

ДИКС

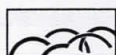
ДИХ

Национална галерија на Македонија
Институт за културни односи со странство - IFA, Штутгарт

ОТО ДИКС

Графиката на дваесеттите години
Циклус „Војна“

март / април, 2006



i f a



Institut für Auslands-
beziehungen e. V.

GOETHE
INSTITUT

**Ото Дикс –
Графиката на дваесеттите години
Циклус бакрорези „Војна“**

„Има нешта за кои не е појтеробен коментар. Дејствувањето за мене отсекогаш беше поважно отколку зборувањето. Јас сум набљудувач, а не философ. Во моите слики секогаш заземам сѐ, покажувам што е стварноста и што треба да се каже во името на висотиците.“

Ото Дикс

Луѓето, ослободени од траумата на Првата светска војна, пред сè повратниците, војниците од фронтот кои се извлекоа од пеколот на големите битки, беа исполнети со несопирлива желба за живот. Откако успеаја да преживеат, сега требаше да го надополнат она од што мораа да се откажуваат во изминатите години на напор и одрекувања. По инфлацијата и повоената сиромаштија, во услови на постепен стопански напредок, и покрај значителните внатрешно-политички контроверзи и класни борби дури и во германските големи градови, а особено во Берлин, владееше растечка потреба за задоволства. Десет години по враќањето дома, Ото Дикс, еден од преживеаните во смртоносните рововски борби го создаде грандиозниот триптих „Големiot град“ (сл. 1), започнат во Берлин 1927 г. и завршен во Дрезден 1928 г., еден од денес најпознатите и најзначајни ликовни документи од дваесеттите години, оние „златни“ или „бучни дваесетти години“, време обележано со екстремни противречности. Сликата во форма на средновековен триптих, што само го појачува нејзиното влијание, ја карактеризира оваа амбивалентност со својата напната, изразно јака композиција на мноштво поединечни набљудувања на начин кој ни е познат од старите мајстори. Таа е и изведена во нивната техника, лазурното сликарство. Средниот дел е ограничен на елегантниот свет, на профитерите од војната, шпекулантите и останатите повластиени. Тие се забавуваат на увозните ритми од еден гласен агитаторски цез бенд. (Самиот Дикс со задоволство танцуваше, го претпочиташе во тоа време омилиот Шими, според кого неговите пријатели го викаа Џими или Џим.) Двете странични крила на „Големiot град“ покажуваат лажен сјај и беда, повеќе или помалку нажитени проститутки и бедни воени инвалиди. Што се однесува до споменатите поединечни набљудувања, Ото Дикс, на пример, ми раскажуваше за инвалидот со ампутираната нога кој е насликан на десното странично крило, кого тој навистина го видел како седи на Курфирстендам во Берлин. За милостината се заблагодарувал со војнички поздрав. Биографот на Дикс, Ото Концелман, одлично резимира со библиската споредба на „приказната за богатниот човек и просјакот Лазар“.

Дваесеттите години за Дикс беа еден особено продуктивен и плоден творечки период и покрај тоа што на почетокот тој се наоѓаше во незавидна финансиска ситуација. Покрај мноштвото величествени слики, гвашеви и акварели беше создаден и еден значаен графички опус чиј врв го маркира опширниот циклус бакрорези „Војна“ со педесет графики.

Значајна улога во целокупното дело на Ото Дикс играат графичкиот елемент, линијата, контурата и формата што тие ја фиксираат. Цртежот е основа на неговите слики, портрети, на неговите пејзажи и големи фигуративни композиции; цртежот како скица на идејата, како студија на деталите и најпосле како „картон“, модел во размер 1 : 1, кој се пренесува на грундираното платно пред процесот на сликање.

Уметничките почетоци и студиите

Роден на 2 декември 1891 г. во Гера-Унтермхаус во Тиринген како син на леар, Ото Дикс значително се истакнува со необичниот сликарски талент уште во основното училиште. Многу рано добива соодветен поттик во рамките на семејството. „Понекогаш морав да му позирам на братучедот Фриц Аман кој беше ликовен уметник. Прекрасниот мирис на маслените бои и лакови, измешан со мирисот на тутунскиот чад од лулето на братучед ми, а покрај тоа и убавите бои на палетата уште како мало дете ја разбудија во мене желбата да бидам сликар.“ Во својот учител Ернст Шунке, Дикс наоѓа човек што љубезно го поттикнува и храбри, што е многу важно за почетоците. Тој му обезбедува стипендија од неговиот покраински кнез, со што, по завршувањето на четиригодишната школа за декоративно сликарство во Гера, му овозможува посета на школата за уметнички занаети во Дрезден.

Ото Дикс се сеќава: „Јас всушност отсекогаш знаев да сликам без модел, но секако многу му благодарам на мојот учител Шунке што ме поведе кон слободата на обликувањето. Дури подоцна, во школата за уметнички занаети сосем своеволно го презедов товарот на дрилот откако се извлеков од горчливата присила на сликарскиот занает кај господин Зенф. 'Никогаш нема да станеш сликар, ќе останеш мачкало!' беше неговата оценка за мене.“

Во првото време од студиите на школата за уметнички занаети во Дрезден тој сепак не се ограничува само на 'дрил' во цртање и сликање на гипсени калапи, орнаменти и растенија. Во своето слободно време Дикс со голем интерес и ревност спори со актуелните уметнички правци. Неговите рани пејзажи го рефлектираат интензивниот интерес за тогаш уште доминантниот импресионизам.

Овие најчесто малоформатни слики на деветнаесетгодишниот Дикс не се само соживување со туѓите чувства туку веќе содржат една единствена лична нота. Во нив уверливо се препознава самоволноста на младиот уметник кој е насочен кон големата форма. Неговото живо учество во уметничките збиднувања се гледа по влијанијата кои ги обработува во своите слики. Дрезденската изложба на Ван Гог во 1912 г. мора да му оставила неверојатен впечаток, бидејќи наоѓа израз во некои важни слики. Импресионистичките влијанија потекнуваат од уметничкото здружение „Мост“ (*Die Brücke*) основано во Дрезден 1905 г. од страна на Хекел, Кирхнер и Шмит-Ротлуфт. Истата година во Париз се формира групата на „Фовистите“ меѓу кои се Матис, Дерен, Вламенк, Брак, Руо. 1908 г. таму можеа да се видат првите кубистички слики од Пикасо и Брак. 1911 г. во Минхен „Синиот јавач“ (*Der blaue Reiter*) со Кандински, Марк, Јавленски и Габриеле Минтер ја организираше својата прва изложба. На 20 февруари 1909 г. во парискиот весник „Фигаро“ италијанскиот писател Маринети го објавува својот футуристички манифест во кој се пропагира една динамична уметност ориентирана кон светот на техниката и нејзината иднина. Една година подоцна следат италијанските уметници Бочони, Кара, Северини и други со соодветен посебен манифест за сликарството. Без оглед на влијанијата кои ги имаат овие актуелни уметнички правци, Дикс истовремено е необично силно воодушевен од старите мајстори, со кои, како вреден посетител на музеите, интензивно се занимава. Уште рано станува очигледна значајната карактеристика на делото на Дикс, имено, дуализмот меѓу експресионистичкиот начин на изразување, од една и, реалистичното претставување во духот на старите мајстори, од друга страна. За својот „Автопортрет со каранфил“, изработен во 1912 г. (сл. 2), тој подоцна вели: „Мојот идеал беше да сликам како старите мајстори од раната ренесанса.“

Првата светска војна

Студиите на дрезденската школа за уметнички занаети ненадејно се прекинати во 1914 г. со избивањето на Првата светска војна. Од тогашната општа еуфорија не беше поштеден ниту Ото Дикс, кого го собираат во лесната артилерија во Дрезден. За време на регрутацијата му успева да наслика повеќе важни извонредни портрети и автопортрети, на пр. спонтано насликаниот „Автопортрет како војник“ (сл. 3), со фуриозни потези на четката, со нападно големи датум и потпис, од кој гледа еден Дикс кој, се чини, гори од желба да се втурне во тукушто распламтениот светски пожар, чиешто доживување во никој случај не би сакал да го пропушти. „Такво нешто мора да се доживее. Јас сум реалист кој сè сака да види со сопствени очи за да потврди дека е така“, изјавува тој во староста. Како што наскоро му станува јасно, тоа беше едно ужасно доживување од кое не можеше да се ослободи до крајот на својот живот.

Во 1915 г., кратко пред неговото преместување во пешадијата во Бауцен, во навидум радосно расположение го слика футуристичкиот „Автопортрет како Марс“ (сл. 4), на кој под шлемот на артилерист се претставува навистина снажно, како еден мирен пол среде хаотичното збиднување на војната. Наспроти ова стојат, скоро истовремено настанатиот, далеку помек и носталгично расположен „Автопортрет како цел“ (сл. 5) и портретите на неговите другари кои ги слика во касарната, најчесто како шеговити типови, на пр. „Топчијата Лав“ (сл. 6). Ваквите слики покажуваат колку на Дикс можат да му бидат важни драматиката, комиката и гротеската.

Во Бауцен Дикс се обучува за ракување со митралез. Есента 1915 г. тој доброволно се пријавува во една митралеска колона што оди на фронтот. Тој го доживува и претрпува пеколот на тешките битки и на борбата во ровови како стрелец со митралез, а подоцна и како десетар на митралесците во Франција, Фландрија и Русија. Покрај сиот војнички ангажман – тој е ранет, одликуван и унапреден во помлад водник – и наспроти ужасните воени случувања и пустошења, тој на зачудувачки начин наоѓа сила и концентрација да слика и црта акварели во секоја борбена пауза и во секоја слободна минута. Така, во трите години поминати на фронтот настануваат стотици цртежи, акварели и гвашеви. Дикс нив ги испраќа на чување кај една своја пријателка во Дрезден. Диксовиот пријател од студиите во Дрезден, Ото Грибел, исто така се чуди на Диксовата творечка сила, која не пресушува ниту во рововите: „Рововите понекогаш минуваа среде руинираните куќи. На мое чудење, слушнав детонации од рачни гранати зад вториот ров и таму на полето со кратери од гранати здогледав еден подофицер кој вежбаше фрлање гранати. Изненаден во него го препознав... Ото Дикс. Зачудено се поздравивме и дури сега дознавме дека припаѓаме на истата дивизија. Израдуван поради оваа неочекувана средба, Дикс ме покани да појдам во засолништето на неговата митралеска група, каде на карбидна светлина ми покажа еден огромен куп експресионистички работи, изработени со креда, туш или темпера, на кои ги имаше фатено доживувањата од војната. Не можев да сфатам како некој може да сработи толку многу во ровот, бидејќи јас самиот само ретко наоѓав можност за такво нешто. Додека живо дискутиравме за цртежите, луѓето од неговата група злонамерно се потсмеваа од нивните дрвени клупи, на што Дикс ми рече: 'Знаеш, момците не можат да сварат вакво нешто и ме сметаат за луд!' Горе, на постолето за митралезите, Дикс реалистично насликал две табли од непријателската земја во масло, кои ја олеснија неговата ориентација.“ Збунувачки богатата продуктивност во дадените незгодни услови, уверливо сведочи за безусловниот несопирлив творечки порив на генијалниот уметник!

Скиците од ситуациите кои набрзина ги правел во ровот или засолништето и кубистичко-футуристичките сцени од бојното поле со дупки од гранати (сл. 7) – во една поштенска картичка ги нарекува „Очните дупки на земјата“ – со руинирани куќи и потполно, безмилосно уништена природа, во основа, ги сочинуваат темелите за подоцна создадените прикази од војната кои побудија големо внимание.

Повоеното време во Дрезден

За Божик 1918 г. Дикс е повторно дома во Гера. Шест недели порано бил префрлен во едно одделение за обука на пилоти во Познањ. Пролетта 1919 г. брза да се врати во Дрезден за да ги продолжи студиите прекинати од војната. Веднаш му успева да стане ученик во класата на Макс Фелдбауер и Ото Гусман на Уметничката академија и почнува – сега во посебно ателје – да работи како опседнат. Како еден од основачите на „Групата 1919“, на дрезденската сецесија учествува на нивните изложби во Дрезден и Берлин.

Новиот почеток, по четиригодишна цезура условена од војната, за време на која не можеше да создава скоро ништо друго освен цртежи или гвашеви, сè уште беше, како и овие работи, под влијание на експресионизмот, на кубизмот и, особено силно, на футуризмот. Овде за пример може да послужи еден од првите во 1919 г. настанати дрворези за графиката „Апотеоза“ (сл. 8), кој за тема го има величањето на жената. Слично на „Автопортретот како Марс“ од 1915 г., сè – глави со и без шапки, раце, нозе, скоро целиот машки свет – се врти вртоглаво околу средиштето, во овој случај не Марс, туку еден раскошен женски акт. Дикс е под влијание и на движењето Дада. Дада, основано 1916 г. во Цирих, во знак на протест против војната и сомнителното општество, раскрстува со традицијата и со убавиот надворешен изглед. За Дада не постои склад меѓу суровата реалност и идеализирачката уметност. Уметниците од Дада сакаат да протестираат и да шокираат. Нивните најпознати германски претставници се Георг Грос и Џон Хартфилд. Заедно со нив Дикс учествува на Првиот меѓународен Дада-саем во Берлин.

Во познатите слики со „воените инвалиди“ Дикс користи дадаистички средства на обликување. Во 1920 г. слика четири од овие, долго време, несомнено шокантни слики. Најголемата, „Воените инвалиди“ (сл. 9) е исчезната. Нацистите на својата озлогласена изложба „Изродена уметност“ во 1937 г. ја осудија како типичен пример за „насликана саботажа на одбраната“. Оваа слика и другите три слики, „Продавачот на кибрити“ (сл. 10), „Играчите на скат“ (сл. 11) и „Улица Прашка“ (сл. 12) – се мисли на главната улица во Дрезден – имаат една иста тема: последиците од клетата војна. Со гротескните, претерано насликани претстави за несреќните, ужасно ампутирани и осакатени жртви, тие беа спротивни на секаков вообичаен начин на гледање на тогашното граѓанско општество.

Ото Дикс истовремено и графички се зафати со темата „воени инвалиди“. За секоја од овие четири слики има по еден бакрорез во мал тираж, на кој огледално е повторена сцената од сликата во главни црти. Бакрорезот „Улица“ (кат. бр. 1) се разликува од сликата „Улица Прашка“ по едноставноста. Од технички причини, кај бакрорезот недостасуваат многу детали. Преку колажите, сликата, освен гротескна и шокантна, добива уште и една политизирачка нота: на парчето избран плакат, што е опкружено од двајца воени инвалиди, женски задник и дете со О-нозе може да се прочита: *Гласајте за лисџа I, Бак*. На летокот што се распознава под сината облека на инвалидот јасно стои насловот: *Еврејите надвор!* Тоа нема антисемитско значење, како што може да се препостави на прв поглед. Напротив, во текстот пишува против оваа парола, иако тоа може само делумно да се дешифрира: „... *џака звучат незрелиите момци и дружителите незрели...*“ Со опасно налудничавите претерувања во „Улицата Прашка“ исклучително впечатливо се покажува бедата на последиците од војната, која не сакаат да ја признаат, ниту сакатиот со знак на реверот од палтото, што се влечка на штаките, ниту граѓаните од обата пола, кои гледаат да избегаат од тоа. Со своето гротескно влијание, засилено со разните видови колажи, како станиол, исечоци од весници, поштенски марки, фотографии, кадрици од коса итн., оваа слика требаше да го погоди токму малограѓанинот и да го извлече од неговата летаргија и рамнодушност, да го испровоцира и шокира. За оваа цел му послужи и само делумно, скоро слабо препознатливиот скелет со острица за косење. Дикс ја премачкал сликата, како што ми рече, со фосфор од светлечката муниција од Првата светска војна. „Навечер, кога ќе се стемнеше, на изложбата таинствено светлеше“, дофрли тој, видно задоволен и после толку долго време. На задната страна од „Улицата Прашка“ со големи букви стои напишано од раката на уметникот: Посветено на моите современици.

Нова објективност

Од 1920 г. Дикс се свртува кон еден егзактен реализам кој претставува јасно одбивање на патосот и јаките бои на експресионизмот. На сликарските теми сега им приоѓа објективно, без емоции, исклучиво веристички. Подоцна, по одржувањето на една изложба која ја организираше Г. Ф. Хартлауб во Манхајм во 1925 г., овој начин на сликање е наречен „нова објективност“. Дикс за ова вели: „Животот и не е така шарен, си велам, тој е многу потемен, со помирни тонови, многу поедноставен. Сакав да ги прикажам нештата какви што тие вистински се.“

Во овој веристички непоштедлив стил Дикс ги создава сликите во кои се внесува, кои го погодуваат суштинското кај портретираните, кои ги разоткриваат неговите од животот измачени и обележени работнички жени и нивните деца, неговите блудници, во чиешто соседство живее и тој самиот – на крајот од Цигелгасе во дрезденскиот борделски дистрикт. Човекот во сите свои појавни форми и со сите свои слабости е вистинска безусловна потреба за Дикс. Во неговото творештво човекот е видно доминантна тема. Подоцна, откако нацистите меѓу првите професори по уметност му ја одземаат катедрата во Дрезден, му изрекуваат забрана за изложување и тој навидум емигрира на Боденското Езеро, вели дека ни оддалеку не се чувствувал дека е „протеран“ во природа каде „стои пред неа како крава“.

Дикс најмногу го интересира необичното кај човекот. Како и за време на неговата регрутација во Дрезден, тој со задоволство слика типови кои отстапуваат од вообичаената појавна рамка, без разлика на сталежот и потеклото. Честопати полни со хумор, овие портрети со силна психолошка порака, сепак, поттикнуваат на размислување. Во еден разговор во 1965 г. Дикс го изјавува следното: „Да, тоа е само желба за задоволство: како и сè друго што е дијалектично на светов! Како што спротивностите се привлекуваат! Овде е сериозното – и веднаш до него комичното! ... не, за мене е задоволство што животот е таков, т.е. што не е сè розово и прекрасно. Човекот можете да го гледате како голем или како многу мал, дури и како животно. Тоа спаѓа во потполноста на неговото устројство.“ Дикс бара и наоѓа необични појави во милјето на блудниците и кај оние што ги напуштила среќата, значи кај маргиналните групи на граѓанското општество. Со овие свои современици тој се занимава особено исцрпно и, ако подетално се погледаат некои дела, би можело да се помисли дека им се посветува, не со сожалување, туку со симпатија. Не може да се сретне ниту морално огорчување ниту омаловажување. Разбирливо е што Дикс со овој избор на теми и со својата сопствена, очигледно бескомпромисна реалност во своите слики од војната си створил непријатели кај малограѓаните на Вајмарската Република како, подоцна, и кај нацистите.

Графика

Сликарското творештво во годините непосредно по војната од 1920 г. е пропратено и со засилена значајна графичка продукција. Досега имало релативно малку дрворези, еден предвесник од 1913 г., „Копачот“ (сл. 13), и некои футуристички графики од 1919 г., на кои припаѓа веќе споменатиот дрворез „Апотеоза“. Сега настанува редица литографии и бакрорези на кои, адекватно на сликарскиот опус, јасно се препознава пресвртот од експресионистичко-футуристичкото сфаќање во веристичкиот израз.

Изложбата е концентрирана на овој важен дел од опусот. Овде најпрвин е претставена графиката „Улица“ (кат. бр. 1), која треба да се гледа во споредба со сликата „Улица Прашка“, со ужасните фигури и нивните снажни дијагонални композиции што потсетуваат на „Осакатените“ (1586) од Питер Бројгел, кои сугерираат движење и на графиката истовремено ѝ даваат црта на монументалност. Ото Дикс: „Моите слики честопати ги режев во бакар. Со ова многу поедноставно средство работите можат да се кажат поостро, поуверливо.“

Втората сцена воени инвалиди е „Продавачот на кибрити“ (кат. бр. 2). На оваа графика изработена во мешана техника, комбинација од сува игла и гравирање, композициското потенцирање на дијагоналите е уште поизразено. Овде така рече е претставено бегството на минувачите кои брзаат да се оддалечат од бедата на слепиот инвалид со ампутирани нозе и раце што седи на подот. Изразот на неговото лице со наредничката брада, очилата за слепи и напрегнато начуленото уво изразува несфатливо чудење за рамнодушното и дури плашливо однесување на неговите сограѓани. Се чини дека тој ги потсетува на лошите времиња кои тие сакаат да ги заборават. А тоа е токму она што графиката како оваа треба да го спречи; но, до денес со ограничен успех, како што знаеме. Самиот Дикс подоцна вели: „Никогаш не се залажував дека со моите слики можам да ги променаам луѓето.“

Како под некој внатрешен притисок тој мора да ги исфрли овие слики од себе: „Јас сум еден толку суверен пролетер, што си велам: Ќе го сторам тоа! Можете да речете што сакате! Не знам ни самиот што добро ќе произлезе од тоа, ама ќе го сторам...“

Во брз след настануваат бакрорезите „Месарница“ (кат. бр. 7), „Старица во кафуле“ (кат. бр. 8) и „Играчи на билјард“ (кат. бр. 3) кои на хумористично-саркастичен начин се насочени против малограѓанинот. Особено се симпатични притоа направените алузии: на прво место сатиричните физиономии на месарите, децентната иронија на гркланот на старата дама, вратоврската во форма на крст на едниот и оригиналниот однос на сите пет играчи на билјард со петте кригли! „Сифилистичарот“ (кат. бр. 6) на втор поглед е симболично составен од женски актови и делови од телото, од шприцеви за инјекции и групи зборови. Дикс овде најверојатно добил инспирација од необичните и скурилни слики на Џузепе Арчимболдо од Милано (1530-1593), кои се состојат од овошки, цветови, секакви предмети и, кај портретот на Ирод, од многубројни мали детски тела. Од оваа графика станува особено јасно дека за Дикс не постои табу. Вистината е единствена одредница за него, вистината која открива и разголува онаму каде што инаку се прикрива и молчи. Оваа вистина тој ја кажува отворено в лице.

„Тој се бори со нештата директно: го кажува неубавото со неубави зборови; тој не прави ни најмала отстапка за тоа што вообичаено се подразбира под уметност. Големото и вознемирувачкото во неговиот стил е тоа што обликот и формата потполно се поклопуваат, што нема бегане од бездните и мачилиштата на животот, што бедата на постоењето е претставена сосем соголена и со еден фанатизам за вистината кој граничи со суровост.“ Тоа што Фердинанд Шмит во 1923 г. одлично го забележува може да се однесува и на следните бакрорези кои се занимаваат со проститутките. Во стилизираната графика „Морнарот и девојката“ (кат. бр. 32), што на двојката со заеднички интерес ѝ дава поза на статуа, се забележува доза на добронамерен, иако по малку зајадлив хумор, кој залудно ќе го барате во „Антверпен“ (кат. бр. 9), „Вохсе“ (кат. бр. 10) и „Пред огледало“ (кат. бр. 11). Последните две имаат особено суров реалистичен начин на прикажување.

За темата „Девојки пред огледало“ Дикс е оптужен за порнографија. Мора да помине низ судски процес кој, благодарейќи на познати колеги уметници, завршува со ослободителна пресуда. Значаен е ставот на Диксовиот биограф Фриц Лефлер за проблематиката на оваа тема: „Проститутката е едноставно откоренета и отфрлена. Да се заложеш за неа, да застанеш на нејзина страна, како што тоа го направи Дикс, е исто така еден политички чин, еден напад на неискреноста на граѓанското општество.“ Голата нескриена вистина која постојано му е важна на Дикс и со која безобзирно ги конфронтира неговите современици беше и е мачна. По крајот на Втората светска војна директорот во драмата за повратниците од Волфганг Борхерт „Надвор пред врата“ вели: „Со вистината нема да стигнете далеку. Така само станувате неомилени.“

Во 1922 г. Дикс се интересира за циркусот. Дикс, кој сака сè што е необично, го привлекуваат луѓето од светот на циркусот кои досега не му беа посебно блиски. Неговите впечатоци од средбите со нив наоѓаат израз во еден циклус на бакрорези „Циркус“, кој излегува во 1922 г. во сопствено издание. При сиот хумор и фантазија кои Дикс повторно ги афирмира во десетте графики од оваа серија (на изложбата се презентирани пет од нив), не можат да се превидат респектот и почитувањето кои тој ги има за луѓето од циркусот и за нивниот труд. Зад убавиот привид на циркусот се крие тешка работа, а „Презирачите на смртта“ (кат. бр. 12) навистина многу ризикуваат, дури и нивниот живот. „Кротителката на животните“ (кат. бр. 13), со лавји израз, камшик и револвер нè одбива како потенцирано деколтирана домина. Во останатите графики од циркусот, Дикс исто така им дава слобода на својата фантазија, хумор и шеговитост. Во „Магичниот акт“ (кат. бр. 14) маѓепсникот кој личи на професор, во „Актот на балансирање“ (кат. бр. 15) апсурдните гегови и во „Меѓународниот јавачки акт“ (кат. бр. 16) спротивноста на лудиот клоун и сериозниот триумфален гест на уметничката која го вее знамето се претвораат во љубезна персифлажа. Тешко дека атмосферата на циркусот и познатиот циркуски воздух може уметнички да биде претставен порасположено, поточно и позабавно.

Во текот на целиот свој живот Ото Дикс е голем обожавател на Ниче. Уште како ученик во школата за уметнички занаети имаше измоделирано биста на познатиот филозоф во природна големина. Во 1937 г. таа беше запленета од нацистите во градските уметнички збирки и оттогаш е исчезната. Кога тргна во војната, Дикс во торбата ги имаше Библијата и „Веселата наука“ од Ниче. Како црвена нишка се провлекува Ничеовото сознание за „вечното повторување на истото“, на вечното кружење на постанокот и исчезнувањето низ неговото целокупно дело. Вториот циклус бакрорези „Смрт и воскреснување“, излезен во 1922 г., исто така во сопствено издание, го прави ова особено јасно. Неговиот „Мртов војник“ (сл. 14) што се распаѓа, лежи среде бујни цветови и мали животинки што лезат насекаде, „Бремена жена“ (кат. бр. 17) е конфронтирана со еден труп, „Барикада“ (кат. бр. 20) покажува еден стрелец, кој ги користи своите мртви соборци како заштитен ѕид, „Самоубиец“ (кат. бр. 18) со своето астрално тело кое седи крај него и чита весник, и „Закоп“ (кат. бр. 21) каде самиот Дикс е присутен со автопортрет меѓу ужалените, а жената што треба да биде закопана лебди во слична форма над ковчегот.

За подобро разбирање на графиките „Убиство од похота“ (кат. бр. 19) и „Убиец од похота“ (кат. бр. 4) е цитирана Илзе Фишер, која очигледно добро го познавала Дикс, од списанието „Дас јунге Рајнланд“ од 1922: „Неговиот поглед на свет – ако воопшто може да се зборува за таков – е динамично-моторичен монизам. Тој не признава ништо освен просторот во кој се одвива движењето на сиот живот, кој во својата прасупстанца е насекаде ист... Упорно барајќи, тежнее да ги истражи вистинските причини за постоењето на сите нешта кои случајот му ги наметнува на неговиот немирен истражувачки разум. Жестоко и импулсивно се втурнува на објектот – сеедно дали станува збор за предмет или човек – брутално го отстранува секој украсен додаток, сурово и критички копа по разголените нитки, расчленува, дели на парченца, со страст на убиец од похота распорува сè што ќе најде. Но, исто како што убиецот од похота, грозно отрезнет по извршениот чин си заминува празен, така и тој на крајот стои отрезнет и без надеж пред нештата и луѓето, пред самиот себе.

Дали сега можете да ја разберете ужасната вистинитост на неговите слики со убиство од похота, Вие кои со малку потценување гледате на изборот на ваков мотив, кој Ви изгледа нечесен, неприроден, бидејќи многу добро знаете дека овој добродушен човек никогаш не би убил некоја жена?“

Во Диселдорф

Во 1922 г. Ото Дикс се сели од Дрезден во Диселдорф и станува ученик во класата на Хајнрих Науен на тамошната уметничка академија. Тој му се приклучува на кружокот околу познатата трговка со уметнички предмети Јохана Ој, наречена „Мама Ој“ и станува член на групата „Јунге Рајнланд“. Овде во Диселдорф ја завршува познатата, уште во Дрезден започната слика „Ров“ (сл. 15), слика која со беспримерна ужасна реалност и вистина ги покажува грозотиите од војната и затоа уште од самиот почеток беше оспорувана. Многумина современици на уметникот го делеа мислењето со Георг Шмит: „Со големиот 'Ров' од 1922/23 г. Дикс го создаде најпотресниот споменик-опомена 'Никогаш повеќе војна'.“ Дадаистичката слика „Воените инвалиди“ и некои други слики од Дикс во 1937 г. беа јавно жигосани од нацистите на нивната изложба „Изопачена уметност“ како особено лоши, а подоцна, како и што се претпоставуваше, запалени во Берлин.

Во Диселдорф настануваат редица одлични портрети кои го прават Дикс голем портретист на дваесеттите години. Бакрорезот, портретот на „Ј. Б. Нојман“ (кат. бр. 22), создаден уште 1922 г. во Дрезден, демонстрира какво остро и безобзирно набљудување користи Дикс во своите слики. Литографијата „Автопортрет

во профил“ (кат. бр. 23), која настанува истата година, докажува дека уметникот и самиот себе се гледа со истата критичка објективност. Оваа графички обработена црно-бела литографија е претходник на редица графики кои Дикс 1923 г. ги изработува во литографска техника, која сега ја претпочита пред бакрорезот, ги исцрпува нејзините сликарски и обликувачки можности и со успех ја применува. Ова важи за сите изложени примери со исклучок на „Фрида“ (кат. бр. 24) во која преовладува цртежот. Темите на литографиите, наспроти претходно изработените бакрорези најчесто наликуваат или се вистински портрети, како во случајот со „Ангермаер“ (кат. бр. 27). Изведбата е сликовита, потезот на литографскиот камен поширок и помек отколку оној што го создава иглата кај бакрорезот. Кај некои графики силината на изразот се интензивира и преку употребата на боја. (Во подоцнежното творештво на Дикс водечка улога игра литографијата во боја). Темите се занимаваат со социјално бедните луѓе. „Старецот“ без заби (кат. бр. 25) и „Слепиот“ кој проси (кат. бр. 26), ослепен во војната, ја добиваат својата експресивност преку јаките црно-бели контрасти на главата која наликува на мртвечки череп, со црна јакна и уште потемна црна позадина, односно белата табла со натпис „слеп“, исто така во контраст со црната облека и позадината.

„Леоние“ (кат. бр. 30), „Маничка“ (кат. бр. 28) и „Дамата со шапка и пердуви“ (кат. бр. 29), сите ликови во напредна возраст и ужасно грди, како и не помалку одбивната „Сводничка“ (кат. бр. 31) потекнуваат од познатото Диксово борделско милје. Во оваа група спаѓаат и „Полуакт“ (кат. бр. 34), „Лежечки акт“ (жена што седи со цигара) (кат. бр. 33) и „Морнарот и девојката“ (кат. бр. 32), кои Дикс ги претставува со нему својствениот хумор, морнарот просто гори од страст, неговата партнерка е професионално ладнокрвна. Дикс повторно ја користи дијагоналната композиција, што на сето му дава динамика. И во погоре споменатиот портрет „Ангермаер“ се кријат Диксовиот хумор и познатата дарба за набљудување. Погледнете ги пренагласените уши. Ото Дикс за ова вели: „Суштината на секој човек се изразува во неговата *надворешност*, *надворешноста* е израз на *внатрешноста*, т.е. надворешното и внатрешното се идентични. Ова оди дотаму што и наборите на облеката, држењето на човекот, неговите раце, неговите уши веднаш му ја откриваат на сликарот духовноста на неговиот модел, последното дури и повеќе од очите и устата ... Мојот изборен слоган е: 'Верувај им на твоите очи'.“

Циклус бакрорези „Војна“

Доживеаното во војната не го напушта Дикс ниту во веселиот град Диселдорф; ниту сликите за „Воените инвалиди“, дури ниту монументалниот „Ров“ не ја затвора оваа тема за него. Подоцна објаснува: „Па сега, кога човек е млад воопшто не забележува дека има товар на душата. Јас со години, најмалку десет годни ги имав овие соншта во кои морав да се провлекувам низ разрушените куќи, низ ходниците низ кои едвај се пробивав. Рушевините постојано беа во моите соншта... Сликањето не ме ослободи.“

Дикс бара уметничко средство да се ослободи од оваа перманентна мора. Го наоѓа во бакрорезот кој му овозможува широко поле за темата „Војна“ во циклична форма. Откако ги изучи техниките на бакрорезот кај Вилхелм Херберхолц, професорот по графика на Академијата во Диселдорф, се фрла на работа со крајна концентрација. За само половина година, од есента 1923 до пролетта 1924 г., по почетоците во Диселдорф, во Св. Гоар на Рајна и Заиг во Шварцвалд настанува обемното дело од опусот бакрорези „Војна“ со 50 графики. Опусот е отпечатен кај О. Фелзинг во Берлин, а издаден од Карл Нирендорф, Берлин 1924 г., во форма на пет папки по десет бакрорези, во тираж од 70 примероци.

Дикс имаше направено обемна подготовка во цртежи. Цртежите настанати на фронтот беа само делумно соодветни како модели. Така, тој одлучи да менува и да создава нови по сеќавање. Резултатот на овој генијален уметнички подвиг е еден уметнички опус кој со право се споредува со познатиот циклус бакрорези „Ужасите на војната“ (1810 – 1820) од Франциско де Гоја, кого Дикс длабоко го почитува. Серијата бакрорези „Војна“, без сомение, може да се означи како еден од главните опуси на Диксовото творештво, еднакво на изгубениот „Ров“ од 1923. Преку мајсторско владеење со техниката акватинта и нејзиното кјароскуро-дејство, тој знае како уметнички впечатливо да го засили изразот на преставените сцени. Дикс со овие бакрорези дава една претстава за воените збиднувања чија што вистинска, трезвена реалност го бара својот пандан во областа на ликовната уметност. Додека во кубистичко-футуристички изработените цртежи, создадени за време на војната, човекот во полза на пејзажот останува во позадината, меѓу бакрорезите има многу малку дела на кои тој не е во средиштето на случувањето. Преку непосредниот начин на претставување, кој тешко може да биде надминат, а кој се објаснува единствено со личното доживување, Дикс ни ги претставува овие луѓе како бедни креатури, измачени, ранети, на умирање, полудени, задушени со гас. Не го изоставува ниту погоденото цивилно население. Со графиките „Бомбардирањето на Ленс“ (кат. бр. 68) и „Куќа разрушена од бомби (Турне)“ (кат. бр. 74) впечатливо ги опишува нивните жртви. Особено потресна графика е „Лудата од Сен Марије-а-Пи“ (кат. бр. 70) со нејзиното убиено дете. Еден од бакрорезите Дикс го нарекува „Танц на мртвите, ано домини 17“ (кат. бр. 54). Целиот циклус е еден грозоморен танц на мртвите!

Опусот бакрорези на Дикс се разликува од оној на Гоја по апсолутната анонимност на лошите војници од фронтот, начинот на гледање на војната од нивната перспектива на фронтот, која нема смисла, што во литературата се сретнува кај Барбис во „Оган“ и кај Ремарк во „На Запад ништо ново“. Кај Гоја станува збор

за ослободителната борба на Шпанците против француската окупаторска сила, чија разулавена војска се препознава по униформите. Дикс не го интересира конкретната воена цел, туку војната како таква. Заедничко кај Дикс и Гоја е личното доживување, автентичноста на доживеаното: „Видено на падините кај Клери-сир-Сом“ (кат. бр. 63) гласи еден од насловите на Дикс. „Yo lo vi“ (Видов) постои во „Ужасите на војната“. Со својот циклус бакрорези Дикс отворено и непоштедно го потсетува современикот на човечката беда и пустошење што ги видел во војната. Но ова уметничко дело не е само опомена за современикот. Тоа има безвременско значење! Неговото појавување побуди необично внимание, жив интерес и спонтано одобрување од страната на повиканите. Вили Волфрад пишува: „Нема беганье од грандиозната очигледност на серијата бакрорези... каков украс за сидовите на училиштата! Каков потсетник!“ Погоре споменатиот француски писател Анри Барбис во предговорот на големотиражното издание на книгата со 24 офсет отпечатоци од оригиналите на воениот циклус, која излезе од печат во 1924 г., изјавува: „Оној што ги откорна овие слики на ужасот од својата глава и срце и ни ги претставува нам, самиот влезе во калта на војната. Вистински големиот германски уметник, нашиот братски пријател Ото Дикс, го создаде апокалиптичниот пекол на реалноста со продорни молњи! Немојте само да кажете дека претерува. Тоа е вечниот изговор на страшливците, кои чувствуваат дека не се дораснати на снагата на едно дело; оние кои сакаат да им биде удобно, на кои зборот војна им пречи во нивната лагодност. Човек не може да претера во врска со војната. Не може дури ни да го појми, да го разбере сиот ужас, дури и ако го осетил на своја кожа.“

Во коментарите на печатот, исто така, се покажа големиот успех на циклусот бакрорези. Фосише Цајтунг го опишува како „документ за времето од прв ранг“, Штутгартер Ное Тагблат смета дека „секоја поголема збирка графика од модерната уметност“ мора да ја поседува оваа серија, а „БеЦет ам митар“ изјавува: „Оној што пред овие слики нема да се заколне дека ќе биде најогорчен противник на војната не треба да се нарекува човек!“ Зидојче Цајтунг пишува: „Не постои дело во современата уметност кое го прикажува апокалиптичното лице и вистинската гримаса на војната со ист интензитет и непосредност. Содржинското на оваа приказна би било неподносливо доколку огромната моќ на обликување не го преточи ужасот во уметничка форма.“ Во работничкиот весник во Есен можеше да се прочита: „Онаму каде што постои разбирање меѓу народите мора да се вреднува уметничкото и морално признание на Дикс.“ И денес, по скоро седумдесет години, повеќе од педесет години од избувнувањето на Втората светска војна и по многубројните други војни (само во 1991 г. во светот имаше 46 војни!) ова признание не ја изгуби разорната сила и важноста токму затоа што е генијално дело на едем голем уметник.

Волфганг Борхерт, кого веќе еднаш го цитиравме, во 1946 г. во „Надвор пред вратата“ ѝ вели на смртта: „Бизнисот беше одличен. Едната војна ѝ подава рака на другата. Како муви! Како муви се лепат мртвите по сидовите на овој век. Како муви вкочанети и исушени лежат во излогот на времето“. Децении подоцна Ото Дикс рекапитулира: „Војната е нешто страшно животинско: глад, вошки, кал, оние излудувачки шумови. Сè е поинакво. Видете, пред раните слики имав чувство дека една страна од реалноста воопшто не е претставена: грдотијата. Војната беше одвратна, но сепак моќна работа. Тоа во никој случај не смеев да го пропуштам! Мора да го видите човекот во оваа разулавена состојба за да научите нешто за човекот.“

Дикс како и секогаш сака сè да знае. Не се ограничува на набљудување на „разулавениот“ човек во рововската борба, кого очајничкиот нагон за самоодржување и лудачкиот страв за преживување го претвораат во легален убиец или, пак, можеби дури и непречено ја ослободуваат неговата латентна бруталност која досега била држана под контрола во цивилното општество; не, тој го следи овој човек и во онаа етапа кога „животинското“ продолжува во други услови, на пр. во „Посетата кај мадам Жермен во Мерикур“ (кат. бр. 71), каде силно персонифицирана похотливост се чини наполно го обзема „Војникот од фронтот во Брисел“ (кат. бр. 69), или во пијанчењето во „Кантината во Апленкур“ (кат. бр. 72). На крајот, во „Апелот на повратниците“ (кат. бр. 84) преостануваат куп потполно потресени и деморализирани луѓе што успеале уште еднаш да се спасат, а нив ги регистрира силниот надуен водник кој понатаму ќе го пренесува борбениот дух.

Доцниот опус

„Војната“, овој силен опус бакрорези, го означува врвот и привремениот крај на графичкото творештво на Ото Дикс. Дури по Втората светска војна, откако кратко пред нејзиниот крај уште еднаш мораше да стане војник во Фолксштурм и падна во француско воено заробеништво, повторно почна да се занимава со графика, но сега скоро исклучиво со литографија. Така, од 1948 г. настана еден неверојатно богат доцен графички опус. Како што графиката во дваесеттите години се приклучи кон промената на сликарството од експресионистички и футуристички стил во објективен веризам, така графиката на доцниот опус е во согласност со постекспресионистичкиот начин на сликање, кој се врати од старата лазурна техника на „ала прима“ сликарството. Поголемиот број литографии во боја, печатени на повеќе од пет камени плочи и одредени со нијанси на нежни до многу јаки бои, се изразито сликарски издржани. Значително се разликуваат од раната графика и по темите, кои – мора да се признае – не се така остри. Сега веќе нема маргинални социјални групи, затоа пак има повеќе портрети, деца, животни, цвеќиња и многубројни религиозни содржини. Во 1960 Дикс создава еден циклус од триесет и три литографии по Евангелието на Матеј, кој истата година излегува и во форма на книга. Дикс до длабока старост редовно изработуваше литографии во печатницата на дрезденската

Уметничка академија, а во последните три години од животот тоа го правеше во печатницата Еркер во Сент Гален. Темата „војна“ веќе не ја користеше во својата графика, но затоа пак повторно ја обработи во некои малубројни слики, така, на пример, да го споменеме големиот, во 1932 г. завршен триптих „Војна“ (сл. 18). Оваа старинска слика, која се состои од средна табла, две странични крила и додатен дел, се вбројува во главните дела на Диковото творештво. Во неа сликарот уште еднаш ги концентрира и компримира сите свои искуства од војната. Средната табла јасно потсетува на изгубениот „Ров“ од 1923. Левото странично крило го покажува крајот на една колона која маршира на фронтот. На десното странично крило војникот, кому Дикс му ги дал сопствените црти од лицето, извлекува еден ранет војник од зоната на пожарот. На додатниот дел, во една преграда од даски под шаторско крило можат да се видат исцрпени заспани војници.

Четири години подоцна Дикс повторно создава една впечатлива значајна слика од војната: „Фландрија“, 1936 г. (сл. 16). Тој возбудливо прикажува сцена од книгата за војната „Оган“. Уште едно последно грандиозно дело во врска со темата војна во никој случај не смее да остане неспоменато: интересниот „Автопортрет како воен заробеник“ од 1947 г. (сл. 17). Овој автопортрет изведен во техниката на „ала прима“ сликарството, која Дикс повторно почна да ја користи по Втората светска војна, ни прикажува еден педесетипетгодишен тажен, огорчен затвореник во воениот логор во Колмар.

„Или ќе станам озлогласен – или познат“ рече еднаш младиот Дикс. Тој стана и озлогласен и познат. Целиот свет денес го уважува големиот сликар, цртач и графичар, кој почина на 25 јули 1969 г. во Зинген на Хоентвил, во близината на Боденското Езеро како еден од најзначајните германски уметници на нашиот век.

Eugen Keuerleber

Биографски податоци

1891

Роден на 02 декември во Гера-Унтермхаус (Тиринген).

1905 – 1909

Ученик во школата за декоративна уметност во Гера.

1910 – 1914

Посета на уметничко-занаетчиската школа во Дрезден.

1913

Студиски патувања во Австрија и Италија.

1914 – 1918

Војник на фронтот во Франција, Фландрија и Русија.

1919 – 1922

Студира на Уметничката академија во Дрезден, во класата на Макс Фелдбауер и Ото Гусман. Соосновач на Дрезденската сецесија 1919.

1922 – 1925

Ученик на Хајнрих Науен и Вилхелм Херберхолц на Академијата во Диселдорф, член на кружокот околу Јохана Ој и групата „Дас јунге Рајнланд“. Се жени во Диселдорф 1923 со Марта Линднер. Настанување на серијата бакрорези „Војната“ (1923 – 1924). Раѓање на Нели Дикс (1924). Студиски патувања во Италија и Париз. Колективни изложби во Националната галерија во Берлин и Државните збирки на слики во Минхен (1925).

1925 – 1927

Во Берлин, унапредување од галеријата Нирендорф. Колективни изложби во галериите Нојман-Нирендорф, Берлин, и Танхојзер, Минхен (1926). Раѓање на Урсус Дикс (1927).

1927 – 1933

Професор на Академијата во Дрезден. Раѓање на Јан Дикс (1928). Учество на изложби во странство, меѓу кои и во Њујорк. Колективна изложба во галеријата Волфсберг, Цирих (1929) и учество на биеналето во Венеција (1930).

1933 – 1945

Одземање на професорското место, забрана за изложување. Дифамирање преку изложбите „Слики на распадог“ во Дрезден 1933, „Ноемврскиот дух, уметноста во функција на распадог“ во Штутгарт 1933 и „Изопачена уметност“ во Минхен 1937. Престој во Рандег крај Зинген. Од 1936 живее во Хеменхофен на Боденското Езеро. Учествува на изложбите во Музејот за модерна уметност во Њујорк и во Карнеги-институтот во Питсбург (1935). Колективна изложба во галеријата Волфсберг, Цирих (1938). Истата година му се заплени 260 дела во јавна сопственост.

1939

Накратко затворен поради наводно учество во минхенскиот атентат.

1945

Регрутиран во Фолксштурм.

1946

По отпуштањето од француското воено заробеништво во Колмар враќање во Хеменхофен. Потоа повторно многубројни изложби.

Од **1949**

Годишни посети на Дрезден и печатење литографии во работилницата на тамошната академија.

Од **1953**

Повеќе студиски патувања во Јужна Франција, Јужна Италија и во Елзас.

1962

Гостин во вилата Масимо во Рим.

1967

Патување во Грција. Во ноември прв мозочен удар и парализирање на левата рака.

1968

Печатење на последните литографии во штампаријата Еркер во Сент Гален.

1969

Починал на 25 јули во Зинген на Хоентвил.

Каталог

1. Продавачот на кибрити, 1920
бакрорез, 25,9 x 30 см
2. Играчи на билјард, 1920
бакрорез, 25,5 x 33,3 см
3. Убиство од похота, 1922
бакрорез, 27,5 x 34,6 см
4. Барикада, 1922
бакрорез, 27,4 x 34,7 см
5. Закоп, 1922
бакрорез, 27,5 x 34,7 см
6. Фрида, 1923
литографија, 51,5 x 43,5 см
7. Старец, 1923
литографија, 53 x 39 см
8. Слеп човек, 1923
литографија, 49 x 38 см
9. Портрет на Ангермаер, 1923
литографија, 48 x 32 см
10. Леони, 1923
литографија во боја, 47 x 37,2 см
11. Сводничка, 1923
литографија во боја, 48 x 36,8 см
12. Морнар и девојка, 1923
литографија во боја, 48,5 x 37,6 см
13. Лежечки акт (Жена што седи со цигара), 1923
литографија, 56 x 43,5 см
14. Полуакт, 1924
литографија, 60 x 49 см
15. Улица, 1920
бакрорез, 24,8 x 22,3 см
16. Убиец од похота, 1920
бакрорез, 30 x 25,7 см
17. Морнар и девојка, 1920
бакрорез, 30 x 24,8 см
18. Сифилистичарот, 1920
бакрорез, 25 x 22,8 см
19. Месарница, 1920
бакрорез, 29,5 x 25,8 см
20. Старица во кафуле, 1921
бакрорез, 24,8 x 18,8 см
21. Антверпен, 1922
бакрорез, 35,1 x 31,2 см
22. Вохсе, 1922
бакрорез, 35 x 28 см
23. Пред огледало, 1922
бакрорез, 35,1 x 28 см
24. Презирачи на смртта, 1922
бакрорез, 34,7 x 27,7 см
25. Кротителка на животни, 1922
бакрорез, 39,9 x 29,7 см
26. Магичен акт, 1922
бакрорез, 30 x 25,7 см
27. Акт на балансирање, 1922
бакрорез, 29,9 x 19,7 см
28. Меѓународен јавачки акт, 1922
бакрорез, 39,9 x 29,8 см
29. Бремена жена, 1922
бакрорез, 34,7 x 24,7 см
30. Самоубиец (обесен), 1922
бакрорез, 35 x 28,2 см
31. Ј. Б. Нојман, 1922
бакрорез, 29 x 24 см
32. Автопортрет во профил, 1922
литографија, 21,1 x 15 см
33. Маничка, 1923
литографија, 35,2 x 29 см
34. Дама со шапка и пердуви, 1923
литографија, 38 x 27,5 см
35. Жена што проси, 1924
литографија, 37,5 x 24,5 см
36. Војнички гроб меѓу линиите, 1924
бакрорез VI, 19,3 x 28,9 см
37. Расфрлени (Шампањ, јануари 1916), 1924
бакрорез VI, 14 x 19,7 см
38. Војници задушени од гас (Темпле-ла-Фос, август 1916), 1924
бакрорез VI, 19,4 x 28,9 см
39. Кратери од гранати во близината на Донтриен осветлени со светлечка ракета, 1924
бакрорез VI, 19,5 x 26 см
40. Труп на коњ, 1924
бакрорез VI, 14,5 x 19,7 см
41. Ранет војник (Бапом, есен 1916), 1924
бакрорез VI, 19,7 x 29 см
42. Во близина на Лангемарк (февруари 1918), 1924
бакрорез VI, 24,7 x 29,3 см
43. Релејна станица (есенска битка во Шампања), 1924
бакрорез VI, 14,8 x 19,8 см
44. Разрушен ров, 1924
бакрорез VI, 30 x 24,4 см

45. Ранет војник во лет (битката во Сом 1916), 1924
бакрорез VI, 19,7 x 14 см
46. Напуштена позиција во близина на Невил, 1924
бакрорез VI, 19,7 x 14,6 см
47. Десантна група се пробива низ гас, 1924
бакрорез VI, 19,6 x 29,1 см
48. Оброк во ров (на падините на Лорета), 1924
бакрорез VI, 19,6 x 29 см
49. Четата се одмара, 1924
бакрорез VI, 26 x 19,8 см
50. Напуштена позиција во близина на Виз-ан-Артоа, 1924
бакрорез VI, 19,6 x 26 см
51. Труп заплеткан во бодликава жица (Фландрија), 1924
бакрорез VI, 30 x 24,3 см
52. Светлечка ракета го осветлува Монаки-фарм, 1924
бакрорез VI, 14,8 x 19,8 см
53. Мртов копач на ровови на својата позиција, 1924
бакрорез VI, 19,8 x 14,7 см
54. Танц на мртвите, ано домини 17 (Рид на мртвите), 1924
бакрорез VI, 24,5 x 30 см
55. Втората чета вечерва добива замена, 1924
бакрорез VI, 19,8 x 25,8 см
56. Изнемоштените војници се повлекуваат
(Битката за Сом), 1924
бакрорез VI, 19,8 x 28,9 см
57. Нокна средба со лудиот, 1924
бакрорез VI, 26,2 x 19,7 см
58. Мртов војник во кал, 1924
бакрорез VI, 19,5 x 25,8 см
59. Кратер од граната со цвеќиња
(пролет 1916 пред Ремс), 1924
бакрорез VI, 14,8 x 19,8 см
60. Урнатините на Лангемарк, 1924
бакрорез VI, 30 x 24,6 см
61. Војник на умирање, 1924
бакрорез VI, 19,8 x 14,8 см
62. Вечер на рамнината Вијчает (ноември 1917), 1924
бакрорез VI, 24,6 x 30 см
63. Видено на падините на Клери-сир-Сом, 1924
бакрорез VI, 26 x 19,6 см
64. Пронајден при копање ров (Оберив), 1924
бакрорез VI, 19,5 x 29 см
65. Заплеткана бодликава жица пред ровот, 1924
бакрорез VI, 26 x 19,5 см
66. Череп, 1924
бакрорез VI, 25,7 x 19,5 см
67. Морнари во Антверпен, 1924
бакрорез VI, 24,5 x 30 см
68. Бомбардирањето на Ленс, 1924
бакрорез VI, 29,8 x 24,6 см
69. Војник од линијата на фронтот во Брисел, 1924
бакрорез VI, 28,8 x 19,8 см
70. Лудата од Сен Мари-а-Пи, 1924
бакрорез VI, 28,8 x 19,8 см
71. Посета кај мадам Жермен во Мерикур, 1924
бакрорез VI, 26,1 x 19,8 см
72. Кантина во Апленкур, 1924
бакрорез VI, 19,8 x 25,9 см
73. Разнесени војници, 1924
бакрорез VI, 14,9 x 20 см
74. Куќа разрушена од бомби (Турне), 1924
бакрорез VI, 29,8 x 24,4 см
75. Трансплантација, 1924
бакрорез VI, 19,9 x 14,9 см
76. Митралески вод се пробива (Сом, ноември 1916), 1924
бакрорез VI, 24,5 x 30 см
77. Мртов човек (Сен Клеман), 1924
бакрорез VI, 29,9 x 25,9 см
78. Војници кои земаат храна во близина на Пилкем, 1924
бакрорез VI, 24,5 x 29,8 см
79. Напад од притаена патрола во ров, 1924
бакрорез VI, 20 x 15 см
80. Засолниште, 1924
бакрорез VI, 19,8 x 29 см
81. Заспаните војници од Фор Во (задушени од гас), 1924
бакрорез VI, 24,8 x 29,8 см
82. Транспорт на ранети во шумата Хаутхулстер, 1924
бакрорез VI, 19,8 x 25,4 см
83. Копачите на ровови мораат да продолжат со огнот
навечер, 1924
бакрорез VI, 24,7 x 30 см
84. Апел на повратниците, 1924
бакрорез VI, 19,8 x 28,8 см
85. Мртви војници на својата позиција во близина
на Таир, 1924
бакрорез VI, 19,7 x 25,8 см
86. Војник и калуѓерка (силување), 1924
бакрорез VI, 19,5 x 14 см

Импресум

Ото Дикс изложба на Институтот за односи со странство (ifa)
Критичка графика
1920 – 1924
Состав и текст: Ојген Којерлебер

Опус бакрорез VI Одговорен:
„Војна“ 1924 Урсула Целер

Организација:
Нина Бингел

Дизајн на каталогот:
Ханс Петер Хох
Андреас Хох
Гертруд Баур-Буркарт

Слики
Вовед
Архив на пруското културно богатство
Берлин
Сл. 2
Галерија на градот Штутгарт
Сл. 1, 3, 8, 12, 17
Уметничка хала Хамбруг
Сл. 18
Архивот на Ото Дикс, Вадуз
Сл. 4, 5, 6, 10, 11, 14, 15, 16

Комплетна изработка:
Уве Краус ГмбХ 1993
Печатница Кр. Шијфеле Штутгарт 2002

©ВГ Билд-Кунст Бон
Институт за односи со странство
автор и фотографии
1993, 1. издание
2002, 2. издание

CIP - Каталогизација во публикација Народна и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“, Скопје

76.037(430)(06.064) Дикс, О.

ОТО Дикс : графика на дваесеттите години циклус бакрорези Војна, март/април 2006 / [превод од германски на македонски Ана Корженска = translated from German into Macedonian Ana Korzenska]. - Скопје : Национална галерија на Македонија = Skopje : National gallery of Macedonia, 2006. - 14 стр. ; 21 см

ISBN 9989-694-69-9

а) Графика-Бакрорез-Германија-Изложби
COBISS.MK-ID 64152330

Организација на изложбата во Скопје, Р. Македонија

Издавач: Национална галерија на Македонија, Скопје
Крушевска 1а, 1000 Скопје
Тел. ++ 389 02 31 33 102
++ 389 02 31 09 566
Факс. ++ 389 02 31 26 856
www.mng.com.mk; e-mail: artgall@mol.com.mk;
Мала станица
март-април 2006

Одговорен уредник: Златко Теодосиевски, директор
Организација на изложбата: Менка Карапашовска, кустос
Превод од германски на македонски: Ана Корженска
Коректура: Михаил Лопарски
Ликовно обликување: Борис Шемов
Печат: Скенпоинт
Тираж: 500

Изложбата на Институтот за односи со странство од Штутгарт е реализирана во соработка со Амбасадата на СР Германија во Р. Македонија и Гете Институт во Белград

Organization of the exhibition in Skopje, R. Macedonia:

Published by: National Gallery of Macedonia, Skopje
Krulevska 1a, 1000 Skopje, R. Macedonia
Tel: ++ 389 (0)2 31 33 102
++ 389 02 31 09 566
Fax: ++ 389 (0)2 31 26 856
www.mng.com.mk; e-mail: artgall@mol.com.mk
Mala Stanica
March/April 2006

Editor-in chief: Zlatko Teodosievski, director
Organization of the exhibition: Menka Karapashovska, custodian
Translated from German into Macedonian: Ana Korzenska
Corrections: Mihail Loparski
Design and layout: Boris Semov
Printed by: Skenpoint
500 Copies

IFA Exhibition is realized in collaboration with Embassy of the FR of Germany in R. Macedonia and Goethe Institut in Belgrade