkele kubus, maar hij kan ook kubussen stapelen in een aantal naar zijn eigen keuze. Zo maakt hij vanaf 2000 sculpturen met drie gestapelde kubussen, zoals in *Imploded Column (Atlas)* en *Triple Implosion (Revised)*. Daarin is variatie mogelijk: alle drie de kubussen laten imploderen, twee laten imploderen en de derde onvervormd laten, zoals in *Double up* (2003), of juist twee kubussen onvervormd laten en één ervan laten imploderen. Dit wordt verder ontwikkeld in *Quint* (2007), dat bestaat uit vijf gestapelde kubussen. Dan zijn er ook nog de gestapelde kolommen, de combinatie van een gestapelde kolom en kubus, de kubussen die





Imploded Cube, 1984, steel,
200 x 200 x 200 cm, installation view
'Beelden aan de Linge', Acquoy



Birth, 1987, boulder, granite, 2 parts, 320 x 250 x 200 cm,
installation view Midden-Beemster, collection City of Heemstede

tot wandobjecten worden vervormd en de groepen objecten. Die series lopen vaak tientallen jaren door. *Four parts of a Cube* (1995) is een uit elkaar vallende kubus die in 2002 zijn echo vindt in *4 parts of a Cube (Flower)* en die tien jaar later een grote broer krijgt in *Cube Flower NY*, een werk dat Hilgeman toonde aan Park Avenue in New York.

De *Half Cubes (Flying Objects)* die hij vanaf 2015 maakt, markeren een nieuwe stap in de ingreep op de perfecte vorm van de kubus, omdat Hilgeman hier voor het eerst een geïmplodeerde kubus halveert. Dit heeft een vervolg gekregen in zijn recentste werkgroep *Oysters*. De geopende kubus echoot in de gekke, bijna onhandige vorm een opengevouwen oester. De matte buitenkant en hoogglanzende binnenkant doen denken aan het contrast tussen de grillige ruwe buitenkant van een oesterschelp en de glanzende, parelmoeren binnenkant. Voor een kunstenaar die in zekere zin beeldhouwt met de in de sculptuur aanwezige lucht, is het openbreken van de kubus een groots gebaar: daarmee doorbreekt hij immers het speciale equilibrium dat de vorm van zijn sculpturen al decennialang bepaalt. Als een soort *pièce de résistance* legt een *Oyster* de parel van het oeuvre bloot: de binnenkant van de sculpturen. Maar dit is wellicht een te verregaande interpretatie. Hilgeman droomt al twintig jaar van een opengezaagde kubus die begaanbaar is, zodat ook de binnenkant van de kubus zichtbaar wordt.

in 1972, I try to discover how these works relate to each other; it's immediately apparent that the artworks are augmented by the dialogue in the exhibition.

Hilgemann's process changes during the eighties. *Rolling Cube* (1982) perhaps marks that point in time most clearly. He sculpts a perfect marble cube and pushes it down a hill in a marble quarry in Carrara. The deconstruction of a perfect form corresponds with the tension Hilgemann evokes in his art: it unites force of nature and the man-made, perfection and damage, the personal and the objective. *That* is the key to the works in the following decades. It drives him to create the aforementioned *Imploded Cube* for *Beelden aan de Linge* in 1984. To summarise in Hilgemann's own words, he is 'just looking for a way to deform a perfect shape without me hammering on it.' ¹ A strong passion for developing work using this technique ensues.

¹ Interview with Ewerdt Hilgemann by Katherine Hahn, 16 November 2014, for Magnan Metz Gallery, New York

Reflection (Finnish Landscape), 1990, 12 boulders, granite, long-term loan, City of Rhoon





Quint, 2008, stainless steel, 300 x 60 x 60 cm, long-term loan, Rotterdam



Giants, 1999, stainless steel, 3 parts, 300 x 100 x 100 cm each, installation view
Weteringplantsoen, Amsterdam (2000), long-term loan, Anningahof, Zwolle



Mirror Tree, 2015,
mirror polished stainless steel,
600 x 90 x 90 cm,
private collection,
Bosch en Duin



Delft Implosion, 1992, stainless steel, 400 x 200 x 200 cm, commissioned by Technical University Delft on the occasion of its 150th anniversary

Imploded Cube (Atlas), 2000, stainless steel, 225 x 75 x 75 cm
Installation view Cologne Art Fair, private collection, Cologne (photo Antoinette de Stigter)

When you look at the different works, the possibilities seem limitless: one is a thin, lanky column, the other a dangerously pointy triangle and yet another a grubby, collapsed cube. The perfect, welded cube is the starting point for the majority of his sculptures, but he also explores other forms, such as triangles, columns and the combination of cubes and columns. Hilgemann's extensive experimentation with his technique and form reflects the serial nature of his work, a quality that was already present in the sixties.

19

He often uses a single cube, other times he stacks multiple cubes. From 2000 onwards, his sculptures exist of a stack of three cubes, for example *Imploded Column (Atlas)* and *Triple Implosion (Revised)*. There are different configurations: all three cubes are imploded, two are imploded and the third is kept intact, for example *Double up* (2003), or two cubes are kept intact and only one of them is imploded. He expands on this in *Quint* (2007), a work that exists of a stack of five cubes that have been imploded independently of one another. Then there are the stacks of columns, the combination of a stack of columns and a cube, the cubes that have been transformed into wall objects and the groups of objects. These series often run for decades. *Four parts of a Cube* (1995) is a disintegrating cube that is echoed by *4 parts of a Cube (Flower)* from 2002 and ten years later by *Cube Flower NY*, exhibited on Park Avenue in New York.

The *Half Cubes (Flying Objects)* Hilgemann makes from 2015 onwards mark a new step in his interventions on the perfect form of the cube; for the first time, he cuts an imploded cube in half. He pursues these ideas further in his most recent work

Pyramid Flower (Cactus), 2012, stainless steel,
4 parts, each 140 x 126 x 126 cm, private collection, Waalre







Triple (Dancer), 2015, stainless steel,
600 x 100 x 100 cm, private collection,
Loenen a/d Vecht



Imploded Pyramids (Missiles), 2020, stainless
steel, 4 parts, 225 x 75 x 75 cm each, maquette
(photo collage)

Het werk toont een poëtische verwantschap met de werken uit de jaren tachtig waarin Hilgemann een bol van binnenuit laat exploderen waardoor binnenkant ineens buitenkant wordt, zoals in *Exploded Spheres* (1983). En de sculpturen van *Imaginary Landscape* (1985), waarin hij net als in *Oysters* de relatie tussen binnen- en buitenkant, vorm en restvorm onderzoekt en werkt met het contrast tussen de ruwe buitenkant en de gepolijste binnenkant. Het is ongelooflijk spannend en veelbelovend dat *Oysters* letterlijk een opening bieden voor nieuw werk waar je nog een heel mensenleven mee zou kunnen vullen.

group *Oysters*. The *Cracked Cube* echoes an unfolded oyster in its crazy, almost clumsy shape. The matt outside and glossy inside mirror the contrast between the jagged, rough exterior of the oyster shell and its shiny, pearly inside. For an artist who essentially utilises the air inside the sculpture as a material, opening up the cube is a grand gesture: after all, by doing so he breaks with the special equilibrium that has determined the form of his sculptures for decades. As a kind of *pièce de résistance*, an *Oyster* exposes the pearl of the oeuvre: the inside of the sculptures. But perhaps this interpretation is too forced. Hilgemann has been dreaming of cutting open a cube for twenty years, making its interior accessible and visible.

This work demonstrates a poetic kinship with his works from the eighties, in which Hilgemann blows up a sphere, turning it inside out, for example *Exploded Spheres* (1983). Another example is *Imaginary Landscape* (1985), a work that explores the relationship between inside and outside, between form and negative form, in the same way an oyster does, and it makes use of the contrast between the rough exterior and the polished interior. It is extremely exciting and promising that *Oysters* provide, quite literally, an opening for enough new work to last someone a lifetime.

23



Three of a Kind, 2017, stainless steel, 3 parts,
400 x 200 x 100 cm each, installation view Art
Zuid Biennale, Amsterdam, private collection,
Oostvoorne



Cube Flower NY, 2012, stainless steel, 4 parts,
240 x 120 x 120 cm each, installation view
Park Avenue, NYC (2014), courtesy Art Affairs,
Amsterdam



Cracked Cube, 2020, mirror polished stainless steel, 30 x 47 x 30 cm, courtesy Art Affairs, Amsterdam



Half Cubes (Flying Objects), 2020, stainless steel, 9 parts, sizes variable, installation view Kröller-Müller Museum, Otterlo

DIET SAYLER

Sayler is geboren in de Roemeense stad Timișoara en groeide op onder streng communistisch bewind en de onderdrukkingen van dictator Ceaușescu. Voor Sayler was concrete kunst dé kunst om in opstand te komen: het was alles wat het regime, dat een naturalistische kunst promootte, niét wilde zien. Geestverwanten waren kunstenaars zoals Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Roman Cotosman en Paul Neagu (wiens werk in 2019 in Parts Project is getoond), die hij veelal ontmoette via zijn leermeester Julius Podlipny. Sayler verhuisde in 1968 naar Boekarest en in 1972 naar Neurenberg, moe van de repressie in Roemenië, waar hij door de abstracte kunst die hij maakte als dissident werd beschouwd.

Sayler maakt sinds het begin van de jaren zestig werken die structuur, ritme, herhaling, diepte en beweging uitademen. Hij gebruikt een druktechniek waarmee slechts één afdruk mogelijk is, de monotype. Blijkbaar zoekt hij naar een manier om kunst te maken waarin zijn eigen handschrift minder duidelijk aanwezig is dan bij een directe tekening of schildering op doek.

26

Zijn werken tonen verwantschap met het suprematisme van Kazimir Malevich, maar zuiver abstract (concreet) zijn Saylers werken op dat moment niet. In *Monotipia* uit 1963 verwijst hij zowel in vorm als in taal naar de buitenwereld. En *Change* uit 1969 draagt de herinnering aan een vleugel die bij hem thuis stond. Een referentie aan muziek zit ook in de serie *Capriccios*. In de collages dansen langwerpige grijze en zwarte vlakken in een ogenschijnlijk ritme, dat steevast wordt ontregeld, over het papier. De titel verwijst naar de Italiaanse term voor grillige, levendige muziek die vrij is van vorm. Dat sloot aan bij waar Sayler naar op zoek was, namelijk om de ontregeling van het leven onderdeel te maken van zijn werk.



Arhythmic, Composition AK59,
1969, oil on paper, 100 x 70 cm
Collection of the Museum of
Modern Art, New York

Strips I, 1970, color print, paper,
100 x 70 cm, Collection of Tate
Modern, London

DIET SAYLER

Sayler is born in the Romanian city Timișoara and grew up under the strict Communist rule and dictatorial oppression of Ceaușescu. For Sayler, Concrete art was the art of rebellion: the regime promoted Naturalism in art, so it was exactly what it didn't want to see. Like-minded artists include Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Roman Cotosman and Paul Neagu (whose work was exhibited in Parts Project in 2019), most of whom he met through his mentor Julius Podlipny. Sayler moved to Bucharest in 1968 and to Nuremberg in 1972, tired of the repression in Romania, where he was considered a dissident because of the abstract art he made.

Since the early sixties, Sayler makes work that breathes structure, rhythm, repetition, depth and motion. The printing method he uses allows for only one print: the monotype. Evidently, he is exploring ways to push his hand to the background in his art, rather than making a drawing or painting directly on canvas.

His works show resemblance to Kazimir Malevich' Suprematism, although they aren't completely abstract (concrete) at the time. In *Monotipia* (1963) he uses both language and form to refer to the outside world. And *Change* (1969) recollects the memory of a pianoforte he had at home. Musical reference is also found in the series *Capriccios*. In these collages, oblong fields of grey and black dance on the paper in a rhythm that is repeatedly disrupted. The title refers to the Italian name for unpredictable, lively music, free of form. It connected with what Sayler was looking for, to make the disruption of life part of his work.

27



Chance, 1969,
oil on paper, 70 x 100 cm



Five Lines, 1976, acrylic on canvas, 150 x 150 cm, collection of the Neues Museum Nuremberg

Sayler gebruikte in de jaren zestig en zeventig alleen zwart en wit, pas midden jaren tachtig komt er kleur in zijn werk. En niet zo'n beetje ook. Een ontmoeting met het werk van onder meer Frans Hals was voor Sayler cruciaal: de kleurnuances in het zwart deden hem beseffen hoe groot de diepgang van kleur is en hij verruilde zijn eigen grafische zwart voor een gelaagder, veelkleurig zwart en uiteindelijk vele andere kleuren. Met de intrede van kleur in zijn werk kreeg ook het persoonlijke en intuïtieve een grotere stem.

En dan ontdekt Sayler aan het eind van de jaren tachtig het eerdergenoemde 'basiselement'. Juist omdat voor hem in dat element intuïtie en ratio en het subjectieve en het objectieve krachtig samenkomen, raakt hij niet uitgekeken op de zeggingskracht ervan en blijft het decennialang een centrale rol spelen in zijn werk.

In de vroege schilderijen waarin hij het basiselement gebruikt, krijgt dat vorm in relatief statische composities waarin de vorm centraal op het doek is afgebeeld, zoals in

Sayler only used black and white in the sixties and seventies, it wasn't until the mid-eighties that colour emerges in his work. And not just a little. Upon encountering the work of Frans Hals and others, Sayler realised how rich the blacks were, how much depth they had, and he ended up swapping his own 'graphic' black for a more layered, multi-coloured black – and many other colours were to follow. With the introduction of colour, space was opened up for personality and intuition.

At that point, in the late eighties, Sayler discovers his aforementioned 'basic element'. Because intuition and ratio, the subjective and the objective intertwine in this element, he doesn't lose interest in its power of expression and it will remain a central motif in his work for decades.

The early paintings figuring the basic elements have relatively static compositions, with the element placed in the centre of the canvas, as in *Malstück 4* (1992). Later, the basic element is also grouped, for example in the painting *Tarantella* from 2009. The combination of the large monochrome reddish-orange colour field and the deep yellow basic elements give the painting a warm, glowing and sensual look. The colours harmonise as much as the two basic elements that irrevocably form a square. It shows how unimaginable the power of colour is.

29

The composition is a result of chance. Sayler scatters basic elements cut out of paper over a sheet and uses the composition that emerges as the starting point for the work. Even though the perspective is depicted from above, it simultaneously appears to be a side view of the scattered forms that make their way down, just like during Sayler's work process. This process was also used by Jean Arp to incorporate coincidence into his work, following the (nearly mythical) discovery that paper cuttings on the floor form a much more beautiful composition than he could ever come up with himself. For Sayler, however, it is a conceptual choice to introduce coincidence. Implementing coincidence meets his desire to incorporate the uncontrollable in his work, because life isn't perfect, infallible and controllable. You have to take it as it comes.

Paintings such as *Cassandra*, *Arethusa* and *Ambrogio* zoom in on details of the basic element. By looking at the diversity of these paintings from 2012-2015, you see at once all the different directions the artist can go with his self-imposed vernacular: not only the basic form itself varies indefinitely, the colour, scale and compositions do so too.

Next pages

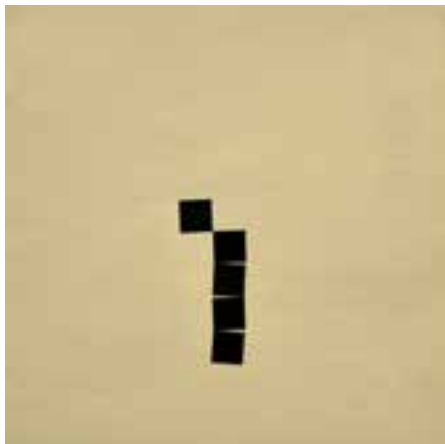
Walddraum I, 1982, Installation Nuremberg, photo work, 50 x 70 cm







*Capriccios 1982-03-12, 1982, collage on paper,
21 x 21 cm*



*Capriccios 1982-03-24, 1982, collage on paper,
21 x 21 cm*

Malstück 4 (1992). Later wordt het ook in groepen samengebracht, zoals in het schilderij *Tarantella* uit 2009. De kleurcombinatie van het grote monochrome roodoranje kleurvlak en de oranjegele basiselementen van *Tarantella* geven het schilderij een warm, gloeiend en sensueel uiterlijk. De kleuren lijken net zo goed bij elkaar te passen als de twee basiselementen die onherroepelijk deel uitmaken van eenzelfde vierkant. Het toont de onwaarschijnlijke kracht van kleur.

De compositie is door toeval tot stand gekomen. Sayler heeft de basisvormen, die hij uit papier heeft geknipt, boven een blad uitgestrooid en de compositie die daardoor ontstond vormt het startpunt voor dit doek. Hoewel het perspectief van bovenaf wordt verbeeld, lijkt het evengoed een zijaanzicht van de dwarrelende vormen te zijn die hun weg naar beneden zoeken zoals in het werkproces van Sayler. Deze werkwijze werd ook al door Jean Arp gebruikt om het toevallige in zijn werk te incorporeren, na de (bijna mythische) ontdekking dat de snippers op de grond zo'n mooie compositie vormden die hij nooit zelf bedacht zou kunnen hebben. Voor Sayler gaat het veel meer om een conceptuele keuze om toeval te introduceren. Het toepassen van deze toevalligheden beantwoordt aan zijn verlangen om het onbeheersbare in zijn werk te incorporeren, want het leven zelf is niet perfect, onfeilbaar en beheersbaar. Je moet het accepteren zoals het komt. In schilderijen zoals *Cassandra*, *Arethusa* en *Ambrogio* is een detail van zo'n basiselement uitvergroot. Door naar de rijkdom van deze schilderijen uit 2012-2015 te kijken, is in één oogopslag duidelijk hoeveel kanten de kunstenaar op kan met zijn zelfopgelegde idioom: niet alleen de basisvorm zelf kan eindeloos variëren, ook de kleur, de schaal en de composities bieden veel vrijheid.



Capriccios 1982-10-12, 1982, collage on paper, 21 x 21 cm



Monocollage 1, 1991,
collage on paper,
64 x 76 cm

In de tweeluiken die hij vanaf 1995 maakt, zoals *Capodimonte* (2002), onderzoekt hij voornamelijk de ruimtelijke werking. Juist het feit dat de basiselementen vaak lijken door te lopen over de randen van het doek, geeft de schilderijen een 'expansieve' uitstraling, wat ook een grote rol speelde in het werk van Mondriaan. Heel anders is het effect van de monochrome *shaped canvases* van de *Wandstücke* die als verzelfstandigde basisvormen nu helemaal niets meer te maken hebben met de verhoudingen tot andere vormen of kleuren. Zij gaan alleen de relatie met de architectuur en de kijker aan, die zich op zijn beurt moet verhouden tot de vorm, ruimte en kleur van het werk, dat zich bijna als een sculptuur gedraagt.

Deze werken brengen Sayler tot de *Norigrammes*: schilderijen die op locatie gemaakt zijn en ruimtelijke ingrepen zijn in de bestaande architectuur. Het liefst detoneren ze met de ruimte. Recentelijk heeft hij een nieuwe stap gezet door in 2019 een grote wandschildering te maken voor zijn overzichtstentoonstelling in het Neues Museum in Neurenberg.



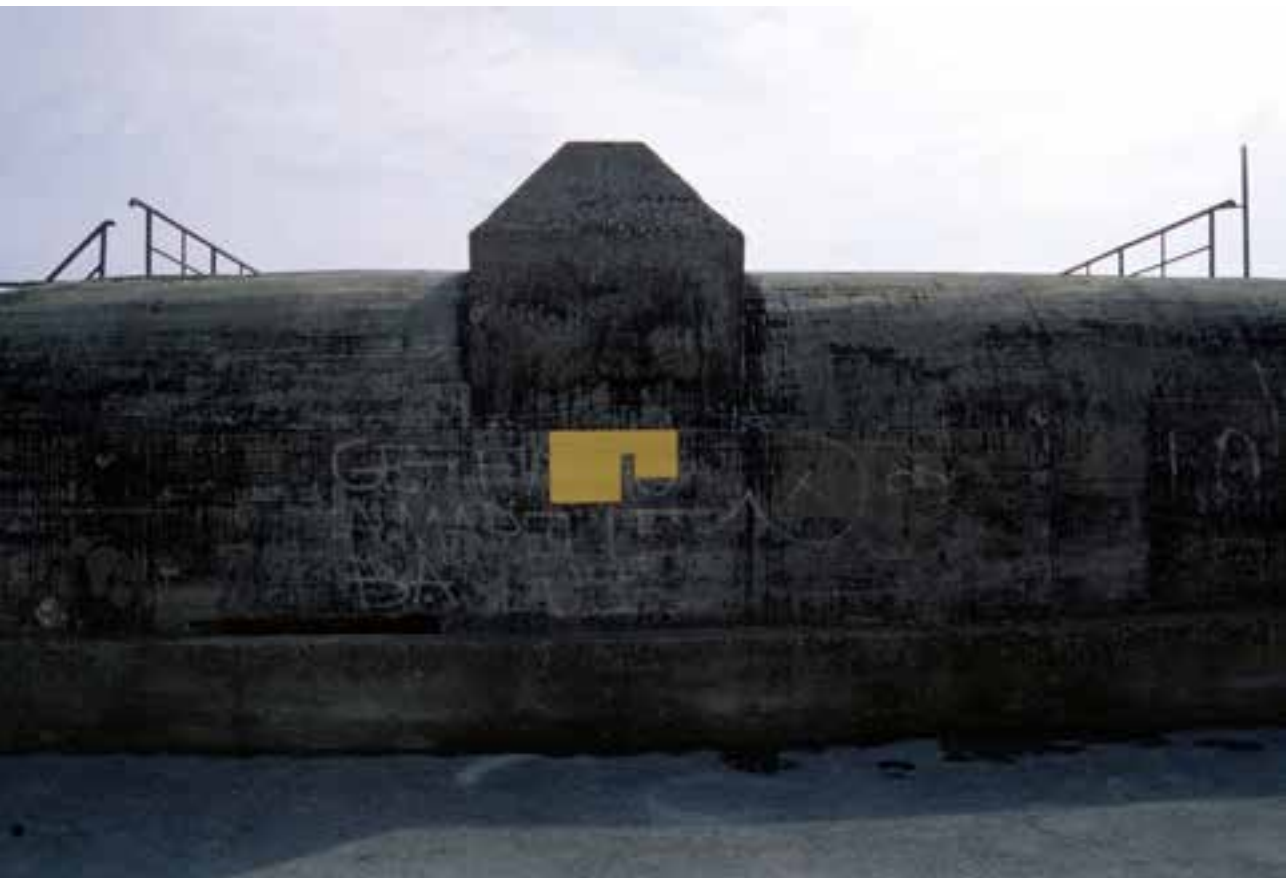
Monocollage 3, 1991, collage on paper, 64 x 76 cm



Monocollage 4, 1991, collage on paper, 64 x 76 cm

In the diptychs he makes from 1995 onwards, for example *Capodimonte* (2002), he primarily explores spatial effects. The basic elements often seem to extend past the edge of the frame, giving the paintings an 'expansive' character, much in the same way Mondrian's work did. How different is the effect of the monochrome 'shaped canvases' of the *Wandstücke*, being solely independent basic forms that don't relate at all anymore to other shapes or colours. They only relate to the architecture of the space and the viewer, who, in turn, has to relate to the form, space and colour of the work, which acts more like a sculpture than a painting.

These works lead Saylor to his *Norigrammes*: site-specific paintings that disrupt the architecture. Ideally, they are discordant with the space. Recently, he took a new step by making a large mural in the Neues Museum in Nuremberg for a big retrospective in 2019.



Porto Maurizio III, 1992, Ligurigramm, Fotoinstallation, 40 x 60 cm



37

Porto Maurizio II, 1992, Ligurigramm, Fotoinstallation, 40 x 60 cm



Porto Maurizio I, 1992, Ligurigramm, Fotoinstallation, 40 x 60 cm

Crescendo, 2019, wall painting, collection of Neues Museum Nuremberg





GEDEELDE IDEEËN: EWERDT HILGEMANN & DIET SAYLER

Werken met een set basisregels die je werk bepalen is een conceptuele keuze: het idee voor het werk bestaat eigenlijk al voordat je het daadwerkelijk maakt. Maar toch blijkt de praktijk dat idee steeds in te halen. Alleen al schilderend, al zoekend, al experimenterend met materiaal, met schaal, met techniek, komt een kunstenaar verder en de ervaringen van het ene werk brengen de kunstenaar tot het volgende. Sayler zegt daarover: '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.'²

Ook voor Hilgemann is het blijven leren, steeds verder komen een drive en leidt de kennis en ervaring die hij opdoet bij het maken van het ene werk tot een nieuw werk. Bij ieder kunstwerk leert hij opnieuw. Het doet denken aan wat Hilgemann in een interview vertelde over zijn leraar Holweck: 'He taught us about Zen, how to find aim in ourselves, make life and work an entity. E.g. in order to draw a perfect circle we had to "become" a circle through exercising, skating circles, eights, etc. It was all about process, using simple elements and playing with light.'³

Door de overeenkomsten tussen het werk van Hilgemann en Sayler is het interessant om hun werk te combineren: beide kunstenaars delen grootse interesses in de verhouding van het persoonlijke en het objectieve, toeval en beheersing, het seriematige en het individuele. Beide kunstenaars introduceerden toeval in hun werk. Bij Sayler komt dat tot uiting in het neervallen van de basiselementen. Alle overige beslissingen maakt hij al werkend. Bij Hilgemann deed toeval weliswaar zijn intrede in de jaren tachtig, maar in het huidige proces speelt het, anders dan men meestal verwacht, nauwelijks meer een rol. Hilgemann ontdekte, tegen zijn eigen verwachtingen in, dat ook aan het onvoorspelbare vaak toch natuurlijke regels ten grondslag liggen, waarmee hij leerde te werken. Daardoor weet hij vaak exact wat er gaat gebeuren en werkt hij dus ook met modellen. Zowel Hilgemann als Sayler stelt zich coöperatief op naar de natuur, ze werken samen om een kunstwerk te maken. Dit strookt met hun verbondenheid met toeval en het onverwachte: ook in het leven zelf.

Werken die er in eerste instantie misschien afstandelijk of kil uitzien, blijken bij nadere beschouwing heel persoonlijk te zijn. Bij beide kunstenaars is gevoel, emotie, geschie-

² Interview van Herwig Graef met Diet Sayler, januari 2007. Uit: Diet Sayler, *la pittura non mente - painting does not lie*, Messina: Magica, 2009

³ Katherine Hahn en Ewerdt Hilgemann, 2014

SHARED IDEAS: EWERDT HILGEMANN & DIET SAYLER

It is a conceptual choice to work with a set of basic principles that define your work: technically, the idea for the work already exists before you make the work. And yet, reality keeps catching up with that idea. Only by painting, by searching and experimenting with materials, scale and technique, the artist can develop his practice and the experience of making one work leads him to the next one. Sayler says the following about this: '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.'²

Continuing to learn and develop is also one of Hilgemann's drives and the knowledge and experience he gains from making one work lead him directly to the next. Each artwork teaches him something new. This coincides with something Hilgemann said in an interview about his teacher Holweck: 'He taught us about Zen, how to find aim in ourselves, make life and work an entity. E.g. in order to draw a perfect circle we had to "become" a circle through exercising, skating circles, eights, etc. It was all about process, using simple elements and playing with light.'³

41

The similarities between Hilgemann's and Sayler's work inspire to bring them together: both artists share a great interest in the relationship between subjectivity and objectivity, coincidence and control, sequence and individuality. Both artists incorporated coincidence into their work process. In Sayler's case, by dropping the basic elements. All subsequent decisions are made while he works. Hilgemann started to integrate coincidence into his work in the eighties, but contrary to popular belief, in his current process it hardly plays a role anymore. Hilgemann discovered, much against his expectations, that even the unpredictable abides by natural laws – so he used that principle instead. As a result, he often knows exactly what will happen next. Both Hilgemann and Sayler cooperate with nature to make an artwork. This is consistent with their interest in coincidence and the unexpected: even in daily life.

Works that may look formal or cold at first glance, turn out to be very personal. For both artists, emotion, sensitivity, history and identity are an integral part of their work. Intuition has a big influence. After all, Hilgemann chooses at what point he stops pumping out the air. This choice is made with another kind of awareness, something

² Interview with Diet Sayler by Herwig Graef, January 2007. From: Diet Sayler, *la pittura non mente = painting does not lie*, Messina: Magica, 2009

³ Katherine Hahn and Ewerdt Hilgemann, 2014



Tarantella, 2009, acrylic on canvas, 128 x 204 x 4,5 cm

denis en identiteit onderdeel van het werk. De invloed van intuïtie is groot. Immers, Hilgemann maakt een keuze op welk moment hij stopt met het wegpompen van de lucht. Deze keuze maakt hij vanuit een ander besef, een besef dat meer kennisgebieden in zich verenigt dan een enkel 'weten', het is onder andere ook 'aanvoelen' en 'voorzien'. Intuïtie speelt ook in het werk van Sayler een grote rol. Het beïnvloedt de verhoudingen van het raster, de vorm van zijn basiselement en ook de keuze voor kleuren.

Anders dan bij de concrete kunst uit het begin van de twintigste eeuw streven Hilgemann en Sayler niet naar een universele taal waarin harmonie tussen tegendelen wordt bereikt, maar lijkt hun werk juist uit te schreeuwen dat die harmonie niet bestaat. Ontregeling is *part of the deal*. In een tijd waarin ons systeem danig wordt getest en ontwricht is dit een actuele en herkenbare boodschap die kan raken aan wat veel mensen voelen en ervaren.

Judith de Bruijn, augustus 2020



Aspromonte, 2013, acrylic on canvas, 60 x 80 x 2 cm

more than just 'knowing', something that also comprises 'sensing' and 'anticipating'. Intuition also plays an important part in Sayler's work. It influences the proportions of the grid, the shape of his basic element and also the choice of colours.

Unlike the Concrete art of the early twentieth century, Hilgemann and Sayler don't aim for a universal language that creates harmony between two opposites. Instead, their work seems to say that such harmony doesn't even exist. Disruption is part of the deal. In a time that tests and rattles our system, this is a current and familiar message that touches on most people's feelings and experiences.

Judith de Bruijn, August 2020



Arethusa, 2012, acrylic on canvas, 100 x 100 x 4,5 cm



Ambrogio, 2014, acrylic on canvas, 40 x 80 x 3,8 cm



Cassandra, 2013, acrylic on canvas, 100 x 120 x 4,5 cm

Ewerdt Hilgemann, *1938 in Witten, BRD
Lives and works in The Netherlands since 1970
Many international exhibitions since 1963
Represented in collections worldwide
www.hilgemann.nl

Works printed in this catalogue
(an overview of Dutch owned works in chronological order):

- 1967 *Untitled #62* (Square Double Wave), wood, paint, 95 x 95 x 10 cm,
private collection Amsterdam (photo Antoinette de Stigter)
- 1969 *Space Structure (Bijlmer)*, steel, 16 parts, 600 x 200 x 200 cm,
collection City of Amsterdam (photo Pieter Boersma)
- 1970s Installation view Kröller-Müller Museum, collection Kröller Müller Museum, Otterlo
(photo Antoinette de Stigter)
- 1981 *Boulder with 3 Segments (90°)*, 130 x 100 x 115 cm,
collection Dordrechts Museum (photo Cor van Weele)
- 1983 *Falling Cube (Victoria)*, steel, 200 x 200 x 200 cm, event during Oost-West Forum,
Dordrecht (photo Jordi Pantèbre)
- 1984 *Imploded Cube*, steel 200 x 200 x 200 cm,
installation view 'Beelden aan de Linge', Acquoy (photo Victor Nieuwehuijs)
- 1987 *Birth*, boulder, 2 parts, 320 x 250 x 200 cm installation view Midden-Beemster,
collection City of Heemstede (photo Marco Bakker)
- 1990 *Reflection (Finnish Landscape)*, 12 boulders, long-term loan, City of Rhoon
(photo Ewerdt Hilgemann)
- 1992 *Delft Implosion*, stainless steel, 400 x 200 x 20 cm, commissioned by Technical University,
Delft, on the occasion of its 150th anniversary (photo Pieter Boersma)
- 1999 *Giants*, stainless steel, 3 parts, each 300 x 100 x 100 cm, installation view Weteringplantsoen,
Amsterdam (2000), long-term loan, Anningahof, Zwolle (photo Victor Nieuwenhuijs)
- 2008 *Quint*, stainless steel, 300 x 60 x 60 cm, long-term loan, Rotterdam
(photo Alexandra Siebelink)
- 2012 *Pyramid Flower (Cactus)*, stainless steel, 4 parts, each 140 x 126 x 126 cm,
private collection, Waalre (photo Peter Cox)
- 2012 *Cube Flower NY*, stainless steel, 4 parts, 240 x 120 x 120 cm each, installation view Park Avenue
NYC (2014) / USA (photo Clara von Aich), courtesy Art Affairs, Amsterdam
- 2015 *Triple (Danseres)*, stainless steel, 600 x 100 x 100 cm, private collection,
Loenen a/d Vecht (photo Irene Groenink)
- 2015 *Mirror Tree*, mirror polished stainless steel, 600 x 90 x 90 cm,
private collection, Bosch en Duin (photo Ewerdt Hilgemann)
- 2017 *Three of a Kind*, stainless steel, 3 parts, each 400 x 200 x 100 cm, installation view 'Art Zuid',
Amsterdam, private collection, Oostvoorne (photo Jan Eric Visser)
- 2020 *2020 Half Cubes (Flying Objects)*, stainless steel, 9 parts, variable dimensions, installation view
Kröller-Müller Museum, Otterlo, courtesy Art Affairs, Amsterdam (photo Kees Janmaat)
- 2020 *Cracked Cube*, mirror polished stainless steel, 30 x 47 x 30 cm, courtesy Art Affairs, Amsterdam
(photo Antoinette de Stigter)
- 2020 *Imploded Pyramids (Missiles)*, stainless steel, 4 parts, each 225 x 75 x 75 cm, maquette (photo collage),
courtesy Art Affairs, Amsterdam (photo Ewerdt Hilgemann)

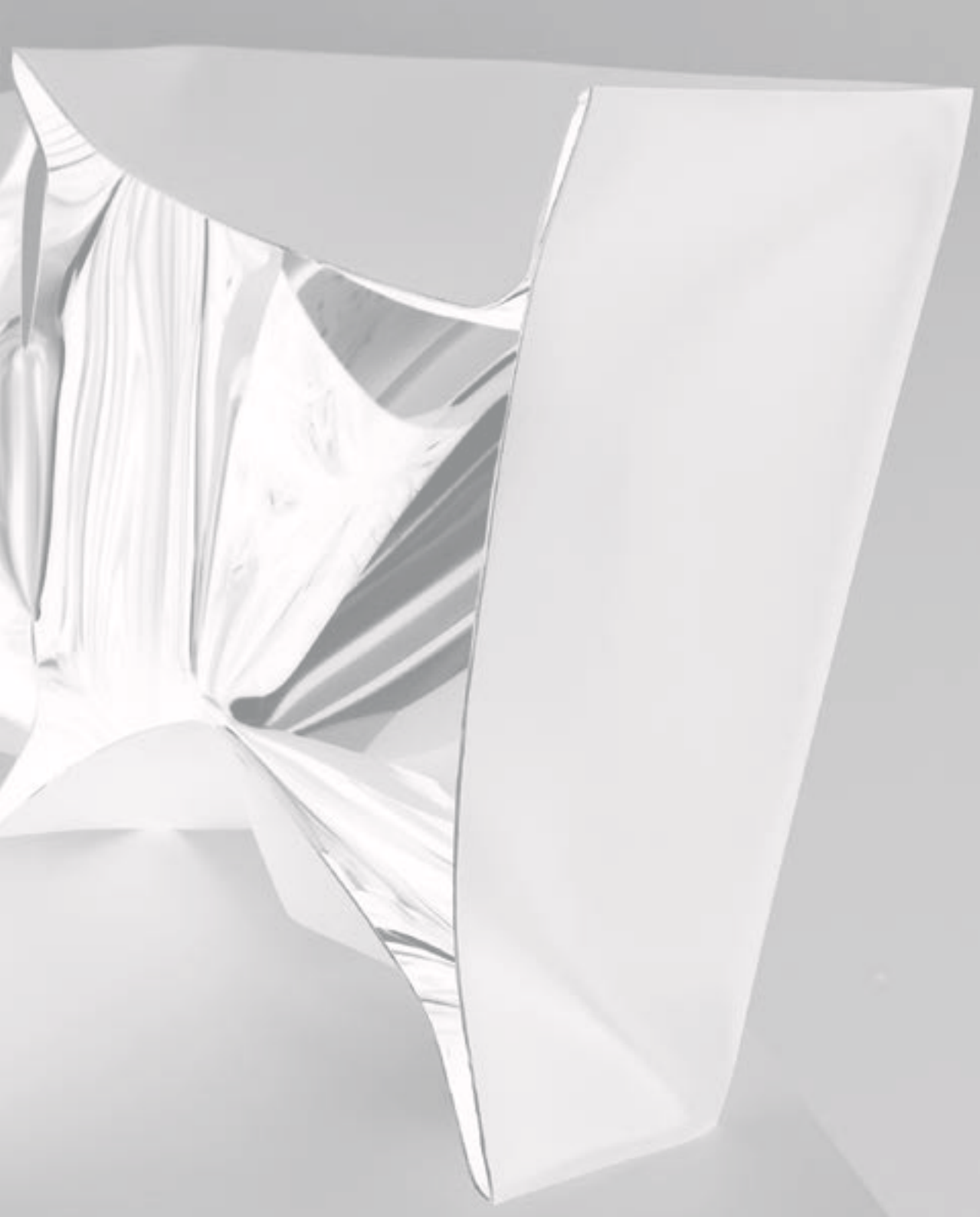
Diet Sayler, *1939 in Timisoara, Romania
Lives and works in the BDR since 1973
Many international exhibitions since 1968
Represented in collections worldwide
www.diet-sayler.de

Works printed in this catalogue:

- 1969 *Arhythmic Composition AK59*, oil on paper, 100 x 70 cm. Collection of the Museum of Modern Art, New York
- 1969 *Chance*, oil on paper, 70 x 100 cm
- 1970 *Strips I* oil on paper, 100x70cm. Collection of Tate Modern, London
- 1982 *Waldraum I*, Installation', Nuremberg, photo work, 50 x 70 cm
- 1976 *Five Lines*, acrylic on canvas, 150 x 150 cm, collection of the Neues Museum, Nuremberg
- 1982 *Capriccios 1982-03-12*, collage on paper, 21 x 21 cm
- 1982 *Capriccios 1982-03-24*, collage on paper, 21 x 21 cm
- 1982 *Capriccios 1982-10-12*, collage on paper, 21 x 21 cm
- 1991 *Monocollage 1*, collage on paper, 64 x76 cm
- 1991 *Monocollage 3*, collage on paper, 64 x76 cm
- 1991 *Monocollage 4*, collage on paper, 64 x76 cm
- 1992 *Porto Maurizio I*, Ligurigramm, Installation, photo work, 40 x 60 cm
- 1992 *Porto Maurizio II*, Ligurigramm, Installation, photo work, 40 x 60 cm
- 1992 *Porto Maurizio III*, Ligurigramm, Installation, photo work, 40 x 60 cm
- 2009 *Tarantella*, acrylic on canvas, 128 x 204 x 4,5 cm
- 2013 *Cassandra*, acrylic on canvas, 100 x 120 x 4,5 cm
- 2012 *Arethusa*, acrylic on canvas, 100 x 100 x 4,5 cm
- 2013 *Aspromonte*, acrylic on canvas, 60 x 80x 2 cm
- 2014 *Ambrogio*, acrylic on canvas, 40 x 80 x 3,8 cm
- 2002 *Malatesta*, diptych, acrylic on canvas, 150 x 412 x 5,5 cm, collection of Neue Galerie, Kassel
- 2019 *Crescendo*, wall painting, 5,60 x 12,50 m, collection of Neues Museum, Nuremberg



Malatesta, 2002, diptych, acrylic on canvas, 150 x 412 x 5,5 cm, collection of Neue Galerie Kassel



ADDRESS

Parts Project
Toussaintkade 49
2513 CL Den Haag
+31 (0)6 - 28 90 06 91
info@partsproject.nl
www.partsproject.nl

OPENING HOURS

Thursday - Saturday 12.00 - 17.00
Sunday 13.00 - 17.00

Catalogue published in conjunction with the exhibition:

Disruption as part of the deal -

Ewerdt Hilgemann & Diet Sayler in dialogue

at Parts Project, The Hague, 6 Sept - 1 Nov 2020

Artists

Ewerdt Hilgemann and Diet Sayler

Curator

Cees Hendrikse

Text

Judith de Bruijn

Translation

Inge Marleen

Design

Loes Schepens

Print

Edauw + Johannissen

The works for this exhibition were generously loaned
by the artists.

Special thanks to:

The artists, Antoinette de Stigter, Joana Grevers,
Paul van Rosmalen

Cover

Diet Sayler, *Aspromonte*, 2013, acrylic on canvas (detail)

Cover inside

Ewerdt Hilgemann, *Cracked Cube*, 2020, mirror polished
stainless steel, 30 x 47 x 30 cm, courtesy Art Affairs, Amsterdam
(photo Antoinette de Stigter)