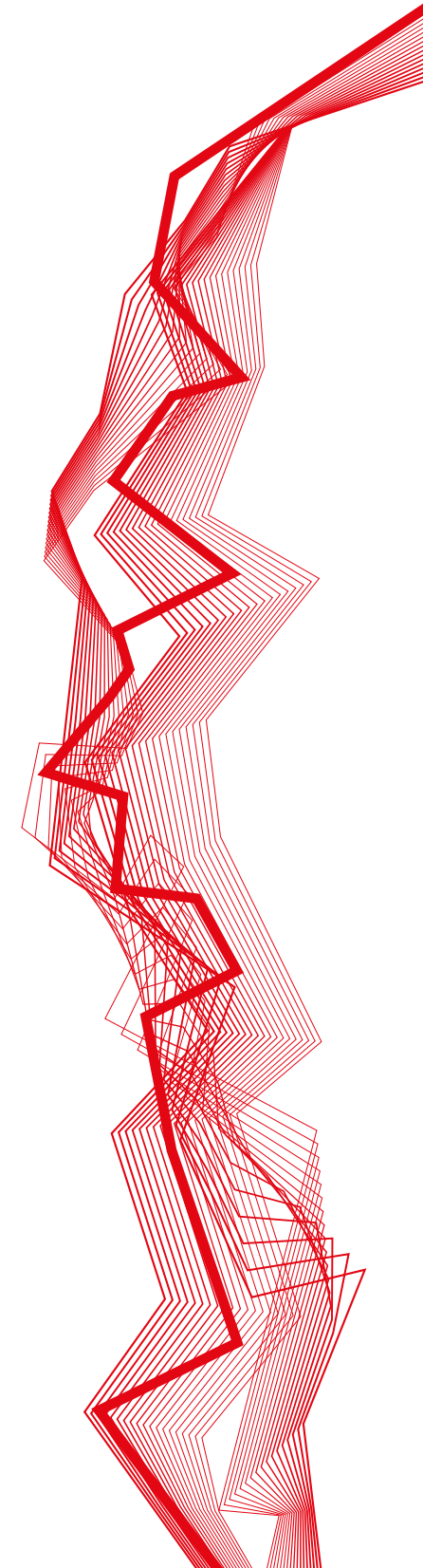


DIONYSOS



Wystawa Ausstellung Exhibition

DIONIZOS =



Dionysos. Dionizos. Dionysos.
Spuren Ślad mitu. The Trace
eines Mythos. Współczesna of Mith.
Deutsche und sztuka Contempo-
polnische Kunst niemiecka rary German
der Gegenwart. i polska. and Polish Art.

Organizatorzy wystawy **Ausstellungsorganisation** Organizers of the exhibition



Kulturamt Bodenseekreis
Schloss Salem
88682 Salem
Amtsleitung: **Dr. Stefan FEUCHT**



Rotes Haus I Meersburg
Galerie Bodenseekreis
Am Schlossplatz
88709 Meersburg
Leiterin: **Heike FROMMER, M.A.**



Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie
Aleja Najświętszej Maryi Panny 64
42-217 Częstochowa
Dyrektor: **Anna PALECZEK-SZUMLAS**

Patronat **Schirmherrschaft** Patronage



Starostwo Powiatowe w Częstochowie
Starosta Częstochowski: **Krzysztof SMELA**



Prezydent Miasta Częstochowa
Krzysztof MATYJASZCZYK

Kuratorki **Kuratoren** Curators **Heike FROMMER** **dr Barbara MAJOR**

Miejsca prezentacji **Ausstellungsorte** Exhibition venues

28 04 2017- 25 06 2017
Rotes Haus I Meersburg
GALERIE BODENSEEKREIS

14 07 2017- 25 08 2017
Aleja Najświętszej Maryi Panny 64
MIEJSKA GALERIA SZTUKI w CZĘSTOCHOWIE

Dank

Die Organisatoren der Ausstellung bedanken sich bei den Künstlern, den privaten Leihgebern, bei der Sammlung der Oberschwäbischen Elektrizitätswerke OEW und bei den Museen für die Leihgaben. Besonderer Dank gilt Professor Jacek Waltoś und Joanna Matyja für die Idee zur Ausstellung, und für Johanna Dudzinski-Tann für ihre Unterstützung und reundlichkeit.

Podziękowania

Organizatorzy i kuratorki składają serdeczne podziękowania, artystom, kolekcjonerom prywatnym i muzeom za udostępnienie dzieł. Szczególnie dziękujemy Profesorowi Jackowi Waltosiowi i Joannie Matyi za pracę merytoryczną nad koncepcją wystawy oraz Joannie Dudzińskiej-Tann za okazaną pomoc i życzliwość. Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie dziękuje również Starostwu Powiatowemu w Częstochowie za wsparcie finansowe przedsięwzięcia.

Thanks

The organizers and curators would like to thank the artists, the private collectors and the museums, for making the art work available. Special thanks go to Professor Jacek Waltoś i Joanna Matyja, for the work on the idea of the exhibition, and Johanna Dudzinski-Tann for the kindness shown throughout the project. The City Art Gallery in Częstochowa would like to thank the Poviāt Authority in Częstochowa for the financial support of the event.

**DAS DIONYSISCHE IN DER KUNST DIONIZOS W SZTUCE
EINE GEMEINSAME POLNISCH-DEUTSCHE WYSTAWA
AUSSTELLUNG POLSKO-NIEMIECKA**

„Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen“, so schreibt Friedrich Nietzsche. Man begibt sich auf vermeintlich dünnes Eis, wenn man als öffentliche Institution eine Ausstellung macht, in der es um das „Rauschhafte“ in der Kunst geht. Nichts ist vom Anspruch einer öffentlichen Verwaltung weiter entfernt als das Rauschhaft-Dionysische. So scheint es auf den ersten Blick. Aber jede unserer modernen Organisationen, deren Ziel es ist, auf nüchtern-sachliche Art und Weise rational-begründete Entscheidungen zu treffen – denn darum geht es letzten Endes immer – bestätigen in der Negation des Rauschhaften gerade dessen Wirkmächtigkeit. Auf dem Feld der Kunst ist die Begegnung mit dem Rauschhaften aber sicherlich heutzutage ein weitgehend unverfängliches Unternehmen. Sind wir doch in der Gegenwart allerlei gewohnt von der Kunst, vom Wiener Aktionismus bis zur jüngsten Zurschaustellung der Fäkalien einer ganzen Stadt während der letzten „Manifesta“ in Zürich.

Es war eben Friedrich Nietzsche, der durch das im Jahr 1872 publizierte Werk „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“, die Dichotomie zwischen Apollinisch und Dionysisch in die Kunstbetrachtung eingeführt hat. Ausgehend von der griechischen Antike sah er im Apollinischen das „Principium individuationis“, jenes Vermögen, das zum eigenen Erkennen des Individuums führt. Das Dionysische hingegen ist die Kraft, welche im Gegensatz dazu zu einem völligen Selbstvergessen führt. Hier ist die Analogie des Rausches und der Ekstase angebracht. Das Urmedium des Dionysischen ist die Musik, sie wirkt durch Gefühl, nicht durch Verstand.

Die dionysische Selbstvergessenheit verweist auf einen verlorengegangenen Urgrund, der in jedem Menschen existiert. Es ist das „Einsgewesensein“ mit der Natur, jenes Gefühl aus der Natur zu kommen, das zugleich auch als Mangel oder Verlust erfahren werden kann. So gab es wohl in der Entwicklung der Menschheit jenen Trennpunkt, an dem der Mensch den „tierischen“ Ursprung zurücklies und sich als denkendes Wesen empfand, eben genau dies als Gewinn und Verlust zugleich erfahren hat. Im Leben jedes Einzelnen wiederholt sich dies durch Geburt, jenem „Herausgeworfenwerdens“ aus dem Mutterschoß und dem späteren „Erwachsenwerden“, das eben auch als Verlusterfahrung gedeutet werden kann.

„Pod urokiem dionizyjskości odradza ją się więzi pomiędzy ludźmi; także wyobcowana, wroga lub ujarzmiona natura świętuje swoje pojednanie z synem marnotrawnym, człowiekiem“ – tak pisze Fryderyk Nietzsche. Wystawa na temat ekstazy w sztuce w publicznej instytucji – to stąpanie po kruchym lodzie. Nic nie jest bardziej odległe od oczekiwań publicznej administracji niż dionizyjska ekstaza. Przynajmniej tak się wydaje w pierwszej chwili. Ale każda z naszych nowoczesnych organizacji, których celem jest podejmowanie racjonalnie uzasadnionych decyzji w rzeczowy sposób – koniec końców zawsze o to chodzi – potwierdza siłę oddziaływania ekstazy właśnie przez jej negowanie. Na polu sztuki spotkanie z ekstazą jest dzisiaj z pewnością zupełnie nieszkodliwym przedsięwzięciem. Współczesna sztuka przyzwyczaiła nas do różnorodności, od Wiedeńskiego Akcjonizmu do najnowszych wystawień na pokaz fekaliiów całego miasta podczas ostatniego Biennale Sztuki Współczesnej „Manifesta“ w Zurychu.

To właśnie Fryderyk Nietzsche w swoim dziele z 1872 roku „Narodziny tragedii z ducha muzyki“ wprowadził dyktomię pierwiastka apollinijskiego i dionizyjskiego do teorii sztuki. Wychodząc od greckiego antyku widział pierwiastek apollinijski jako „Principium individuationis“, czyli siłę, która prowadzi do samookreślenia się jednostki. Natomiast pierwiastek dionizyjski jest siłą wiodącą do pełnego zatrącenia siebie. Owo zatrącenie jest analogiczne z amokiem i ekstazą. Nośnikiem pierwiastka dionizyjskiego jest muzyka, która działa przez uczucie, a nie przez rozum.

Dionizyjskie zatrącenie się wskazuje na zapomniane, pierwotne głębie, które istnieją w każdym człowieku. Chodzi o poczucie jedności z naturą, świadomość swoich naturalnych korzeni, które można przeżywać również jako strą. W rozwoju ludzkości jest przecież jakiś punkt graniczny, w którym człowiek pozostawia za sobą swoje zwierzęce pochodzenie i odnajduje w sobie istotę myślącą. Właśnie ten moment może zostać odebrany jako zysk i strata jednocześnie. To przeżycie jest udziałem każdego człowieka w chwili narodzin; owo „wyrzucenie“ z łona matki i późniejsze dorastanie również można postrzegać jako doświadczenie strą.

Człowiek odrywając się od natury, która go stworzyła, doświadcza strą i pragnie wypełnić powstałą w ten sposób pustkę za wszelką cenę. Poprzez wiedzę i naukę nie jest to możliwe, tak widział to Nietzsche. Potrzebna jest tu „uświęcona czarodziejka Sztuka“, która łączy obie zasady: apollinijską świadomość i metafizyczną pociechę dionizyjskości. Kontynuatorem rozważań Nietzschego był Aby Warburg, który analizował sztuki piękne od antyku po renesans również w aspekcie dionizyjskim. Pod pojęciem „formuły patosu“ (pathos-formel) zdefiniował moment ekstazy jako dionizyjskie upojenie w formach wyrazu sztuki antycznej.

Zasługą wystawy w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie z roku 2014 pod kierunkiem dr Barbary Major jest postawienie pytania o pierwiastek dionizyjski w sztuce współczesnej. Niniejsza wystawa podejmuje ten wątek i przygląda się współczesnym dziełom sztuki z Polski i Niemiec, które można interpretować w aspekcie dionizyjskim.

W niektórych pracach pierwiastek dionizyjski jest widoczny na pierwszy rzut oka np. w obrazach Waltera Stührera namalowanych z charakterystyczną gwałtownością gestu malarskiego, którą on sam nazywa „intraptychicznym realizmem“. Także Markus Lüpertz podąża tym śladem. Jedną ze swoich prac, znajdującą się w zbiorach powiatu bodeńskiego, nazwał „Dożynki dytyrambiczne“. A przecież Nietzsche pisał: „W dionizyjskim dytyrambie wszystkie symboliczne zdolności człowieka osiągają swój najwyższy stopień“.

Czasami w trakcie powstawania dzieła sztuki ekstaza staje się udziałem artysty. Ale czy odbiorca sztuki może to dostrzec? Mógłby, gdyby udało mu się w kontakcie z dziełem sztuki przeżyć podobne uniesienie, jak artysta w procesie jego tworzenia. Podobnie jak Nietzsche, który dał się porwać muzyce Wagnera. Bądźmy szczerzy: to nie zdarza się często. I dlatego potrzebny będzie pierwiastek apollinijski – odbiorca w konfrontacji z wymagającą wystawą musi sięgnąć do literatury przedmiotu i poszukać własnej drogi do przeżycia dzieła sztuki.

Nasza wystawa stwarza możliwość porównania interpretacji treści dionizyjskich w pracach z Polski i w dziełach niemieckich. Czy ujęcia tego tematu różnią się w Polsce i w Niemczech? Czy też jest to wyłącznie kwestia indywidualnego podejścia, niezależnego od rysu kulturowego?

Das Grundproblem bleibt: die Trennung des Menschen vom Ganzen als Erfahrung des Mangels und das Begehren, diese Lücke zu schließen. Durch Wissen und Wissenschaft alleine, das wusste Nietzsche, ist dies nicht möglich. Es braucht dazu die „heilige Zauberin Kunst“, die im besten Fall beide Prinzipien miteinander vereinigt: die apollinische Erkenntnis mit dem metaphysischen Trost des Dionysischen. In der Nachfolge von Nietzsche hat Aby Warburg die bildende Kunst von der Antike bis zur Renaissance auch unter dem Aspekt des Dionysischen betrachtet. Unter dem Begriff der Pathos-Formel brachte er jenen Moment äußerster Erregung auf den Punkt, der in Ausdrucksformen antiker Kunst den dionysischen Rausch darstellte.

Es ist das Verdienst einer Ausstellung im Jahr 2014 unter der Leitung von Dr. Barbara Major in der Städtischen Galerie Tschenschow, die Frage nach dem Dionysischen auch für die Kunst der Gegenwart gestellt zu haben. Die vorliegende Ausstellung greift diesen Faden auf und schaut nun auf Kunstwerke aus zeitgenössischer Produktion aus Polen und Deutschland, die unter dem Aspekt des Dionysischen gesehen werden können. Bei einigen Arbeiten ist dies schnell erkennbar, so etwa bei den mit furiosem Gestus gemalten Bildern von Walter Stührer, die er selbst als „Intraptychischen Realismus“ bezeichnet. Auch Markus Lüpertz hilft auf die Spur, indem er eine Arbeit, die sich in der Sammlung des Bodenseekreises befindet, „Dithyrambischer Erntedank“ genannt hat, heißt es doch bei Nietzsche: „Im dionysischen Dithyrambus wird der Mensch zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt.“ Gelegentlich liegt das Rauschhafte aber auch auf der Seite des Künstlers, desjenigen eben, der ein Werk erschafft. Wie aber ist dies für den Betrachter bemerkbar? Im Idealfall durch einen Nachvollzug der künstlerischen Erfahrungen, wohl in der Form, in der Nietzsche etwa von der Musik Wagners ergriffen war. Seien wir ehrlich: dies wird wohl im seltensten Fall so sein. Es wird das Apollinische brauchen, d.h. der Besucher wird mit einer durchaus anspruchsvollen Ausstellung konfrontiert, die ihn auch zum Lesen der Texte und zum eigenen Nachdenken anregt.

Zu dem inhaltlichen Aspekt des Dionysischen tritt ferner die Möglichkeit des Vergleichens zwischen den Arbeiten aus Polen und jenen aus der Sammlung des Bodenseekreises. Gibt es möglicherweise unterschiedliche Auffassungen des Dionysischen in Polen und Deutschland? Oder ist dies einzig eine individuelle Betrachtungsweise, die sich unabhängig von kulturellen Prägungen manifestiert?

Wir freuen uns über die erneuerte Fortführung des kulturellen Austauschs mit unserem Partnerkreis Tschenstochau. Seit 1999 besteht die Kreispartnerschaft zwischen Tschenstochau und dem Bodenseekreis. Vor allem im ersten Jahrzehnt wurde sie durch vielfältige Aktivitäten geprägt. Mehrfach wurden polnische Künstler im Roten Haus, der Galerie des Bodenseekreises, in Meersburg präsentiert. Mit dieser Ausstellung greifen wir den Faden wieder auf und dies mit einer gemeinsamen Ausstellung, in der bei uns erstmals Kunstwerke deutscher und polnischer Provenienz in Dialog treten. Dies mag nun ganz neue Perspektiven eröffnen. Wir hoffen, dadurch auch einen kleinen Beitrag zur deutsch-polnischen „Normalität“ in den nachbarschaftlichen Beziehungen in unruhigen Zeiten zu leisten.

Natürlich mussten aufgrund der Sprachbarriere auf beiden Seiten Herausforderungen bewältigt werden, aber dies gelang, so glaube ich, auf gute Weise. Offenheit und intellektuelle Neugier, das Interesse am Gegenüber und auch – in Maßen – eine „dionysische“ Lebensfreude haben unsere Zusammenarbeit geprägt. Dafür möchte ich mich ganz herzlich bedanken bei allen Beteiligten und besonders bei unseren polnischen Kooperationspartnern Direktorin Anna Paleczek-Szumlas und bei Dr. Barbara Major, die auf polnischer Seite die kuratorische Leitung des Projekts innehatte. Am Bodensee halfen Johanna Dudzinski-Tann und Sylwia Oker dankenswerter Weise die kommunikativen Fäden für diese Ausstellung zu spinnen.

Ebenso herzlich bedanke ich mich bei Heike Frommer, der Leiterin der Galerie Bodenseekreis, für ihre fachkundige und engagierte Arbeit an dieser Ausstellung. Allen Besuchern der Ausstellung in Tschenstochau und Meersburg wünsche ich, dass sie sich im amtlich gebotenen Maße vom Rausch des Dionysischen erfassen lassen und dabei auch einige „apollinische“ Erkenntnisse gewinnen.

Stefan FEUCHT

Współpraca partnerska pomiędzy Częstochową a powiatem bodeńskim trwa od 1999 roku. Zwłaszcza pierwsza dekada współpracy obfitowała w różnorodne działania. Polscy artyści byli wielokrotnie prezentowani w Czerwonym Domu - Galerii Powiatu Bodeńskiego w Meersburgu. W ten wątek współpracy wpisuje się obecna wystawa, podczas której będą ze sobą prowadzić dialog dzieła polskiego i niemieckiego pochodzenia. Mamy nadzieję zyskać nowe spojrzenie na artystyczny dorobek naszych krajów. Nasza wystawa będzie drobnym wkładem w dobrosąsiedzkie relacje pomiędzy obydwojema krajami w dzisiejszych niespokojnych czasach.

Naturalnie z powodu bariery językowej obie strony musiały sprostać wielu wyzwaniom, ale myślę, że udało się znaleźć właściwe rozwiązania. Otwartość i intelektualna ciekawość, wzajemne zainteresowanie, a także - z umiarem - „dionizyjska” radość życia określiły charakter naszej współpracy. Za to chciałbym bardzo serdecznie podziękować wszystkim zaangażowanym w projekt, a szczególnie naszym polskim partnerom: pani dyrektor Annie Paleczek-Szumlas i pani doktor Barbarze Major, która sprawowała kuratorską pieczę nad polską częścią projektu. Nad Jeziorem Bodeńskim komunikację przy tym projekcie wsparły Johanna Dudzinski-Tann i Sylwia Oker, do których kierujemy słowa podziękowania.

Równie serdecznie dziękuję Heike Frommer - pani kierownik Galerii Powiatu Bodeńskiego za jej zaangażowanie i profesjonalizm w pracy nad wystawą. Wszystkim zwiedzającym wystawę zarówno w Częstochowie jak i Meersburgu życzę, żeby poddali się dionizyjskiemu upojeniu, oczywiście w rozsądnym wymiarze, zyskując przy tym apollinijskie zrozumienie.

DIONYSUS IN ART. THE POLISH- GERMAN EXHIBITION

“Under the charm of dionysusness, the bonds between people are born; also alienus, hostile or controlled nature celebrates this reconciliation with a prodigal son, a man”- Fredrik Nietzsche writes. The exhibition about the ecstasy in art in a public institution resembles walking on thin ice. Nothing is more distant from the expectations of public administration than Dionysus’ ecstasy. At least, this is what it looks like at the first glimpse. However, every modern organisation, the aim of which is to undertake rationally justified decisions, all in all, it is always about this, proves the power of ecstasy by negating it. Today in art, the meeting with ecstasy is for sure a completely harmless undertaking. Modern art made us be used to variety, from Vienna Actionism to the most modern exhibition of faeces of the whole city during the last Biennial of Modern Art „Manifesta” in Zurich.

It was Friedrich Nietzsche in his work of 1872: “The birth of tragedy from the spirit of music” who introduced the dichotomy of Apollo and Dionysus element to the theory of art. Coming from the Greek antiquity, he perceived Apollo element as „Principium individuationis” i.e. the power that leads towards self-determination of an individual. The Dionysus element is the power leading towards complete perdition of self. This perdition is analogue with biliousness and ecstasy. The medium of Dionysus element is music that acts through emotions, not reason.

Dionysus’ perdition indicates the forgotten, primary depths that exist in every man. It is about the feeling of harmony with nature, the consciousness of one’s own natural roots, that can also be experienced as loss. In the development of humanity, there is a borderline point, where a man leaves behind his animal origin and finds himself to be a thinking individual. This moment may be found as a profit and loss at the same time. This experience is shared by everyone at the moment of birth; the “eviction” from the mother’s womb and later growing up may also be perceived as the experience of loss.

A man, getting away from nature that created him, experiences the loss and desires to fulfil the emptiness that is left after at any cost. Through knowledge and education it is not possible- as Nietzsche would say. What we need here is “scari-fied sorceress, the Art”, that connects the two rules: Apollo’s consciousness and Dionysus’ metaphysical consolation. The continuator of Nietzsche’s considerations was Aby Warburg, who analysed fine arts from antiquity to renaissance, also with respect to the Dionysus aspect. The notion of “the form of pathos” (pathosformel) defined the moment of ecstasy, as Dionysus’ elation in the forms of expression in ancient art.

The exhibition in the City Art Gallery in Częstochowa of 2014, under the supervision of Barbara Major, Ph.D., was asking a question concerning Dionysus’ element in the contemporary art. The present exhibition undertakes the plot and looks at the modern works of

art from Poland and Germany that can be interpreted within the Dionysus aspect. In some works the Dionysus element is visible at the first glimpse e.g. in the works of Walter Stührer, painted with a characteristic violence of a painter’s gesture that he refers to as “intrap-sychic realism”. Also Markus Lüpertz follows this trace. One of his works, that is contained in Boden Poviats collection, is called “Dithyrambic harvest festival”. Nietzsche wrote: “In the Dionysus’ dithyramb, all symbolic man’s abilities reach the highest degree”.

Sometimes, during the work of art creation, ecstasy is participated by an artist. But, can a recipient of art discern it? He would if he could experience the same elation as an artist in the process of creation. Similarly to Nietzsche who was elated by Wagner’s music. Let us be honest: it does not happen too often. And this is why we need Apollo’s element- the recipient, in the confrontation with the demanding exhibition, must reach the literature of the subject and look for his own way of experiencing the work of art.

Our exhibition creates the possibility of comparing the interpretations of the Dionysus’ contents in the works from Poland and Germany. Does the approach to the subject differ in Poland and Germany? Or perhaps is it only the issue of individual approach, independent from culture?

The partnership of Częstochowa and Bodenseekreis has been taking place since 1999. Especially the first decade of the cooperation was fruitful in different activities. Polish artists have been often exhibited in the Red House - the Gallery of Boden Poviats in Meersburg. The present exhibition, during which the works of art from Poland and Germany will have a dialogue, inscribes into this plot of cooperation. -We hope to acquire a fresh outlook at the artistic output of both countries. Our exhibition will be a minor input into the good neighbouring relations between the two countries in the nowadays uneasy times.

Of course, due to the language barrier, both parties had to take many challenges but, I think, we have managed to find proper solutions. The openness and intellectual eagerness, mutual interest and moderate Dionysus' joy of life specified the character of our co-operation.

I would like to express my thanks to all the persons engaged in our project, in particular our Polish partners: the Director - Anna Paleczek-Szumlas and Barbara Major, PhD. who was the curator of the Polish part of the project. In Bodensee, the communication with reference to the project was supported by Johanna Dudzinski-Tann and Sylwia Oker, to whom we also want to express our thanks.

I would also like to express my thanks to Heike Frommer- the manager of the Gallery of Bodensee for her involvement and professionalism in working on the exhibition. All visitors of the exhibition, both - in Częstochowa and Meersburg, I would like to wish to let themselves go the Dionysus' elation, of course to a reasonable degree, obtaining, at the same time, Apollo's understanding.

Wystawa „Dionizos. Współczesna odsłona mitu” zorganizowana w 2014 roku w Miejskiej Galerii Sztuki Częstochowie stała się pięknym pretekstem i podjęciem współpracy ekspozycji z Galerią Bodeńską w Meersburgu.

To wielkie założenie teoretyczne i interpretacyjne, w którego centrum znajduje się bóg zmysłów i antyteza wzniosłości apollińskiej. Zasadniczo więc jest to obszar relacji między życiem a sztuką, naturą a kulturą. Dionizos - bóg wina, rozkoszy ziemskich i zmysłowych staje się dla jej kuratorów impulsem do snucia szeroko rozwijanych (retorycznych i obrazowych) rozważań o wielu aspektach sztuki w jej aktualnych procesach, wychodzących poza ustalone dyscypliny i próbujących określić jej różnorodne konteksty kulturowe.

W rozległym tekście kuratorskim, dr Barbara Major powołuje się na wielu badaczy z zakresu antropologii kultury, których źródła inspiracji można doszukiwać się często w filozofii Nietzschego. Zmysłowość jest zapewne wspólnym wymiarem reprezentacji artystycznej szczególnie, że mamy na wystawie do czynienia ze sztuką definiowaną również w jej szerokim spektrum różnych, bo performatywnych działań: jak taniec, rytuały religijno-symboliczne, a nawet koncerty muzyki heavy metal. Trudno, by było inaczej w przypadku tak ziemskiego i życiowego czynnika jaki mitologizuje odesłanie do tytułowej figury.

Jest to niewątpliwie wystawa wyróżniająca się ujęciem pokazanych artefaktów w tak rozbudowanej i nawarstwionej siatce pojęciowej. Przejawia się zatem w niej nowe podejście do przejawów symbolicznej kultury wizualnej, poddanych analizie z pozycji myśli postmodernistycznej, wykraczającej poza dotychczasowe normy i terminy. Tekst kuratorski po prostu należy przeczytać.

Zestaw autorów intryguje wielością postaw i dostrzeganych postrzeżeń z zakresu sfer metafizycznych i cielesności. Co raczej wyjątkowe werystyczne wizualne krytyczne ujęcia Otto Dix'a spotykają się tutaj z rzadko przypominanymi osobnymi i wielkimi pełnymi patosu i groteskowej niezwykłości piewcami życia - Adamem Hoffmannem czy niepokoju sakralnego - Janem Lebensteinem.

Jestem przekonana, że ten projekt wnosi wiele do przestrzeni, w której funkcjonuje sztuka i artyści w jej kulturowo odmiennych miejscach i czasach.

Stefan FEUCHT

Anna PALECZEK-SZUMLAS

Die 2014 in der Städtischen Kunstgalerie Tschenschow (Częstochowa) durchgeführte Ausstellung „Dionysos – zeitgenössische Erscheinung eines Mythos” bot einen schönen Anlass, um eine Zusammenarbeit mit der Galerie Bodenseekreis in Meersburg aufzunehmen.

Es handelt sich um ein großes theoretisches und interpretatorisches Konzept, in dessen Zentrum der Gott der Sinne als Antithese der apollinischen Erhabenheit steht. Grundsätzlich bewegt es sich also in einem Beziehungsbereich zwischen Leben und Kunst, Natur und Kultur. Dionysos, der Gott des Weines sowie der irdischen Sinnesfreuden, liefert Kuratoren einen Impuls für weitreichende (rhetorische und bildliche) Erörterungen über viele Aspekte der Kunst im Rahmen ihrer aktuellen Prozesse, die über die herkömmlichen Disziplinen hinausgehen und versuchen, ihren vielfältigen kulturellen Kontext zu bestimmen.

In ihrem umfangreichen Beitrag verweist die Kuratorin Dr. Barbara Major auf viele Forscher aus dem Bereich der Kulturanthropologie, die sich oft von der Philosophie Nietzsches haben inspirieren lassen. Die Sinnlichkeit ist mit Sicherheit eine gemeinsame Dimension der künstlerischen Repräsentation, besonders deshalb, weil wir es in der Ausstellung mit einer Kunst zu tun haben, die auch durch ihr breites Spektrum unterschiedlicher, weil performativer, Ausdrucksformen definiert wird, nämlich als Tanz, als religiös-symbolische Rituale und sogar als Heavy Metal-Konzerte. Es könnte schwerlich anders sein angesichts des so irdischen und lebensnahen Aspekts, den der Verweis auf die Titelfigur mythologisiert.

Die Ausstellung zeichnet sich zweifelsohne durch die Darstellung der gezeigten Artefakte in einem überaus umfangreichen und vielschichtigen Begriffsnetz aus. Es kommt somit eine neue Betrachtungsweise von Erscheinungsformen der symbolischen visuellen Kultur zum Ausdruck, die einer über die bisherigen Normen und Termini hinausgehenden Analyse aus der Sicht der Postmoderne unterzogen werden. Den Beitrag der Kuratorin muss man ganz einfach gelesen haben!

Die Zusammenstellung der Künstler macht mit seiner Vielfalt an Haltungen und Wahrnehmungen im Bereich von Metaphysik und Körperlichkeit neugierig. Eher außerordentlich naturgetreue kritische Darstellungen von Otto Dix treffen hier auf selten in Erinnerung gerufene, individuelle, große und sich durch Pathos und groteske Einzigartigkeit auszeichnende lebensbejahende Künstler, nämlich Adam Hoffmann sowie den zudem für seine „sakrale Unruhe” bekannten Jan Lebenstein.

Ich bin überzeugt davon, dass dieses Projekt die Sphäre bereichert, in der Kunst und Künstler in kulturell unterschiedlichen Gebieten und Zeiträumen existieren.

Exhibition Dionysus: Contemporary edition of the myth organized in the City Art Gallery in Częstochowa in 2014 gave a beautiful pretext to commence the cooperation with the Boden Gallery in Meersburg.

This great theoretical and interpretative assumption in the centre of which a god of the senses and the anti-thesis of Apollyon sublimity resides. Basically, this is the area of relations between life and art, science and culture. Dionysus – the god of wine and earthly and sensual delights becomes for its curators an impulse to reflect on some widely developed (theoretical and pictorial) considerations about various aspects of the art in its current processes going beyond the already established disciplines and trying to define its diverse cultural contexts.

In her extensive curator paper, Barbara Major recalls many researchers of culture anthropology, whose inspirations may often be found in Nietzsche's philosophy. Sensuality is certainly a common dimension of artistic representation, particularly because we deal at the exhibition with the art defined also in its wide scope of various performing arts such as, dance, religious and symbolic rituals and even a heavy metal music concert. It would be difficult to do it differently in case of such an earthly and life factor that mythologizes the reference to the title figure.

Undoubtedly, this is an exhibition distinguishing itself with the way in which the artefacts appear in the extensive and multi-layered conceptual grid. It reveals a new approach to the expressions of symbolic visual culture analysed from the post-modern perspective, which falls beyond present norms and terms. One simply has to read the curator's text thoroughly.

The representation of the artists at the exhibition intrigues with the multiplicity of attitudes and their observations made in the range of metaphysical spheres and the flesh. Exceptionally faithful visual representations of Otto Dix meet here with the rarely recalled, but full of pathos and grotesque bards of life such as Adam Hoffman, or Jan Lebenstein, also representing sacral anxiety.

I am convinced that this project contributes a lot to the space where the art. and the artists function together in the culturally different places and times.

ICH selbst bin's: Dionysos, Donnerer, bin, den die Mutter Semele, Kadmos' Tochter, von Zeus hat in Liebe empfangen.

Homerischer Hymnus 7

Eine Ausstellung zum Thema „Dionysos“? Spontan entstand das Gefühl, als müsse die Sammlung des Bodenseekreises voll von Kunstwerken mit einem solchen Bezug sein. Unwillkürlich nimmt man doch an, es sei gerade das „Dionysische“, das die Künstler zur Kunst bringt. Oder es hafte zumindest dem kreativen Schöpfungsprozess etwas „Dionysisches“ an.

Doch hier trägt der Schein. Ein traditionelles Landschaftsbild mit spiegelndem See, eine romantische Stadtansicht, ein harmonisch arrangiertes Blumen-Stilleben – solche Bildthemen sind schließlich denkbar weit von „dionysischen“ Assoziationen entfernt! Auch architektonische und linear konstruierte Arbeiten, konkrete Kunstwerke oder grafische Abstraktionen verzichten schon konzeptionell bedingt auf solche Aspekte.

Wie aber soll die Suche verlaufen nach dem „Dionysischen“ in der Kunst? Welche bildnerischen Merkmale können den Ausschlag geben? Es war Friedrich Wilhelm Nietzsche, der in seiner „Geburt der Tragödie“ 1872 das „Dionysische“ mit einem ästhetischen Prinzip verband. In seiner philosophischen Betrachtung sah Nietzsche zwei Gegensatzpaare, die sich in der Kunst einander gegenüber stehen: das Apollinische und das Dionysische. Der erhabene Apollon schützt nach Nietzsche das Individuum und die geistige Ordnung – er verkörpert die Bildenden Künste. Dionysos dagegen bricht Tabus und überschreitet Grenzen im Zustand der Ekstase. Der rauschhafte Gott überführt das Geistig-Individuelle in den Rohzustand des Natürlichen – sein Ausdruck ist die Musik.

Nun waren die Bildenden Künste zu Nietzsche Zeiten tatsächlich viel mehr „apollinisch“ als „dionysisch“. Sie waren „bildend“ im Sinne von „abbildend“ und eiferten dem Vorbild der Natur nach. In der Antike, der Renaissance oder im Klassizismus herrschte eine Kunst vor, die das harmonische Maß und die ausgewogene Ordnung, ganz „apollinisch“, zum gültigen Maßstab für Schönheit erhob. Diese „klassische“ Kunst bewegte sich auf einem intellektuellen Niveau.

Doch die künstlerischen Revolutionen des ausgehenden 19. und mehr noch des 20. Jahrhunderts brachten eine Änderung der Regeln. Das Abbild der Natur wurde dem psychischen Befinden und dem subjektiven Erleben des Künstlers unterworfen. Später löste sich die Kunst ganz vom natürlichen Vorbild und entwickelte sich in die Gegenstandslosigkeit hinein. In Kunstrichtungen wie dem Informel oder dem Action Painting drängte sich das Spontane und das Gestische

„Imię moje - brzmiący rozgłośnie Dionizos, mą matką córka Kadmosa, Semele, Dzeusowa oblubienica!“

Homer, Hymn 7

Wystawa na temat Dionizosa? W pierwszej chwili po tak postawionym pytaniu spontanicznie rodzi się poczucie, że zbiory powiatu bodeńskiego pełne są dzieł związanych z tym tematem. Mimowolnie zakładamy, że to właśnie „dionizyjskość“ wyzwala artystę w artyście. A przynajmniej proces twórczy artysty ma w sobie coś „dionizyjskiego“.

Ale tu właśnie dajemy się zwieść pozorom. Tradycyjny pejzaż z połyskującym jeziorem, romantyczny obrazek miejski, harmonijnie zaaranżowana martwa natura z kwiatami – takie tematy są przecież skrajnie odległe od „dionizyjskich“ skojarzeń! Także prace architektoniczne, prace konstrukcji linearnej, dzieła sztuki konkretnej lub graficzne abstrakcje rezygnują z takich aspektów już w założeniu.

Jak szukać w sztuce pierwiastka dionizyjskiego? Co będzie cechą decydującą? Friedrich Wilhelm Nietzsche w swoich „Narodzinach tragedii“ z 1872 roku powiązał „dionizyjskość“ z zasadą estetyczną. W swoich rozważaniach filozoficznych Nietzsche wskazuje dwa przeciwieństwa, które w sztuce stale są ze sobą konfrontowane: element apolliński i element dionizyjski. Wg Nietzschego wyniosły Apollo jest patronem jednostki i oświeconego ładu – ucieleśnia sztuki piękne. Natomiast Dionizos łamie tabu i, w stanie ekstazy, przekracza granice. Ekstatyczne bóstwo przeprowadza jednostkę oświeconą w stan pierwotnego powrotu do natury – jego atrybutem jest muzyka.

Sztuki piękne w czasach Nietzschego były raczej apollińskie niż dionizyjskie. Miały charakter bardziej odtwórczy niż twórczy i gorliwie naśladowały naturę. W antyku, renesansie czy klasycyzmie panowała sztuka, która po „apollińsku“ uczyniła harmonię obowiązującym kryterium piękna. Ta „klasyczna“ sztuka poruszała się na płaszczyźnie intelektualnej.

Rewolucje artystyczne końca XIX, a jeszcze bardziej XX wieku, przyniosły zmianę reguł. Naśladowanie natury podporządkowano stanowi psychicznemu i subiektywnemu przeżyciu artysty. Później sztuka uwolniła się zupełnie od wzorców natury i rozwinęła w abstrakcję. W takich kierunkach jak informel lub Action Painting na pierwszy plan wysuwa się spontaniczny gest. Gest malarski odzwierciedlał procesy emocjonalne i brał się z podświadomości artysty.

Wielkoformatowy obraz „Nothing is real“ z 1977 roku ucieleśnia symbolicznie taki właśnie proces twórczy (s.63). Artysta Walter Stöhrer proces powstawania obrazu uczynił jego treścią i celebrował go jako wyraz witalnej cielesności: „często w towarzystwie głośnie muzyki, tworząc wyrusza w drogę, wchodzi w zakręt motorycznie – duchowo, nabiera prędkości i upojony ruchem doświadcza wolności skojarzeń wyobraźni...”¹ W tym opisie artystycznego aktu Stöhrera kryje się tak wiele spontaniczności, cielesności, upojenia i muzyki, że te słowa mogłyby stanowić opis antycznego obrzędu ku czci Dionizosa.

Doświadczenie dionizyjskie w kulcie antycznym oznaczało przekraczanie granic i równocześnie przemianę. Polegała ona na chwilowym opuszczeniu własnej tożsamości i zamianie jej na obcą egzystencję. Kulminację stanowiło opuszczenie bytu człowieka – racjonalnego i wkroczenie w rzeczywistość irracjonalną – zwierzęcą.² Ten odmienny stan świadomości, po grecku *ékstasis*, osiągnąć można na różne sposoby: przez środki odurzające takie jak wino lub rytmiczny taniec, orgie lub zakładanie masek.

Na tych właśnie istotnych cechach dionizyjskiego kultu skupimy się poszukując pierwiastka dionizyjskiego w dzisiejszej sztuce. Wymienione cechy stanowią jednocześnie kluczowe hasła naszej wystawy.

Zwróćmy zatem uwagę na akt zakładania maski, szczególnie odnoszący się do Dionizosa, bóstwa przemiany. Maskę odgrywała ważną rolę w teatrze antycznym, którego początków należy szukać w obrzędach ku czci Dionizosa. Założenie maski pozwalało czcicielom Dionizosa opuścić własną osobowość i „przyjąć obcą, dotychczas nadnaturalną tożsamość.”³

Takie obrzędy przetrwały do dziś, za przykład niech posłuży choćby karnawał w Szwabii i pozostałej części Niemiec. W tym regionie działają liczne bractwa kultywujące tradycje karnawału. Litografia barwna o tytule „Maski alemańskie” autorstwa Ottona Dixy z roku 1963 pokazuje dwóch karnawałowych przebierańców. Jednym z nich jest przypuszczalnie „Schüttig” (kostium przypominający diabła) z Elzach, druga postać to czarownica z Villingen (s.48). Kostium karnawałowy, tradycyjne przebranie z drewnianą maską, pozwala nawet dziś jeszcze przybrać członkom bractw karnawałowych nową, dziką tożsamość. Ale, jak w kulcie dionizyjskim, indywidualne ja z odmienną tożsamością schodzi na dalszy plan, ustępując miejsca witalnej sile wspólnoty.

in den Vordergrund. Die malerische Geste spiegelte emotionale Prozesse wider oder brach aus dem Unterbewusstsein der Künstler hervor.

Das großformatige Gemälde „Nothing is real“ von 1977 verkörpert sinnbildhaft so ein kreatives Vorgehen (S.63). Der Künstler Walter Stöhrer erhob den Prozess des Malens zum Bildinhalt und feierte ihn als Ausdruck vitaler Körperlichkeit: „Oft begleitet von lauter Musik, bringt er sich schreibend in Fahrt, kommt motorisch-geistig in Schwung, nimmt Geschwindigkeit auf und erfährt im Rausch der Bewegung die Freiheit assoziativer Imagination ...“¹. In dieser Beschreibung von Stöhrers künstlerischem Akt steckt so viel Spontaneität, Körperlichkeit, Rausch und Musik, dass diese Worte auch eine antike Kulthandlung zu Ehren des Dionysos schildern könnten.

Das dionysische Erleben im antiken Kult war Grenzüberschreitung und Verwandlung zugleich. Es bestand darin, die eigene Identität zeitweise zu verlassen und in eine fremde Existenz überzuwechseln. Im Zentrum stand das Heraustreten aus dem menschlich-rationalen Sein und das Hinübertreten in eine animalisch-irrationale Wirklichkeit.² Dieses Heraustreten, griechisch *ékstasis*, wurde auf unterschiedliche Weise forciert: durch Rauschmittel wie den Wein, aber auch durch rhythmisierten Tanz, durch sexuelle Ausschweifungen und nicht zuletzt durch Maskierungen.

Auf diese wesentlichen Merkmale des dionysischen Kultes wollen wir unser Augenmerk richten bei der Suche nach dem „Dionysischen“ in der heutigen Kunst. Die genannten Charakteristika bilden auch die inhaltlichen Schwerpunkte unserer Ausstellung.

Gerade die Maskierung war es, die in besonderer Weise auf Dionysos, den Gott des Wandels, verwies. Die Maske spielte auch eine wichtige Rolle im antiken Theater, das aus den Kulthandlungen zu Ehren des Dionysos erwuchs. Dem Dionysos-Anhänger erlaubte die Maskierung, seine eigene Persönlichkeit zu verlassen und eine „fremde, uneigene, bisweilen übernatürliche Existenz anzunehmen.“³

Wir kennen solche „kultischen“ Handlungen heute noch, etwa aus der schwäbisch - alemannischen Fasnet. Eine Farblithografie mit dem Titel „Alemannische Masken“ von Otto Dix aus dem Jahr 1963 zeigt zwei „Hästräger“, bei denen es sich vermutlich um eine Villinger Hexe und einen Elzacher „Schüttig“ handelt (S.48). Durch ihr „Häs“, durch das Tragen der traditionellen Verkleidung mit Larve, nehmen die Mitglieder der Zünfte bis heute eine wilde, andersartige Identität an. Wie im dionysischen Kult tritt dabei das individuelle Selbst zurück und löst sich zugunsten einer vitalen Gemeinschaft auf.

Dass im Brauchtum, bei Hexentänzen oder Narrensprüngen, die Regeln des bürgerlichen Lebens außer Kraft gesetzt werden, ist bekannt. Die Anonymität der Maskierung ermöglicht das Lösen von den Zwängen des Alltags und verschafft ein verlockendes „dionysisches“ Gefühl von Ungezwungenheit und Freiheit. Allerdings kann der Schutz der Maske auch dazu verführen, wirkliche Grenzen zu übertreten und Tabus zu brechen.

Wie viel rohe Gewalt und Brutalität hinter der „Maskerade“ von Menschen stecken kann, das lässt Karl Hubbuch in seinem Gemälde „Volksfasnet“ von 1953 anklingen (S. 42). Die Versammlung der verkleideten Masse beim Straßenumzug wirkt hier weniger fröhlich als vielmehr aggressiv. In Anlehnung an die schwarzkonturierte Malweise Max Beckmanns demaskiert der überzeugte Antifaschist Karl Hubbuch – wie Beckmann vor ihm – die lautstark Feiernden. Der Maler entlarvt die Abgründe der menschlichen Psyche, die hier unter dem Deckmantel oberflächlicher Vergnügungen lauern.⁴

Zu den „Vergnügungen“ rechnet man gemeinhin auch den Tanz, sollte man sich gedanklich zwischen förmlichem „Tanztee“ und fröhlichem „Folkloretanz“ bewegen. Doch das Tanzen kann durchaus eine tiefere seelische Dimension aufweisen. Der rituelle Tanz, der „Trancetanz“, geht mit einer Veränderung des Bewusstseinszustands des Tänzers einher. Der rituelle Tanz war und ist noch immer wichtiger Bestandteil kultischer und religiöser Handlungen vieler Völker. Betrachtet man die künstlerische Fotografie des Tänzers auf einem Heavy Metal-Konzert von Elżbieta Siwik aus dem Jahr 2009 (S. 66-67), wird deutlich, dass solche „Tänze der Seele“ auch in unserer westlich-industrialisierten Welt noch lebendig sind.

Schon im Mittelalter wurde der Tanz auch in der Kunst mit tiefer Bedeutung aufgeladen. Zahlreiche Darstellungen des „Totentanzes“ dienten dazu, daran zu erinnern, dass alles Leben sterblich ist. Welchen Rang auch immer ein Mensch in der Gesellschaft bekleidete, Papst oder Bettler, er wurde in Begleitung des tanzenden Todes gezeigt. Der Künstler HAP Grieshaber hat 1966 den mittelalterlichen Basler Totentanz von Konrad Witz in moderne Formen des Holzschnitts übersetzt (S. 144-146). Grieshabers „Wucherer“ nimmt breitbeinig, mit Zylinder in der Hand und dicker Zigarre im Mund, die linke Bildhälfte ein. Ein Skelett, einen Zylinder auf dem Kopf, ist ihm an die Seite gestellt. Hinter ihm türmen sich menschliche Schädel auf. Wer von den beiden am Schluss der größere Wucherer sein wird, kann nur die Zeit zeigen. In Grieshabers grafischem Zyklus des „Totentanzes“ wird eine transzendente Funktion des Tanzes verbildlicht: die Grenzüberschreitung zwischen Leben und Tod. Diese Grenzüberschreitung, die ebenso Faszination wie Schauer auslöst, war wesentliches Charakteristikum des dionysischen Kultes. Dionysos war der „zweimal geborene“ Gott:

Obrzędy, tańce więdzm, błazeńskie skoki uchylają reguły mieszczanńskiego życia. Anonimowość masek pozwala uwolnić się od presji codzienności i daje nęcące dionizyjskie uczucie swobody i wolności. Osłona, jaką daje maska, może też prowadzić do przekraczania realnych granic i łamania tabu.

Karl Hubbuch in seinem obrazie „Zapusty“ z 1953 roku (s. 42) przypomina, jak wiele przemocy i brutalności może się ukrywać za maskaradą. Zebranie tłumu przebierańców w korowodzie ulicznym robi wrażenie bardziej agresywne niż radosne. Karl Hubbuch, zagorzały antyfaszysta, demaskuje tych, którzy bawią się i świętują bez umiaru, podobnie jak czynił to przed nim jego mistrz Max Beckmann. On również ujawnia mroczne głębie ludzkiej psychiki, które czają się pod powierzchnią zabawy.⁴

Do tej „zabawy“ zalicza się również taniec, od formalnego wieczorku tanecznego po radosny taniec ludowy. Jednakowoż taniec może mieć głębszy duchowy wymiar. Taniec rytualny, taniec w transie, łączy się z wejściem w inny stan świadomości przez tancerza. Taniec rytualny był i ciągle jest ważnym elementem obrzędów kultowych i religijnych wielu ludów. Gdy oglądamy artystyczne fotografie Elżbiety Siwik, przedstawiające tancerza na koncercie heavy metalowym z roku 2009 (s. 66-67), staje się widocznym, że taki taniec duszy jest ciągle obecny w naszym zindustrializowanym świecie zachodu.

Już w średniowieczu nadawano tańcom głębokie znaczenie. Motyw tańca śmierci, często podejmowany w sztuce, miał przypominać o śmiertelności ludzkiego życia. Człowiek, niezależnie od swojej rangi w społeczeństwie, papież czy żebrak, był pokazywany w towarzystwie tańczącej śmierci. Artysta HAP (Helmut Andreas Paul) Grieshaber przeniósł w 1966 roku średniowieczny „Taniec śmierci z Bazylei“ Konrada Witz’a w nowoczesną formę drzeworytu (s. 144-146). Z kolei w obrazie „Lichwiarz“ Grieshabera tytułowa postać zajmuje lewą połowę obrazu stojąc w rozkroku, z cylindrem w dłoni i grubym cygarem w ustach. U jego boku stoi szkielet z cylindrem na głowie. Za nim piętrzą się ludzkie czaszki. Czas pokaże, który z nich dwóch jest większym lichwiarzem.

Graficzny cykl Grieshabera „Taniec śmierci“ obrazuje transcendentną funkcję tańca: zacieranie granicy pomiędzy życiem i śmiercią.

Przekraczanie granicy, budzące w równym stopniu fascynację i strach, było charakterystyczne dla kultu dionizyjskiego. Dionizos to bóg „dwukrotnie urodzony”: jego śmiertelna matka, Semele, zginęła w ogniu z dzieckiem w łonie. Boski ojciec Zeus uratował syna, zaszywając go w swoim udzie. Nosił go aż do momentu rozwiązania. Tak Dionizos narodził się po raz drugi. Jest więc „bogiem powrotu” w kręgu życia złożonego z narodzin i przemijania. Symbolizuje „paradoksalny związek życia i śmierci”.⁵

Jako symbol życia, jest jednocześnie symbolem płodności, co unaoczniało „nadmiar vitalności” obrzędów kultowych.⁶ Posłuszeństwo bogu zespalało ludzi – bóg stanowił impuls do wyuzdanej seksualności i orgiastycznej erotyki. Wobec Dionizosa zacierały się granice pomiędzy przyrodą, człowiekiem i zwierzęciem. U greckiego tragediopisarza Eurypidesa bachantki, wyznawczynie kultu Dionizosa, karmiły piersią koźlęta lub wilczki.⁷

Tęsknota za jednością człowieka i natury była udziałem artysty Seppa Mahlera. Poszukiwanie „prabytu”, niegdyś egzystencji ludzkiej w pełnej harmonii z przyrodą, stanowiło główny temat twórczości Mahlera jako artysty i pisarza. W swoim gwaszu „Pradzieje” z 1951 (s. 111) Mahler przedstawił parę nagich postaci w śnieżnej zawiści – „praludzi” będących częścią nieprzyjanej natury.

Natomiast Herbert Jaegerhuber na swoim obrazie „W kąpiel” z 1933 r. umieścił trzy kąpiące się kobiety w bardziej przyjaznym otoczeniu. (s. 120). Inspiracją dla niego mogły być „Kąpiące się” Cézanne’a – artysta przedstawia postaci dziewcząt, które wtapiają się harmonijnie w krajobraz. Piękne nagie ciała są częściowo ukryte pod delikatną tkaniną. Przez sposób przedstawienia, pochłonięte zabawą piękności, wydają się być raczej częścią natury, ozdobą krajobrazu niż ucieleśnieniem seksualności czy choćby frywolności.

Za to bardziej wyrazisty w przedstawianiu seksualności jest „Amor” (z 2001 r.) malarza Manfreda Scharpfa. Amor zniewala błądą pięknosć, w której zgodnie z mitologią domyślamy się Psyche (s. 117). Malarz, znany ze swoich prowokacji, zrezygnował z twarzy postaci i w centrum obrazu umieścił nagie ciała w akcie zespolenia skupiając się na seksualnym

seine sterbliche Mutter Semele wurde, das Kind im Leib, von einem Feuer getötet. Der göttliche Vater Zeus aber rettete das Kind, nähte es in seinen Schenkel ein und gebar es daraus nach der Tragezeit erneut. In diesem Sinn stand Dionysos als „Gott der Wiederkehr” für den Zyklus des Lebens aus Werden und Vergehen. Der Gott symbolisierte gewissermaßen die „paradoxe Einheit von Leben und Tod”.⁵

Aber Dionysos verkörperte mit dem Leben auch die Fruchtbarkeit, was sich in der „überschäumenden Vitalität” der Kulthandlungen zeigte.⁶ In der Gefolgschaft des Gottes fand die Vereinigung zwischen Menschen statt – der Gott war Impulsgeber für ungezügelte Sexualität und erotische Ausschweifungen. Ebenso aber war er Garant für die Verwischung der Grenzen zwischen Natur, Mensch und Tier. Beim griechischen Tragödiendichter Euripides heißt es von den Bacchantinnen, den kultischen Anhängerinnen des Dionysos, dass sie in ihren nächtlichen Zusammenkünften Rehkitze oder Wolfsjunge säugten.⁷

Eine Sehnsucht nach der Einheit von Mensch und Natur verspürte der Künstler Sepp Mahler. Die Suche nach dem „Ur-Sein”, nach der einstigen Existenz des Menschen in vollkommener Harmonie mit der Natur, gehörte zu den Lebensthemen des Künstlers und Schriftstellers. In seiner Gouache „Urzeit” von 1951 hat Mahler ein Paar angedeutet, das sich nackt, in einer Berglandschaft mit kargem Baumbestand, einem Schneesturm stellt – ein „Urpaar” im (ungemütlichen) Einklang mit der Natur (S. 111).

Freundlicher schon wirkt die Umgebung, in die Herbert Jaegerhuber seine „Drei badende Akte” im Jahr 1933 gesetzt hat (S. 120). Die jungen Frauen, für die sicherlich Cézannes Badende die Anregung gaben, verschmelzen harmonisch mit der Landschaft und erscheinen schon durch die Gleichbehandlung in der Malweise als Teil der Natur. Die nackten Körper der Schönheiten sind teils hinter zartem Tuch versteckt, sie wirken eher dekorativ und verspielt als sexuell oder gar frivol.

Deutlicher dagegen wird der erregte Amor des Malers Manfred Scharpf, der sich besitzergreifend einer blassen Schönheit, traditionell der Psyche, bemächtigt (S. 117). Durch den Verzicht der Komposition auf Gesichter und durch die Konzentration auf die Tailenbereiche der Figuren in der Bildmitte erreicht der Maler, der durchaus für Provokationen bekannt ist, die sexuelle Fokussierung einer Thematik, die in der Kunstgeschichte vornehmlich als lieblich verbreitet ist. Der Bildinhalt des Gemäldes von 2001 ist jedenfalls so eindeutig, dass das Gemälde von einem öffentlichen Standort entfernt werden musste, weil sich Betrachter daran störten. Allerdings bleibt anzumerken, dass sich die Scharpf’sche Darstellung gegenüber manchen dionysischen Orgien von Satyrn und Mänaden auf frühen attischen Vasen vergleichsweise sehr harmlos ausnimmt!

Der Kult des Dionysos war sicher nichts für schwache Nerven, auch was die Gepflogenheiten im Zuge der rituellen Raserei anging. Der rituelle Wahnsinn befahl sowohl den Gott als auch seine vornehmlich weiblichen Anhängerinnen, die in diesem

Zustand Tiere und gelegentlich auch Menschen töten: „Die Riten werden in der Nacht, fern der Städte, auf Bergen und in Wäldern gefeiert. Durch die Tötung des Opfers vermittelt Zerstückelung und den Verzehr des rohen Fleisches wird die Verbindung mit dem Gott verwirklicht. Denn die Tiere, die zerrissen und verschlungen werden, sind Epiphanien oder Inkarnationen des Dionysos“.⁸

Der Gott, der zwischen Leben und Tod wandelt, verkörperte das niemals endende Leben, das schon bei Homer „zoé“ genannt wird. Mit „zoé“ war das Leben als Ganzheit gemeint, das Leben, das sich durch Vererbung selbst erneuert, das dadurch unzerstörbar ist und „den Keim der zeitlichen Unendlichkeit“ birgt.⁹ Diesem fortdauernden Leben steht „bios“ gegenüber, von dem sich unser Wort „Biografie“ ableitet – das begrenzte und sterbliche Leben des einzelnen Individuums.

Das Ende des Lebens seiner Mutter hat Otto Dix in der Lithografie „Mutter auf dem Totenbett I“ im Jahr 1954 festgehalten (S.94). Die arbeitsame Mutter, die Dix in den 1920er-Jahren in den berühmten Doppelbildnissen mit dem Vater festgehalten hatte, liegt jetzt mit faltigem, eingefallenem Gesicht im Sarg, Nase und Kinn stechen spitz aus dem bleichen Gesicht hervor. Dass sich Otto Dix mit seinem Schmerz auch künstlerisch intensiv auseinandergesetzt hat, zeigt die Tatsache, dass er die Situation in zwei verschiedenen grafischen Fassungen wiedergegeben hat. Der Künstler rückt das Gesicht seiner Mutter in den Bildmittelpunkt, fokussiert es, und lässt uns durch diese Nähe direkt an dem traurigen und intimen Moment teilhaben.

Die Personifikation einer Grenzerfahrung, der endlosen Traurigkeit, ist Bruno Epples „Melancholia“, die er in einem Gemälde 1986 dargestellt hat (S.101). Der Künstler zeigt eine blasse Frauengestalt mit dunklen Augenringen, hockend, im weißen Faltengewand, mitten in einer hügeligen Landschaft von bläulichem Gras. Das unglückliche Wesen hat Herbstzeitlose im schwarzen, strubbeligen Haar und den Raben als Totenvogel an seiner Seite. Im Hintergrund brauen sich Herbststürme zusammen, die die letzten braunen Blätter von den Bäumen fegen. Das Motiv wird zum Sinnbild der sterbenden Natur im Lauf der Jahreszeiten.

Werden und Vergehen, aber auch der Wechsel und der Zusammenhang von Gegensätzen gehörte zum Wesen des Dionysischen. Für den Gläubigen, der sich dem Kult des Gottes hingab, dürfte vor allem die persönliche Grenzerfahrung das wesentliche Erlebnis gewesen sein. Die dionysische Ekstase bedeutete eine „Überschreitung der menschlichen Bedingtheit, die Entdeckung der totalen Befreiung, das Erlangen einer Freiheit und Spontaneität, die dem Menschen sonst unerreichbar sind.“¹⁰ In der dionysischen

aspekcie tematu. Ze względu na jednoznaczność treści obrazu został on usunięty z miejsca jego ekspozycji, ponieważ raził zwiedzających. Niemniej należy zaznaczyć, że obraz Scharpfa wydaje się być całkiem niewinny w porównaniu z niektórymi dionizyjskimi orgiami satyrów i menad na wczesnych attyjskich wazach!

Kult Dionizosa na pewno nie był dla osób o słabych nerwach, zważywszy to, co się działo w trakcie rytualnego szaleństwa. Rytualny obłęd ogarniał zarówno boga jak i jego czcicieli, którymi najczęściej były kobiety. W tym stanie zabijały one zwierzęta, a czasem nawet ludzi: „Ryty odbywano nocą, daleko od miast, w lasach, i na górach. Łączność z bogiem osiągnano poprzez ofiarowanie stworzeń rozdartych na strzepy (sparagmos) i spożycie surowego mięsa (omofagia). Rozszarpywane i pożerane zwierzęta były bowiem epifaniami Dionizosa lub też jego wcieleniami”⁸

Bóg wędrujący między życiem i śmiercią ucieleśniał nigdy nie kończące się życie, które można znaleźć już u Homera pod pojęciem „zoé”. Oznacza ono życie jako całość, z racji swojej dziczności odnawialne i dlatego niezniszczalne, które „mieści w sobie zarodek nieskończoności w czasie”. Po przeciwnej stronie tego niekończącego się życia znajduje się „bios”, od którego pochodzi dzisiejsze słowo „biografia” - ograniczone i śmiertelne życie jednostki.

Otto Dix uchwycił koniec życia swojej matki w litografii „Matka na łożu śmierci I” z roku 1954 (s. 94). Pracowita matka, którą Dix w latach dwudziestych przedstawiał na słynnych podwójnych portretach razem z ojcem, leży teraz z pomarszczoną zapadniętą twarzą w trumnie, nos i broda są uwydatnione na bladej twarzy. Fakt, że Dix przedstawił tę sytuację w dwóch, różnych ujęciach graficznych wskazuje na to, że jako artysta intensywnie zmagał się ze swoim bólem. Otto Dix umieścił twarz matki w centrum obrazu, przybliżył ją i przez tę bliskość pozwolił nam uczestniczyć bezpośrednio w tym smutnym, intymnym przeżyciu.

Personifikacją podobnego przeżycia, bezkresnego smutku towarzyszącego przejściu przez granicę pomiędzy życiem i śmiercią, jest „Melancholia” Bruna Eplego z 1986 roku (s. 101). Artysta ukazuje bladą postać kobietą z podkrążonymi

oczami, siedzącą w kucki, w białej pofałdowanej szacie pośrodku pagórków pokrytych niebieskawą trawą. Nieszczęśliwa istota ma w swoich czarnych rozczochranych włosach kwiat zimowita jesiennego i kruka jako zwastuna śmierci na ramieniu. W tle nadciągają jesienne burze zmiatające z drzew ostatnie brązowe liście. Jest to symbol natury obumierającej przez zmianę pór roku.

Stawanie się i przemijanie, ale także przemiana i wzajemny związek przeciwieństw należą do istoty „dionizyjskości”. Dla oddanego wyznawcy kultu Dionizosa najistotniejszym przeżyciem będzie osobiste doświadczenie przejścia przez granicę. Dionizyjska ekstaza oznaczała „przekroczenie ludzkiej kondycji, całkowite wyzwolenie, osiągnięcie wolności i spontaniczności, istotom ludzkim niedostępnych”.¹⁰ W dionizyjskiej ekstazie bóg i człowiek przeżywali swoją przemianę. Dionizos mógł się objawić się ludziom w różnych, często sprzecznych formach. „Jego skłonność do metamorfozy czyni go boskim artystą iluzji par excellence.”¹¹

Cielesne metamorfozy przechodzą również figury Horsta Antesa, który w latach sześćdziesiątych dla swoich „głównogów” wykreował własny mityczny świat (s. 79). „Głównóg” jest figurą przypominającą człowieka niemalże bez korpusu, którego głowa wydaje się łączyć z nogami. Poprzez tę figurę artysta, jakby ukryty za maską, wyraża uczucia: smutek i radość, wstyd, złość, zakłopotanie i miłość. Te odczucia ukazują się widzowi na krótko i zaraz znikają. Figury Antesa można odczytywać jako szyfry ludzkiej psychiki.

Na płaszczyźnie psychologicznej dokonuje się przemiana „jil” na obrazie Marion Fink z 2013 roku (s. 76). Obraz przedstawia młodą kobietę unoszącą się jak embrion w nieokreślonej zielonkawej przestrzeni przypominającej wody płodowe. Jil jest zupełnie naga i ssie kciuk. Jej dorosłe ciało nosi ciągle znamiona dziecięcości, co pozostaje w sprzeczności z jej wiekiem i sprawia wrażenie okaleczonego. Przekraczanie granicy między dziecięcością a dorosłością umieszcza cielesność Jil w stanie zawieszenia i stawia pytania o tożsamość i emocje.

Podczas dionizyjskich świąt część kultowego rytuału stanowiło przejście w obcy, cielesnie i emocjonalnie nieznany stan. W punkcie kulminacyjnym ekstazy „czciciele kultu czuli się napełnieni boskością”. W stanie entusiasmów odczuwali „jedność z bogiem”.¹²

Ekstase erlebten Gott und Mensch ihre Verwandlung. Dionysos konnte sich den Menschen in unterschiedlichen und oft konträren Erscheinungsformen offenbaren. „Sein Hang zur Metamorphose macht ihn zum göttlichen Täuschungskünstler par excellence.”¹¹

Körperliche Metamorphosen durchlaufen die Bildfiguren von Horst Antes, der für seine „Kopffüßler” in den 1960er-Jahren eine eigene mythische Welt erfand (S.79). Der „Kopffüßler” ist eine menschlich anmutende Kunstfigur mit geschrumpftem Rumpf, bei der Kopf und Beine ineinander überzugehen scheinen. Der Künstler drückt durch die Figur, wie hinter einer Maske verborgen, Gefühle aus: Trauer und Freude, Scheu, Wut, Verwirrung oder Liebe. Diese Empfindungen enthüllen sich dem Betrachter kurz und verschwinden wieder. Antes’ Bildfiguren können als Chiffren der menschlichen Psyche gelesen werden.

Auf der psychologischen Ebene findet auch die Verwandlung von „Jil” im Gemälde der Künstlerin Marion Fink von 2013 statt (S.76). Die dargestellte junge Frau schwebt wie ein Embryo im unbestimmten, grünlichen Bildraum, der an Fruchtwasser erinnert. „Jil” ist vollkommen nackt und lutscht am Daumen. Ihr erwachsener Körper trägt Merkmale von Kindlichkeit, die in seltsamem Widerspruch zu ihrem Lebensalter stehen und sie verletzlich wirken lassen. Das Überschreiten der Grenzen zwischen Kind und Erwachsenem versetzt „Jils” Körperlichkeit in einen Schwebезustand, der Fragen nach Identität und Emotion aufwirft.

Bei den dionysischen Feierlichkeiten war der Übertritt in einen fremden, körperlich und emotional unbekannten Zustand Teil des kultischen Ritus. Auf dem Höhepunkt der Ekstase fühlten sich „die kultischen Verehrer ganz von der Gottheit erfüllt” und verspürten im *enthusiasμός* „das Einssein mit dem Gott.”¹²

Enthusiastisch, begeistert, inbrünstig. Markus Lüpertz bezeichnete über viele Jahre hinweg seine Gemälde als „dithyrambisch” (S.123) und bezog sich damit auf die „Dithyramben”, die antiken Loblieder zu Ehren des Dionysos. Lüpertz abstrahierte auf seine eigene Weise: Er brachte die unsichtbare Dithyrambe als Form ins Bild, ließ sie schweben oder gehen, erfand „Küchendithyramben” oder „Mexikanische Dithyramben”. „Die Dithyrambe”, erklärte Lüpertz, „war mein ganz individueller und unwissenschaftlicher Beitrag zur Abstraktion. Abstraktion nicht im Sinne des Abstrahierens, sondern als die Erfindung eines unsinnigen Gegenstands.”¹³ Seinem 1966 formulierten „Dithyrambischen Manifest” folgte zwei Jahre später die Schrift mit dem unbescheidenen Titel: „Die Anmut des 20. Jahrhunderts wird durch die von mir erfundene Dithyrambe sichtbar gemacht.”

Markus Lüpertz bezog sich bewusst auf Nietzsches kunstphilosophische Gedanken, er wünschte sich die Kunst als Erlebnis eines großen „apollinischen Rausches“ – als eine Verbindung der geistig ordnenden Prinzipien des Apollon mit dem triebhaften Erleben des Dionysos. 1989 dichtete er ein „Liedchen für Apoll“, das mit den folgenden Zeilen beginnt: *Dithyrambe – Dionysos / Ich / Der Philosophenspross*.

Dionysos, Donnerer – Schöpfer der Abstraktion?
Vielleicht ist der alte Gott in der zeitgenössischen Kunst gegenwärtiger als man glaubt.

Entuzjastycznie, żarliwie, w zachwycie. Markus Lüpertz przez wiele lat określał swoje obrazy jako „dytyrambicznie”, odnosząc się w ten sposób do „dytyrambów”, antycznych pieśni pochwalnych ku czci Dionizosa. Lüpertz abstrahował na swój własny sposób: nadał niewidocznemu dytyrambowi formę obrazu, wprowadził go w ruch, wynalazł dytyramby „kuchenne”, czy też „dytyramby meksykańskie”. „Dytyramb”, wyjaśnia Lüpertz „był moim całkiem indywidualnym i nienaukowym przyczynkiem do abstrakcji. Ale nie abstrakcji rozumianej jako abstrahowanie, lecz jako wynalezienie absurdałnego przedmiotu”.¹³ W 1966 roku napisał swój „Manifest Dytyrambiczny”, a dwa lata później napisał tekst zatytułowany nieskromnie „Urok XX wieku stał się widzialny przez dytyramb wymyślony przeze mnie” (s. 123).

Markus Lüpertz powoływał się świadomie na rozważania Nietzschego dotyczące sztuki i filozofii, chciał widzieć sztukę jako przeżycie wielkiego „apolińskiego upojenia” – jako połączenie reguł oświeczonej duchowości Apolla z instynktowną żywiołowością Dionizosa. W 1989 roku napisał wiersz „Piosenka dla Apolla” zaczynający się następującymi wersami „Dytyramb – Dionizos/ ja potomek filozofa”.

Dionizos, syn Gromowładnego – twórca abstrakcji. Być może stary bóg jest w dzisiejszej sztuce bardziej współczesny niż się zdaje.

„My name- Dionysus sounding out loud, my mother, the daughter of Cadmus, Semele, Zeus’ bride!”

Homer, Hymn 7

An exhibition on Dionysus? We immediately get an impression that the collection of Bodenseekreis are full of the works connected with the subject. We assume that “dionysusness” makes an artist in an artist. Or, at least, the artistic process of an artist has something of “dionysusness”.

And here we are, beguiled by false pretences. A traditional landscape with a shiny lake, a romantic city picture, harmoniously arranged still nature with flowers: such subjects are completely far from “Dionysus” associations! Also architectonic works, the works of linear construction, the works of particular art or graphic abstractions assume to give up such aspects.

How to look for Dionysus’ element in art? What will be a decisive feature? Friedrich Wilhelm Nietzsche in his „Birth of tragedy” from 1872 connected „dionysusness” with an aesthetic rule. In his philosophical considerations Nietzsche indicates two opposites that in art are always confronted with each other: the Apollo element and the Dionysus element. According to Nietzsche, a self - important Apollo is the patron of an individual and enlightened order- embodies fine arts. Dionysus breaks the taboo and crosses the borders in the state of ecstasy. Ecstatic deity takes an enlightened individual to the condition of a primary return to nature - his attribute is music.

Thus, fine arts in Nietzsche’s times were rather Apollo-like than Dionysus-like. Art was rather imitative than creative and it eagerly imitated nature. In ancient times, renaissance and classicism the art, that in Apollo style made harmony, an obligatory criterion of beauty, was in power. This “classic” art concerned an intellectual plane.

However, artistic revolutions of the late 19th century, or even 20th century brought about a change of rules. Imitating nature was subordinated to the mental condition and subjective feeling of an artist. Later, art liberated completely from the patterns of nature and developed into abstraction. A spontaneous gesture comes first in informal or Action Painting. A painter’s gesture reflected emotional processes and resulted from artist’s subconsciousness.

A large-format picture “Nothing is real” from 1977 embodies symbolically such an artistic process (p. 63). The artist, Walter Stöhrer, made the process of picture creation its contents and celebrates it as an expression of vital corporeality: “often accompanied with loud music, when creating, he starts a journey, takes a turning motor- spiritually, acquires speed

and exhilarates with movement, experiences the freedom of imagination associations...”¹ In this description of Stöhrer’s artistic act, there is much spontaneity, corporeality, exhilaration and music that words might only be a description of an ancient ritual to honour Dionysus.

The Dionysus experience in ancient cult meant crossing the borders and, at the same time, change. It was a momentary leaving one’s own identity and its change for a different existence. The culmination was leaving a human – rational existence and entering the irrational - animal reality.² Such a special state of consciousness, in Greek- ekstasis, was obtained in different ways: with intoxicating substances such as wine or rhythmic dance, orgy and putting on masks.

We will concentrate on these important features of Dionysus’ cult, while looking for Dionysus’ element in the modern art. These features constitute the key slogans of our exhibition.

Especially the act of putting on a mask indicates Dionysus, the deity of a change. The mask played an important role in the ancient theatre, the beginnings of which should be looked for in the rituals to honour Dionysus. Putting on a mask allowed Dionysus’ worshippers to leave own personality and “assume a different, so-far preternatural identity.”³

Such rituals are also known from the carnival in Swabia and the remaining part of Alemannia. In this region, there are numerous brotherhoods that continue the carnival traditions. The lithography “Alemannia masks” by Otto Dix from 1963 show two carnival masqueraders. One of them is „Schuttig” (a costume resembling devil) from Elzach, the Rother is a witch from Villingen (p.48). The carnival costume, the traditional costume with a wooden mask, allows, even today, to assume a new identity by the brotherhood members. And, similarly to Dionysus’ cult, individual “me” with a different identity becomes less important and gives way to a vital power of unity.

It is known that rituals, witch’s dance, clownish jumps set aside the rules of city dwelling. The anonymity of masks allows for liberation from the pressure of everyday life and gives a tempting Dionysus’ feeling of freedom. The cover that is provided by a mask, may also lead towards crossing the real borders and breaking a taboo.

Karl Hubbuch in his picture „Shrovetide” from 1953 (p.42) reminds how much violence and brutality may be hidden behind a masquerade. A meeting of a crowd of masqueraders in a street chanting procession seems a more aggressive than joyful impression. Karl Hub-

¹ Zit. nach Brigitte Reinhard, Walter Stöhrer – Zwischen Hand, Herz, Kopf und Bauch, Ausst.-Kat. Ulmer Museum, Ulm 2007, S. 5.

² Vgl. Corinna Dräger, Vom Maskenkult zur Theatermaske, Dissertation Universität Trier, 2010, S. 19.

³ Ebd., S. 4.

⁴ Vgl. Barbara Regina Renftle, Vom Schützengraben zum Blütenstaubberg, Positionen einer Sammlung südwestdeutscher Moderne, in: Wolfgang Schürle (Hg.), von Albers bis Zürich, Kunstankäufe der Oberschwäbischen Elektrizitätswerke OEW 1998-2005, Lindenberg i.A. 2005, S. 11.

⁵ Vgl. Mircea Eliade, Geschichte der religiösen Ideen, Band 1, Von der Steinzeit bis zu den Mysterien von Eleusis, dt. Freiburg i. Br. 1978, S. 340.

⁶ Vgl. ebd., S. 329.

⁷ Vgl. ebd., S. 333.

⁸ Ebd., S. 334.

⁹ Vgl. Karl Kerényi, Dionysos, Urbild des unzerstörbaren Lebens, München/ Wien 1976, S.11 ff.

¹⁰ Eliade, S. 334.

¹¹ Albert Henrichs, Dionysische Imaginationswelten: Wein, Tanz, Erotik, in: Renate Schlesier / Agnes Schwarzmaier (Hg.), Dionysos, Verwandlung und Ekstase, Ausst.-Kat. Pergamonmuseum Berlin, Regensburg 2008, S. 19.

¹² Dräger, S. 19.

¹³ Zit. nach Richard Schiff, Looping, in: Markus Lüpertz, Hauptwege und Nebenwege, Eine Retrospektive, Bilder und Skulpturen von 1963 bis 2009, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Köln, 2009, S. 209.

¹ Cyt. za: Brigitte Reinhard, Walter Stöhrer, Zwischen Hand, Herz, Kopf und Bauch, Kat. wyst. Museum w Ulm, Ulm 2007, s. 5.

² Zob. Corinna Dräger, Vom Maskenkult zur Theatermaske, Dysertacja na Uniwersytecie Trier, 2010, s. 19.

³ Tamże, s. 4.

⁴ Zob. Barbara Regina Renftle, Vom Schützengraben zum Blütenstaubberg, Positionen einer Sammlung südwestdeutscher Moderne, w: Wolfgang Schürle (Hg.), von Albers bis Zürich, Kunstankäufe der Oberschwäbischen Elektrizitätswerke OEW 1998-2005, Lindenberg i.A. 2005, s. 11.

⁵ Zob. Mircea Eliade, Historia wierzeń i idei religijnych, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1988, s. 259

⁶ Zob. tamże, s. 251

⁷ Zob. tamże, s. 254

⁸ Tamże, s. 254.

⁹ Zob. Karl Kerényi, Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego, wyd. Aletheia, Warszawa 2008, s.11

¹⁰ Eliade, s.254.

¹¹ Albert Henrichs, Dionysische Imaginationswelten: Wein, Tanz, Erotik, w: Renate Schlesier/ Agnes Schwarzmaier (Hg.), Dionysos, Verwandlung und Ekstase, Kat. wyst. Pergamonmuseum Berlin, Regensburg 2008, s. 19.

¹² Dräger, s. 19.

¹³ Cyt. za: Richard Schiff, Looping, w: Markus Lüpertz, Hauptwege und Nebenwege, Eine Retrospektive, Bilder und Skulpturen von 1963 bis 2009, Kat. wyst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Kolonia, 2009, s. 209

buch, a declared anti-fascist, unmasks those who play and celebrate without any limits, similarly to his master, Max Beckmann. He also reveals the dark depths of human psyche that are hidden under the surface of fun.⁴

„Fun“ includes also dance, from a formal dancing evening, to a joyful folklore dance. Nevertheless, dance can also have a deeper spiritual dimension. Ritual dance and dance in trans are connected with entering a different state of consciousness by a dancer. Ritual dance has always been an important element of cultural and religious rituals of the folk. When we see the artistic photos of a dancer in a heavy metal music concert from 2009 by Elżbieta Siwik (p. 66 - 67), it seems clear that such a spiritual dance is still present in our industrialised western world.

In the middle ages dance had a deeper meaning. The motif of a death dance, often undertaken in art, was supposed to resemble us about the mortality of a human life. A man, independently from his hierarchy in a society, the pope or a beggar, was illustrated in the company of a dancing death. The artist, HAP (Helmut Andreas Paul) Grieshaber, moved the middle-ages “Dance of death from Basilea” by Konrad Witz to 1966 modern form of wood engraving (p. 144 –146).“ Usurer” of Grieshaber takes a left half of the picture standing in a straddle position, with a cylinder in hand and a thick cigar in his mouth. At his side, we can see a skeleton with a cylinder on head. Behind him, there are human skulls. The time will show which of the two is a bigger usurer.

The graphic cycle of Grieshaber’s “Dance of death” shows a transcendent function of dance: crossing the border between life and death.

Crossing the borders, that awakens fascination to an equal degree as fear, was characteristic for Dionysus’ cult. Dionysus is god “born twice”: his mortal mother, Semele, died in fire with a child in a womb. His father, Zeus, saved the son, sewing him shut in his tight. He was carrying him until the moment of birth. This is how Dionysus was born for the second time. Thus, he is “The god of return” in a sphere of life, composed of birth and passing. He symbolises “paradoxical connection of life and death”⁵

Being the symbol of life, and, at the same time, the symbol of fertility, visible in “the excess of vitality” of cultural rituals. Obedience to god connected people- god was an impulse for a dissolute sexuality and orgiastic eroticism. It was the guarantee of blurring the borders between nature, human and animal. For a Greek tragedy writer, Euripides,

bacchantes, the worshippers of the cult of Dionysus, breastfeed kid yeanling or wolves.⁷

Missing the unity of a man and nature was also shared by Sepp Mahler. Looking for a “proto-existence”, than human existence in a full harmony with nature, made the main subject of Mahler’s activity of an artist and a writer. In his gouache “Prehistory” from 1951 (p.111) Mahler introduced a few naked figures in a snow storm - „pre-humans” being a part of unfavourable nature.

In a more friendly surrounding Herbert Jaegerhuber placed three bathing women in his work “In a bath” from 1933 (p.120). The inspiration was surely taken from “The bathing” by Cézanne. The girls inscribe harmoniously into the picture. By the way of presentation in the picture they seem to be a part of nature. Beautiful naked bodies are partly hidden under delicate cloth. Involved in having fun, the beauties seem to have a rather ornamental function in the landscape than to serve as the embodiment of sexuality or frivolousness.

“Amor” (from 2001) by Manfred Scharpf is more expressive in presenting women’s sexuality. Amor captivates a pale beauty, that, under the mythology, is Psyche (p.117). The painter, known from his provocations, decided to give up faces and in the central part of the picture placed naked bodies in a sexual act concentrating on the sexual aspect of the subject. Due to the monosemy of the contents of the picture, it was taken from the place of exposition, as it shocked visitors. Nevertheless, it must be stressed that Scharpf’s picture seems to be completely innocent in comparison with some satire Dionysus’ orgy and maenads on early vases!

Dionysus’ cult for sure was not for fragile persons, especially considering what happened during a ritual craze. Ritual craze concerned both: a god and his worshippers, the majority of whom were females. In this state they killed animals, sometimes even people: “Rituals took place at night, far from the cities, in the woods, or in the mountains. The connection with god was obtained by the gifts in the shape of creatures torn to pieces (sparagmos) and eating raw meat (omofagia). Savaged and devoured animals were the epiphanies of Dionysus or his incarnations”⁸

The god, moving between the life and death, embodies the never-ending life that can be found in Homer’s as zoé. It meant life as a whole, due to its renewability and that is why indestructible, that “has the seed of infinity in time”. At the opposite side of this infinite life, there is *bios* the today’s words “biography” derives from- limited and mortal life of an individual.

Otto Dix seized the end of his mother’s life in a lithography “Dying mother I” from 1954 (p.94). A laborious mother, that in the twenties Dix presented on famous double portraits together

with his father, now is lying with a wrinkled, sunken face in a coffin, her nose and chin are pointed on a pale face. The fact that Dix presented the situation in two, different graphic frames, indicates that as an artist he was dealing with his pain intensively. Otto Dix put his mother’s face in the centre of the picture, made her closer to us and through this closeness, he allowed us to participate immediately in this sad, intimate experience.

“Melancholy” by Bruno Eppe from 1986 makes the personification of a similar experience of endless sadness accompanying crossing the border between life and death (p.101). The artist shows a pale female figure with eyes circled with shadows, crouching in a white waved cloth among the hills covered with blue grass. A misfortunate figure has an autumn crocus in her messy black hair and a raven as a messenger of death on her shoulder. In the background there are incoming autumn storms that take the last brown leaves away. This is the symbol of nature dying due to the change of the seasons of the year.

Becoming and passing, but also the change and mutual connection of the opposites belong to the essence of “dionysusness”. For a worshipper of Dionysus’ cult the most important experience will be his personal experience of crossing the border. Dionysus ecstasy meant “crossing the human condition, total liberation, obtaining freedom and spontaneity that are inaccessible to humans”. In Dionysus’ ecstasy god and human experienced their change. Dionysus could appear to the humans in different, frequently contradictory forms. “His inclination to metamorphosis makes him a divine artist of par excellence illusion”¹¹

Bodily metamorphoses are also experienced by the figures of Horst Antes, who in the sixties created own, mystical world for his “cephalopods”. A “cephalopod” is a figure that resembles a man, almost without a corpse, whose head seems to join legs. By using this figure, an artist, as if hidden behind a mask, expresses feelings: sorrow and joy, shame, anger, confusion and love. These feelings reveal to a viewer for short and then disappear. Antes’ figures may be read as the codes of human psyche (p.79).

At the psychological plane the change „Jil” is taking place in the picture of Marion Fink from 2013. This picture shows a young woman who behaves like an embryo in unidentified green space resembling the waters. Jil is completely naked and sucks a thumb. Her adult body has characteristics of a childishness that stays in contrast with her age and creates an impression of an injured body. Crossing the border between childishness and maturity, places Jil’s corporeality in the state of suspension and questions the identity and emotions (p.76).

During Dionysus’ feast the cultural part of the ritual was moving towards an unknown, bodily and emotionally state. In the apogee of ecstasy „cult worshippers felt filled with divinity”. In the state of enthusiasm they felt the „unity with god”¹²

Enthusiastically, passionately and in ecstasy, for many years Markus Lüpertz was specifying his pictures as “dithyrambic”, referring to “dithyramps”, ancient worshipping songs in the honour of Dionysus (p.123) Lüpertz thought abstractly in a way: he attributed an invisible dithyramb with the form of a picture, put it in motion, found “kitchen” dithyramps or “Mexican dithyramps”. “Dithyramb”, as Lüpertz explains, „was my individual integral and non-scientific contribution to abstraction”¹³ In 1966 he wrote his “Dithyrambic manifesto”, and two years later, he wrote the text immodestly called “The beauty of the 20th century became visible thanks to the dithyramb created by me”.

Markus Lüpertz consciously referred to Nietzsche’s considerations concerning art and philosophy, wanted to see art as the experience of a large “Apollo’s ecstasy”-as a connection of the rules of enlightened spirituality of Apollo with an instinctive vibrancy of Dionysus. In 1989 he wrote the poem “Sons for Apollo” that starts with the following verses: *Dithyramb-Dionysus/ I, the descendent of a philosopher.*

Maybe an old god in today’s art is more modern that he seems.

¹ Citation after: Brigitte Reinhard, Walter Stöhrer, *Zwischen Hand, Herz, Kopf und Bauch*, Exhibition catalogue-Museum in Ulm, Ulm 2007, p. 5.

² See Corinna Dräger, *Vom Maskenkult zur Theatermaske*, Dissertation at the University Trier, 2010, p. 19.

³ There, p. 4.

⁴ See Barbara Regina Renftle, *Vom Schützengraben zum Blütenstaubberg, Positionen einer Sammlung südwestdeutscher Moderne*, in: Wolfgang Schürle (Hg.), *von Albers bis Zürn, Kunstankäufe der Oberschwäbischen Elektrizitätswerke OEW 1998-2005*, Lindenberg i.A. 2005, p. 11.

⁵ See Mircea Eliade, *The history of religious beliefs and ideas*, PAX Publishing Institute, Warsaw 1988, p. 259

⁶ See there, p. 251

⁷ See there, p. 254

⁸ There, p. 254.

⁹ See Karl Kerényi, *Dionysus. Archetype of indestructible life*, published by Aletheia, Warsaw 2008, p.11

¹⁰ Eliade, p.254.

¹¹ Albert Henrichs, *Dionysische Imaginationswelten: Wein, Tanz, Erotik*, in: Renate Schlesier / Agnes Schwarzmaier (Hg.), *Dionysos, Verwandlung und Ekstase*, Exhibition catalogue Pergamonmuseum Berlin, Regensburg 2008, p. 19.

¹² Dräger, p. 19.

¹³ Citation after: Richard Schiff, Looping, in: Markus Lüpertz, Hauptwege und Nebenwege, Eine Retrospektive, Bilder und Skulpturen von 1963 bis 2009, Exhibition catalogue. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Kolonia, 2009, p. 209.

WYSTAWA DIONIZOS ŚLAD MITU

Kuratorzy* wystawy tematycznej zobowiązani są do wyjaśnienia powodów podjęcia problemu. W przypadku tej wystawy zobowiązani byli do odpowiedzi przynajmniej na dwa pytania: dlaczego Dionizos? Co ma się na myśli mówiąc o śladzie mitu we współczesności? W komentarzu do wystawy w 2014, zamieszczonym w folderze i na stronie internetowej Galerii zdecydowanie podkreśliłam, iż wskazanie na Dionizosa nie oznacza, że zaprezentowana przez nas wystawa jest formą kultu Dionizosa czy też pokazaniem takich form, lecz nie jest to również wyłącznie figura retoryczna. Nie była to także ekspozycja historyczna: nie prezentowaliśmy zabytków klasycznej Grecji, miejsca rozkwitu kultu tego boga, nie mieliśmy też ambicji przedstawienia starożytnego mitu. Byłoby to zresztą przedsięwzięcie niezmiernie trudne. „Nikomu dotąd – twierdzi Krzysztof Bielawski – a śmiałków nie brakowało, ani Walterowi Otto, ani Karlowi Kerényiemu, ani Richardowi Seafordowi, by wymienić najważniejszych – nie udało się choćby wyczerpująco skatalogować, uporządkować tego nieokiełznanego żywiołu” [Bielawski 2011: 31]. Wymienieni badacze, a i liczni inni, jak również artyści, dostarczyli różnorodnych interpretacji żywiołu dionizyjskiego, wzbogacając i rozszerzając horyzonty dionizyjskości. W ogólnej, kulturowo-teoretycznej perspektywie, od czasów *Narodzin tragedii* Friedricha Nietzsche’go, to Dionizos jest personifikacją ekstazy rozumianej jako eksces życia. Dionizyjskość uosabia stany transgresyjne, przerwanie granic, zatrącenie „ja” i zanurzenie się całkowicie w obrazie, muzyce, zdarzeniu czy rytuale, oznacza partycypację, zanik dystansu.

Karl Kerényi wskazał, iż antyczna Grecja ujmowała życie w dwóch aspektach: jako *bios* i *zoé*. *Bios* to życie konkretne, posiadające określoną formę, przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, pomiędzy początkiem i końcem. Natomiast *zoé* rządzi się nieskończonym rytmem zanikań i powrotów, jest swoistym tańcem życia i śmierci. „*Zoé* – stwierdził badacz – nie dopuszcza doświadczenia własnego unicestwienia, doznaje się jej jako nie mającej kresu, jako życia nieskończonego. W tym punkcie *zoé* różni się od wszelkich innych doświadczeń zachodzących w *bios*, życiu skończonym” [Kerényi 2008: 18]. W wykładni Kerényi’ego Dionizos, jego kult i rytuały z nim związane były ucieleśnieniem *zoé*, tajemnicy nieskończonego życia.

DIONYSOS SPUREN EINES MYTHOS

Die Kuratoren* jeder Thementausstellung sind verpflichtet, ihre Gründe für die Themenwahl darzulegen. Bei dieser Ausstellung sollen zumindest zwei Fragen beantwortet werden: warum Dionysos? Was bedeutet „Spuren eines Mythos”? Im Begleittext zur Ausstellung von 2014, der sich im Ausstellungskatalog und auf der Webseite der Stadtgalerie in Częstochowa befindet, habe ich erklärt, dass diese Ausstellung weder als eine Darstellung des dionysischen Kultes in seiner Form noch als ein rhetorisches Stilmittel zu verstehen ist. Es war auch keine historische Ausstellung: wir zeigten keine Denkmäler der Antike, keine Kultzentren, es ging nicht darum, den antiken Mythos vorzustellen. Eine solche Aufgabe wäre auch äußerst schwierig. „Niemand vermochte es“, meint Krzysztof Bielawski, „und es gab viele Mutige: weder Walter Otto, noch Karl Kerényi, noch Richard Seaford oder anderen ist es gelungen, diese ungezügelte Urkraft ausreichend zu erfassen.“ [Bielawski 2011: 31] Die oben genannten Forscher und auch viele Künstler schlugen unterschiedliche Deutungen der dionysischen Urkraft vor und erweiterten zugleich den Begriff des Dionysischen. Aus einer allgemeinen Perspektive der Kulturtheorie und seit der „Geburt der Tragödie“ von Friedrich Nietzsche, ist Dionysos eine Personifikation der Ekstase, die als ein Exzess des Lebens zu verstehen ist. Das Dionysische bedeutet Distanzverlust, verkörpert Transgressionszustände, Grenzüberschreitung, Selbstvergessenheit, völliges Eintauchen in ein Geschehen, ein Ritual, in ein Bild oder in die Musik.

Karl Kerényi erwähnt zwei Aspekte des Lebens im antiken Griechenland: *bios* und *zoé*. *Bios* ist ein konkretes Leben in einer bestimmten Form, es hat Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, es liegt zwischen dem Anfang und dem Ende. *Zoé* charakterisiert sich durch den unendlichen Rhythmus des Verschwindens und Zurückkehrens, durch den eigentümlichen Tanz des Lebens mit dem Tode. „*Die zoé*“, stellt der Forscher fest, „lässt die Erfahrung ihrer eigenen Zerstörung nicht zu: sie wird ohne Ende, als unendliches Leben erfahren. Darin weicht sie von allen anderen Erfahrungen ab, die man im *bios*, dem endlichen Leben, macht.“ [Kerényi 1976: 11] Nach Kerényi ist Dionysos mit seinem Kult und den damit verbundenen Riten eine Verkörperung von *zoé*, dem Geheimnis des unendlichen Lebens.

Das Dionysische als Verkörperung von *zoé* kann man auch auf die Theorie der Liminalität von Victor Turner beziehen. Während der liminalen Phase befindet man sich an einem Ort, der kein Ort ist, in einer Zeit, die keine Zeit ist, was so empfunden wird wie das ewige „Jetzt“ – ein Augenblick innerhalb der Zeit und außerhalb der Zeit. [Turner 2005: 201] Es gibt symbolische Systeme, die diese Zwischensphäre, welche sich außerhalb von sozialen Strukturen bewegt, beschreiben. Sie bewirken, dass die Kultur zerfällt und sich aufs Neue organisiert. Dadurch entstehen manchmal ungewöhnliche Muster: „Die Kultur ruft

strukturelle Unterschiede hervor und sie beseitigt diese Unterschiede. Dadurch ist sie gezwungen, die Sprache der Natur zu verwenden und eigene Vorstellungen durch Vorstellungen aus der Natur zu ersetzen. Auch wenn die ganze Realität dieser Fakten nur im Rahmen der Kulturbegriffe existiert“, bemerkt Turner [2005: 213]. Das Dionysische/die Liminalität ebnet also Unterschiede zwischen den Kategorien ein wie z. B. Leben/Tod, Natur/Kultur, Mensch/Tier; es/sie bedeutet auch den Verlust der gewöhnlichen Rollen und den Eintritt in eine außergewöhnliche Sphäre. Diese Sphäre verbindet sich mit dem Zustand der Ekstase, wobei die Ekstase hier traditionell zu verstehen ist, nämlich in der Bedeutung des griechischen Wortes *ekstasis* – das Außer-sich-sein, die Veränderung des Bewusstseinszustands. Für die Kuratoren der Ausstellung war also der Gott Dionysos eine Verkörperung eines gewissen geistigen Zustands und seiner Folgen.

In der Einführung zur Ausstellung 2014 habe ich geschrieben: „Das Dionysische als eine Konfiguration der Transgressionserfahrung bedient sich einer Sprache, die eine Tendenz aufweist, Gegensätze zu verbinden, sie verwendet auch Metaphern, die sich auf ungewöhnliche Körperempfindungen beziehen. Es weist auf ein außerordentliches, ekstatisches Erlebnis hin, das den Menschen zu seiner Verwandlung führt. Die Kuratoren der Ausstellung konzentrierten sich auf die Suche nach der gegenwärtigen Verkörperung dieser Erscheinung – in der Kunst und in Schöpfungen der populären Kultur.“ Hier erwies sich der Begriff der Pathosformel von Aby Warburg als nützlich. Warburg verwendet den Begriff zur Bezeichnung einer ikonographischen Form, die im kulturellen Gedächtnis funktioniert. Die Form drückt das ursprüngliche traumatische Treffen des Menschen mit der chaotischen Außenwelt aus. Sie ist eine visuelle, fixierte Form und leitet sich von einem mimetischen Prozess her, der gewisse Eigenschaften der chaotischen Kräfte nachahmt. Laut Warburg drückt sich die mimetische Identifizierung im körperlichen Ausdruck aus, der dann visuell fixiert wurde. Die Pathosformel ist eine Darstellung der intensiven Bewegung – und „die Darstellung der intensiven Bewegung“ ist nach Warburg „ein primitiver Impuls, bei dem der Maler (und der Betrachter) in das dargestellte Ereignis emphatisch einbezogen werden“. [Rampey 2000: 46]

Warum Dionysos? Ich wiederhole die Frage nach Richard Seaford und antworte mit seinen Worten:

„Dionysos hatte immer die Kraft, die Kluft zwischen den drei Weltsphären – Natur, Menschheit und Göttlichkeit – zu überschreiten. Die Menschheit kommt aus der Natur und strebt die göttliche Rolle an. Indem Dionysos diese fundamentalen Antagonismen überschreitet, kann er die Identität jedes Menschen in ein Tier oder in Gott umwandeln. (...) Es gibt natürlich riesige Unterschiede zwischen dem antiken und dem gegenwärtigen Dionysos. Im antiken Griechenland war Dionysos ein Gott, in unserer Welt, vor allem seit der „Geburt der Tragödie“ von Friedrich Nietzsche, ist er

Dionizyjskość rozumianą jako ucieleśnienie *zoé* można również odnieść do kategorii liminalności Victora Turnera. Liminalność jest umieszczeniem w miejscu, które nie jest miejscem i w czasie, który nie jest czasem, co odczuwane jest jako wieczne teraz, chwila w czasie i poza czasem [Turner 2005: 201]. Systemy symboliczne określające sferę „pomiędzy”, wyłączone z określonych struktur społecznych, są – zdaniem tego badacza – przede wszystkim organizowaniem, ale w sposób, który tworzy wzorce czasami bardzo osobliwe: „To kultura fabrykuje strukturalne rozróżnienia i również kultura usuwa te rozróżnienia, ale czyniąc to, kultura jest zmuszona do użycia języka natury, do zastąpienia swoich fikcji fikcjami naturalnymi – nawet jeżeli cała realność tych faktów istnieje tylko w ramach tworzonych przez pojęcia kultury” – zauważa Turner [2005: 213]. Dionizyjskość/liminalność oznacza więc zniwelowanie kategoryalnych rozróżnień, takich jak np.: życie/śmierć, natura/kultura, człowiek/zwierzę, zanik zwyczajowych ról i wejście w sferę nad-zwyczajności. Owa strefa łączy się ze stanem ekstatycznym, ekstaza rozumiana jest tutaj w sposób najczęściej przyjmowany, a mianowicie w znaczeniu greckiego *ekstasis* – bycia na zewnątrz siebie, odmiennego stanu świadomości. Figura boga Dionizosa była więc dla kuratorów wystawy ucieleśnieniem pewnego stanu mentalnego i jego efektów.

W tekście wprowadzającym do wystawy w 2014 napisałam: „Dionizyjskość jako konfiguracja doświadczenia transgresyjnego posługuje się językiem, który ma tendencję do łączenia opozycji lub też używa metafor związanych z niezwykle doznaniem cielesnymi. Wskazuje na wyjątkowe ekstatyczne przeżycie nad-zwyczajne, pod wpływem którego człowiek ulega metamorfozie. Kuratorzy wystawy skupili się na poszukiwaniu współczesnych egzemplifikacji tego zjawiska – w sztuce jak i w utworach kultury popularnej”. W tej kwestii niezmiernie przydatne okazało się pojęcie formuły patosu (*pathos formel*) Aby Warburga, który użył go do określenia funkcjonującej w pamięci kulturowej formy ikonograficznej, która u swych źródeł wyrażała pierwotne traumatyczne spotkanie człowieka z zewnętrznym, chaotycznym światem. Jest ona wizualną, utrwaloną formą, której źródłem jest proces mimetyczny naśladujący pewne jakości chaotycznych mocy. Według Warburga, rozpoznanie mimetyczne znajdowało swój wyraz w ekspresji cielesnej utrwalanej następnie

w reprezentacjach wizualnych. Formuła patosu jest reprezentacją intensywnego ruchu, natomiast „reprezentacja intensywnego ruchu stanowi – według Warburga – prymitywny impuls, gdzie malarz (i widz) są empatycznie wciągani w przedstawiane wydarzenie” [Rampley 2000: 46].

Dlaczego Dionizos? - by powtórzyć pytanie zadane przez Richarda Seaforda. Otóż dlatego, że:

„Dionizos zawsze posiadał – odpowiada badacz – siłę do przekraczania przepaści pomiędzy trzema sferami świata – naturą, ludzkością i boskością. Ludzkość wyłania się z natury i aspiruje do boskości. Dionizos, przez przekroczenie tych fundamentalnych podziałów, może przekształcać tożsamość każdego człowieka w zwierzę lub boga. (...) Oczywiście istnieją olbrzymie różnice pomiędzy antycznym i współczesnym Dionizosem. Dla starożytnych Greków Dionizos był bogiem, w naszym świecie, przede wszystkim od *Narodzin tragedii* Fridricha Nietzsche’go, jest raczej symbolem pewnego stanu mentalnego – lub nazwą dla efektów tego stanu. Dionizos stał się dionizyjskością” [Seaford 2006: 5-6].

Problem dionizyjskości jest tematem bardzo złożonym, zatem na potrzeby wystawy, dla nadania jej struktury, wybraliśmy kilka wątków stanowiących różne aspekty jednego zjawiska. Wątki te noszą następujące tytuły: *Praktyki magiczne. Gest zakładania maski, tatuaże. Metamorfozy; Ekstaza, transgresje, metamorfozy; Dotknięcie otchłani; Erotyzm, zwierzoczłowiek; Natura; Rytm, taniec; Communitas*. Kuratorzy uznali za zasadne oprócz dzieł sztuki zaprezentować również zjawiska z kultury popularnej - w tym przypadku posłużyliśmy się fotografiami. Egzemplifikacją doświadczenia dionizyjskiego w kulturze popularnej stały się dla nas przede wszystkim zjawiska związane z muzyką heavy metalową – przewijają się one nieustannie w narracji wystawowej. Wybraliśmy ten fenomen, ponieważ muzyka metalowa, „metalowość” jest zdecydowanie konfiguracją doświadczenia transgresyjnego w ramach wykreowanego przez siebie świata. Określają to w dużej mierze asocjacje mimetyczne upodabniające metal do muzyki apokaliptycznej, muzyki demonicznej czy też pierwotności natury i to zarówno na poziomie przekładalności muzyki na inne systemy (werbalne, obrazowe), jak i na poziomie kształtu, który ona przyjmuje. Język opisujący działanie muzyki,

ein Symbol eines geistigen Zustands – oder ein Name für Ergebnisse dieses Zustands. Dionysos wurde zum Dionysischen”. [Seaford 2006: 5-6]

Das Problem des Dionysischen ist seine Vielschichtigkeit, deswegen haben wir für unsere Ausstellung nur einige Themenbereiche ausgewählt, mit denen wir dennoch verschiedene Aspekte dieser Erscheinung zeigen wollen: *Magische Praktiken, Maskierung, Tattoos, Verwandlung. Ekstase, Transgression, Metamorphose. Berührung des Abgrunds. Erotik, Tiermensch, Natur. Rhythmus, Tanz, Communitas*. Die Kuratoren entschieden sich, nicht nur Kunstwerke, sondern auch Erscheinungen der populären Kultur (Fotos) vorzustellen. Die Verkörperung der dionysischen Erfahrung sind für uns vor allem die mit der Heavy-Metal-Musik verbundenen Erscheinungen; sie treten in unserer Ausstellung öfters auf. Wir haben dieses Phänomen gewählt, weil *Metal* eine ästhetische Welt bildet und sicherlich als eine Konfiguration der Transgressionserfahrung zu betrachten ist. Die mimetischen Assoziationen nähern Metal an die apokalyptische Musik, an die satanistische Musik oder an die Ursprünglichkeit der Natur an, sowohl wenn man Musik in andere Kommunikationssysteme (verbal oder bildlich) übersetzt, als auch wenn man die durch Musik angenommene Gestalt betrachtet. Die Wirkung der Musik und die mit ihr verbundenen Erfahrungen beschreibt man in einer Ausdrucksform, die an die Sphäre Sacrum erinnert, sie verbindet Gegensätze oder bedient sich der Metaphern, die sich auf ungewöhnliche Körperempfindungen beziehen. Es weist auf ein außerordentliches, ekstatisches Erlebnis hin. Aus der Form der Musik leitet sich oft eine Wirkung her, weil man sie mystisch betrachtet. Die Musik verkörpert bestimmte Bedeutungen und „belebt“ sie zugleich. In der durch Metal kreierten „Welt des Lebens“ können wir auf alle Aspekte des Dionysischen hinweisen, die uns als Themen der Ausstellung dienen. Zu den Aspekten des Dionysischen gehören natürlich noch viele andere Erscheinungen der populären Kultur, die Ausstellung hat aber eine bestimmte „Kapazität“ und wir mussten eine schwere Wahl treffen.

Jeder im Rahmen der Ausstellung präsentierte Themenbereich, jeder Aspekt des Dionysischen, wurde nicht nur anhand von Gemälden veranschaulicht, sondern auch mittels verschiedener Texte aus Wissenschaft und Lyrik und mithilfe der Aussagen von Heavy-Metal-Fans. Das Motiv des Efeus wurde zum optischen Leitbild der Ausstellung, wozu wir die Inspiration bei Karl Kerényi erhielten:

„Nicht weniger merkwürdig ist, was sich am Efeu vollzieht: sein Wachstum zeigt eine Doppelheit, die gar wohl an das zwiefältige Wesen des Dionysos gemahnen kann. Er bringt zuerst die sogenannten Schattentriebe hervor, die kletternden Ranken mit den wohlbekannten gelappten Blättern. Später aber erscheinen die aufrecht wachsenden Lichttriebe, deren Blätter eine ganz

veränderte Gestalt haben. (...) Er breitet sich mit seinen zackigen Blättern keck über den Waldboden aus oder klettert an den Baumstämmen empor, gerade als wollte er den Gott, gleich den Mänaden, begrüßen und umtanzen. Man hat ihn mit der Schlange verglichen, und in der kalten Natur, die beiden zugeschrieben wurde, den Grund dafür gefunden, dass sie dem Dionysos angehören. Und seine Bewegung, mit der er über den Boden hin kriecht oder sich an Bäumen hinaufwindet, kann wirklich an die Schlangen erinnern, die sich die wilden Begleiterinnen des Dionysos um die Haare binden oder in ihren Händen halten. Das Wachstum des Efeus enthält lauter beruhigende und tröstliche Momente. Ein besonderer Aspekt des Lebens meldet sich da: seine am wenigsten warme, fast unheimliche Erscheinung, wie es auch bei der Schlange der Fall war. So ist die auf sich selber reduzierte und dennoch sich immer weiter fortpflanzende zoé.” [Kerényi 1976: 67]

Magische Praktiken, Maskierung, Tattoos, Verwandlung.

Dieser Themenbereich leitet die Ausstellung ein, hier befinden sich u. a. die Gemälde von Mirosław Sikorski aus dem Zyklus *Rhyton* (S. 41). Das Werk stellt Rhyta dar, Weintrinkgefäße aus dem antiken Griechenland in Form von Tierköpfen. Wir wollten dadurch auf eine qualitative Änderung der Situation hinweisen, nämlich auf den Übergang von der Sphäre des Alltags zur liminalen, außergewöhnlichen Sphäre. Diese Verwandlung kann sich in Form eines Rituals vollziehen, zu dem die Gegenstände als notwendiger Bestandteil gehören. Sie besitzen eine wirkungsvolle Kraft und führen in eine andere Wirklichkeit ein.

Es war für uns auch wichtig, eine wirkungsvolle Geste der Verwandlung zu zeigen. Dazu gehört sicherlich das Anlegen einer Maske. Nach Ronald Grimes, einem amerikanischen Ritual-Forscher, hat die Maskierung eine symbolische Wirkung, die den Körper verwandelt, die, kulturell gesehen, dazu dient, ein zweites Gesicht entstehen zu lassen. [Grimes 1982: 82]. Eine andere Art von Maskierung ist das Bühnen-Make-up; eine besondere Form der Maskierung bildet das Tattoo. Das Tattoo ist eine Signatur, ein individuelles Zeichen, das auf bestimmte Verbindungen hinweist, fast eine physische Narbe. Durch Tätowierung unterliegt man einer Verwandlung. Verbildlichungen dieses Aspekts des Dionysischen waren für uns Werke wie *Tatuaż, Skrzydło, Płomień (Tattoo, Flügel, Flamme)* von Mirosław Sikorski und Fotos von Elżbieta Siwik, die einen Metal-Musiker mit dem charakteristischen Bühnen-Make-up, dem sogenannten Corpsepaint, darstellen. (S.51, 54-55)

Ekstase, Transgression, Metamorphose.

Unter den verschiedenen Erscheinungen, die sich mit Dionysos verbinden lassen, erwähnt Mircea Eliade den Rausch, die Erotik, die universale Fruchtbarkeit, den Glauben an die periodische Rückkehr der Toten und die Erfahrungen des Wahnsinns/der Manie.

nosi znamiona języka ze sfery *sacrum*, ma tendencję do łączenia opozycji lub też używa metafor związanych z niezwykleymi doznaniemicielosnymi. Wskazuje to na wyjątkowe ekstatyczne przeżycie nadzwyczajne. Często z kształtu muzyki wywodzi się działanie, co świadczy o jej mistycznym traktowaniu, przekonaniu, że ucieleśnia ona określone znaczenia, jednocześnie je „ożywiając”. W wykreowanym przez muzykę metalową „świecie życia” możemy wskazywać na te wszystkie aspekty dionizyjskości, które posłużyły do wyodrębnienia wątków wystawy. Oczywiście w kategorii dionizyjskości wpisuje się wiele innych zjawisk w kulturze popularnej, ale wystawa ma określoną „pojemność” fizyczną, i konieczne było posłużenie się trudną sztuką wyboru.

Każdy wątek - aspekt dionizyjskości prezentowany w ramach wystawy zbudowany został nie tylko z obrazów, tym bowiem towarzyszyły wybrane teksty różnego rodzaju: naukowe interpretacje, fragmenty poezji, również fragmenty wypowiedzi słuchaczy muzyki metalowej. Swoistą identyfikacją wizualną wystawy stał się motyw bluszczu, a skłoniła nas do podjęcia takiej decyzji następująca refleksja Karla Kerényi’ego:

„Osobliwe jest to, co dzieje się z bluszczem: jego vegetacja wskazuje dwoistość, którą bodaj wolno kojarzyć z dwoistą naturą Dionizosa. Otóż najpierw wypuszcza on tzw. pędy cieniste, czyli czepliwe wąsy opatrzone dobrze znanymi, płatkowanymi liśćmi. Dopiero później pojawiają się wyrastające prosto pędy świetliste, których liście mają kształt zupełnie inny (...). Rozpościera on śmiało ponad leśnym gruntem swe ząbkowane listki lub wspina się po pniach drzew, jak gdyby pragnąc – na podobieństwo menad – pozdrowić i obtańczyć boga. Porównywano go z węzem, upatrując we właściwej im obu chłodnej naturze powód ich przynależności do Dionizosa. I rzeczywiście jego pełzanie po ziemi bądź spiralne pięcie się po drzewach może nasuwać na myśl węże, jakie rozpasały towarzyszek Dionizosa wplatają sobie we włosy lub trzymają w dłoniach. Wzrastanie bluszczu ma aspekty prawdziwie uspakajające i niosące pociechę. Przejawia się w nich pewne szczególne oblicze życia – najbardziej wyzute z ciepła, nieomal niesamowite, jak w przypadku węzów. Taka właśnie – zredukowana do samej siebie, a jednak nadal i ustawicznie się mnożąca – jest zoe [Kerényi 2008: 70-71].

Praktyki magiczne. Gest zakładania maski, tatu- aże. Metamorfozy.

W tej części, wprowadzającej, umieściliśmy między innymi obraz Mirosława Sikorskiego z cyklu *Ryton* (s. 41). Dzieło artysty ukazuje rytyny, czyli wywodzące się z antycznej Grecji naczynia w kształcie głowy zwierzęcej służące do picia wina. Naszym zamiarem było zasygnalizowanie jakościowej zmiany sytuacji, a mianowicie wyjścia z codzienności w sferę liminalną, nad-zwyczajną. Owo przekształcenie może odbyć się w formie przyjmującej postać rytualną, którego niezbędną częścią są przedmioty. To one posiadają sprawczą moc i wprowadzają w inną rzeczywistość.

Autorom scenariusza zależało na pokazaniu gestu sprawczego, przekształcającego, jakim niewątpliwie jest nałożenie maski. Według jednej z koncepcji maski, autorstwa amerykańskiego badacza rytuału Ronalda Grimesa, zakładanie maski jest symbolicznym działaniem przekształcającym ciało, kulturowym konstruowaniem drugiej twarzy [Grimes 1982: 82]. Pewną odmianą maski jest również makijaż sceniczny, a jej szczególną formę stanowi tatuaż. Tatuaż to swoista sygnatura wskazująca na określone powiązania, to zamię niemalże fizyczne; człowiek umieszczając go na ciele ulega metamorfozie. Egzemplifikacjami tego aspektu dionizyjskości były dla nas między innymi dzieła Mirosława Sikorskiego *Tatuaż, skrzydło, płomień* oraz fotografie Elżbiety Siwik przedstawiające muzyka metalowego w charakterystycznym makijażu scenicznym, tak zwanym *corpse paint*. (s. 51, 54-55)

Stan ekstatyczny, transgresje, metamorfozy.

Mircea Eliade wśród zjawisk wiążących się z Dionizosem wymienia: upojenie, erotyzm, powszechną płodność, ale także wiarę w czasowe powroty zmarłych lub doświadczenie szaleństwa - manii. „Jego sposób życia stwierdza badacz - wyraża paradoksalny związek życia i śmierci. Dlatego Dionizos stanowi typ boskości krańcowo różny od bogów olimpijskich. Czy był przez to bardziej niż inni bogowie bliższy ludzkim istotom? W każdym razie można było się do niego zbliżyć, a nawet wcielić. Zaś ekstatyczna *mania* świadczyła o tym, że możliwe jest przekroczenie kondycji ludzkiej” [Eliade 1988: 259]. Ekstaza to odmienny stanu świadomości, co oczywiście łączy się z odbiegającym od codzienności nad-zwyczajnym doświadczeniem. Określenie ekstatyczność, oprócz podstawowego znaczenia „wyjścia z siebie” i „wyjścia z codzienności”, zawiera także podkreślenie ekscesu życia, który wiąże się na przykład z przeżyciem na scenach metalowych. W tej części egzemplifikacją dionizyjskości były dla nas między innymi dzieła Grzegorza Bednarskiego z cyklu *Z postacią ekstatyczną*. Artysta zobrazował istotny moment stanu ekstatycznego, mianowicie rozpad

„Seine Seinsweise”, meint der Forscher, „drückt die paradoxe Einheit von Leben und Tod aus. Daher ist Dionysos ein Göttertypus, der sich radikal von den Olympiern unterscheidet. War er den Menschen näher als die anderen Götter? Jedenfalls konnte man sich ihm nähern, man konnte ihn sich einverleiben und die Ekstase der *mania* bewies, daß die menschliche Grundbefindlichkeit überschritten werden kann.“ [Eliade 1988: 259] Die Ekstase ist eine Veränderung des Bewusstseinszustands, was sich natürlich mit einer außergewöhnlichen, weit vom Alltag entfernten Erfahrung verbindet. Das *Ekstatische* bedeutet grundsätzlich das Außer-sich-sein und das Den-Alltag-verlassen, meint aber auch einen Exzess des Lebens, der z. B. in Erlebnissen auf und vor Metal-Musikbühnen vorkommt. Die Verkörperung des Dionysischen in diesem Teil der Ausstellung waren für uns die Werke von Grzegorz Bednarski aus dem Zyklus *Mit einer ekstatischen Gestalt*. Der Künstler hat einen wichtigen Moment des ekstatischen Zustands verbildlicht, nämlich eine Bewusstseinspaltung in Form einer Deformation, einer Körperteilung (S. 68- 71).

Berührung des Abgrunds.

Dieser Themenbereich verbindet sich direkt mit dem vorherigen, mit der Ekstase. Die Kuratoren wollten den Aspekt des Abgrunds, des Todes und des Chaos, des Balancierens im Grenzgebiet zwischen dem Zerfall und der Schöpfung hervorheben, also einen Tanz des Lebens mit dem Tode. Wichtig war für uns folgende Feststellung von Kerényi: „Es erfolgte einmal – sicher nicht im bewussten Denken, sondern als unbewusster Vorgang, dessen Ausdruck der Mythos und der Ritus waren – die Einstellung auf die reine Dialektik: ‘Leben aus dem Tod’ und ‘Tod aus dem Leben’ in unendlicher Wiederholung, welche die Unzerstörbarkeit des Lebens in sich schloss oder vielmehr die Unendlichkeit der Wiederholung“. [Kerényi 1976: 166]

In diesem Teil der Ausstellung war für uns der Aspekt des Dionysischen wesentlich, der sich mit dem Streben des Menschen nach der Göttlichkeit verbindet. Man kann ihn als eine wirkende, schöpferische Kraft bezeichnen. Die Kuratoren bemühten sich, den Schöpfungsakt als ein spannungsvolles Ereignis zu zeigen. Diese Spannung entsteht aus der Berührung des Künstlers mit dem Abgrund (sein Eintauchen in die Formlosigkeit, in das Chaos). Sie ruft eine demiurgische Handlung hervor und ermöglicht die Gestaltung der Form. Eine Verkörperung dieser Erscheinung waren für uns die Gemälde von Jacek Sempoliński aus dem Zyklus *Schädel* (S. 92-93). Besondere Aufmerksamkeit sollte man den Arbeiten von Jacek Waltoś aus dem Zyklus

Empedokles am Krater des Ätna widmen. Die Gemälde aus diesem Zyklus spiegeln eine schicksalhafte Tragik wider: der schwarze Abgrund des Kraters bedeutet das Ende und das Versprechen der unendlichen Möglichkeiten zugleich. Am Rande des Kraters entsteht Materie und sondert sich ab, was das Gefühl von Verlust und Einsamkeit beschreibt (S. 88-89).

Erotik, Tiernensch, Natur.

In diesem Teil der Ausstellung wollten wir den Aspekt des Dionysischen hervorheben, der mit dem Überschreiten der Grenze zwischen Mensch und Natur verbunden ist. Das bedeutet einen spezifischen Zerfall der Kultur – eine liminale Sphäre, die Sphäre „dazwischen“. Die Liminalität bildet anormale Formen, verbindet Gegensätze, überschreitet Ordnungskategorien. Dieser Zerfall der Kultur ist eine vitale Kraft, ein Exzess des Lebens, der hier schon erwähnt wurde – zoé. Um diese Erscheinungen vorzustellen, suchten wir bildliche Schilderungen, die die Verbindung von Gegensätzen hervorheben. Wir fanden sie u. a. in Werken von Jan Lebenstein, Adam Hoffmann und Jacek Waltoś (S. 108-109, 110,107), in ihren Darstellungen von tiernenschlichen, oft monsterhaften Formen. Eine andere Verbildlichung dieser Erscheinung ist die Rückkehr zur Natur, das „Zerfließen“ in der Natur und die Verbindung der Natur mit dem Weiblichen, die wir in Gemälden von Natalia Bażowska finden (S. 124-127).

Rhythmus, Tanz, Communitas.

Besondere Aufmerksamkeit sollte man dem Motiv des Tanzes widmen. Grimes hält den Tanz für eine Form von Maskierung, die er als Verkörperung bezeichnet. Die Maskierung erscheint in diesem Fall als eine unbewusste Geste, sie vereint Spontaneität, Nachahmung der Muster und Ritualisierung in sich selbst. Die Maskierung wird zum körperlichen Ausdruck. Der Forscher sieht den Tanz – entgegen einer allgemeinen Überzeugung – nicht als einen Ausdruck persönlicher Gefühle, sondern als einen Ausdruck abstrakter Vorstellungen an. Dabei haben wir hier zwei mit dem Tanz verbundene Vorstellungen: die erste verbindet sich mit dem Handeln, das transzendente Kraft besitzt (es ist mit der religiösen Erfahrung verbunden oder kommt im künstlerischen Tanz vor, der als Fundament der wirkenden Kraft dient); die zweite Vorstellung scheint formlos zu sein, die Maske stilisiert den Gesichtsausdruck und spontane Gesten. Das Tanzen ist eine dynamische Form der Maskierung – des Anlegens der Maske [Grimes 1982: 83]. Im Kulturgedächtnis wurde der „dionysische“ Tanz als Wahnsinn der besessenen Bacchantinnen festgehalten. Kerényi meint, dass in den modernen Darstellungen des Dionysischen eine Explosivität dominiert: „Das ist Nietzsches zweifelhaftes Verdienst, das sich nicht nur bei Otto, sondern auch bei ‚nüchterneren‘ Forschern auswirkte, die den Kern

jaźni in formie odkształcenia, rozpadu, rozzłonkowania ciała (s. 68-71).

Dotknięcie otchłani.

Ten wątek ściśle łączy się z poprzednim, a mianowicie z ekstazą. Tutaj kuratorom zależało na uwypukleniu aspektu otchłani, śmierci i chaosu, swoistego balansowania pomiędzy stanem rozkładu i kreacją, czyli swoistego tańca życia ze śmiercią. Ważne były dla nas następujące konstatacje Kerényiego: „Pewnego dnia stało się tak, że obrano kierunek – i to z pewnością nie świadomie, lecz na skutek nieświadomego procesu, którego wyrazem były mit i rytuał – na czystą dialektykę <życia ze śmierci> oraz <śmierci z życia>, w naprzemiennym, nieskończonym cyklu kryjącym w sobie niezniszczalność życia; albo raczej ta niezniszczalność kryła w sobie nieskończoność powtórzeń” [Kerényi 2008: 172].

W tej części wystawy ważny był dla nas również ten aspekt Dionizosa-dionizyjskości, który wiąże się z dążeniem człowieka do boskości, można go określić jako siłę twórczą, kreacyjną. Kuratorzy starali się mianowicie pokazać akt twórczy jako zdarzenie pełne napięcia. Owo poruszenie wynika ze swoistego dotknięcia przez twórcę otchłani (zarnurzenia się w bezforemności, chaosie), które umożliwia kształtowanie formy, wyzwała swego rodzaju działanie demiurga. Egzemplifikacją tego doświadczenia były dla nas obrazy Jacka Sempolińskiego z cyklu *Czaszka* (s.92-93). Na osobną uwagę zasługują umieszczone na wystawie prace Jacka Waltośa z cyklu *Empedokles u krateru Etny*. Obrazy z tego cyklu oddają napięcie tragicznego węzła - czarna otchłań krateru jest zarazem kresem i obietnicą nieskończonych możliwości, zaś u jego krawędzi kształtują się formy w dążeniu do określoności i oddzielenia, które znamionuje ciągle uczucie braku i samotności (s.88-89).

Erotyzm, natura, zwierzocznolwiek;

W tej części wystawy chcieliśmy uwypuklić ten aspekt dionizyjskości, który wiąże się z przekroczeniem granicy między człowieczeństwem a naturą i jest swoistym rozkładem kultury, sferą liminalną, „pomiędzy”. Liminalność tworzy formy nie-normalne, łączy opozycje, przekracza porządkujące kategorie. Ten rozkład kultury jest siłą witalną, wspomnianym już ekscesem życia – zoé. Aby zaprezentować te zjawiska podążyliśmy za tymi sposobami obrazowania, które uwypuklają łączenie opozycji. Odnaleźliśmy je między innymi w dziełach Jana Lebensteina, Adama Hoffmana i Jacka Waltośa (s.107, 108 -109, 110) w ich przedstawieniach zwierzęcouludzkich form, często

monstrualnych. Egzemplifikacją są powroty do natury, a nawet „rozpłynięcia się” w niej oraz związki natury z kobiecością, co ucieleśniają obrazy Natalii Bażowskiej (s. 124-127).

Rytm, taniec, *communitas*.

Na osobną uwagę zasługuje motyw tańca. Grimes uważa taniec za jedną z form maski, tego jej aspektu, który określa jako ucieleśnienie. Gest zakładania maski w tym przypadku jest nieświadomy, ona sama jednoczy w sobie spontaniczność, uwzorowanie i rytualność. Gest nakładania jest ekspresją cielesną. Badacz uważa, że wbrew powszechnemu przekonaniu taniec nie jest wyrazem uczuć osobistych, ale jest abstrakcją uczuć wyobrażonych. Mamy tutaj przy tym dwie formy iluzji, wyobrażeń związanych z tańcem: pierwsza wiąże się z działaniem posiadającym kształt siły, która objawia się jako transcendentna (związana z doświadczeniem religijnym lub na przykład w tańcu artystycznym jako konstrukcja działającej siły), druga jest formą iluzji, która wydaje się bezkształtna, maska natomiast jawi się jako stylizowane wyrazy twarzy czy gesty o cechach spontaniczności. Tańczenie jest dynamiczną formą maskowania – zakładania maski [Grimes 1982: 83]. Taniec „dionizyjski” to przede wszystkim utrwalone w pamięci kulturowej szaleństwo ogarniętych manią Bachantek. Kerényi stwierdza, iż we współczesnych wizerunkach Dionizosa dominuje eksplozywność: „Jest to niewątpliwie zasługa Nietzsche’go, dająca o sobie znać nie tylko u Otta, lecz również u ‘trzeźwiejszych’ badaczy, którzy jądro religii dionizyjskiej upatrywali (...) w orgiastyczności kobiecej, dla której ukuto nowy termin ‘monadyzm’” – pisze badacz [Kerényi 2008: 123]. Swego rodzaju taniec Bachantek przedstawiliśmy między innymi poprzez rysunki Adama Hoffmanna; sięgnęliśmy również po obraz Jacka Waltośa *Bachanalia*. Ale egzemplifikacją tańca jako działania kreującego i wprowadzającego w inną rzeczywistość były dla nas także fotografie koncertowe (muzyka metalowa) Elżbiety Siwik.

Wystawę wieńczy fotografia z koncertu metalowego, autorstwa Elżbiety Siwik - jest ona sygnałem fenomenu *communitas* (s.152-153). Wytwarzana przez liminalność *communitas* jest doświadczeniem połączenia z innymi na podstawowym, zmysłowym poziomie, jest to zbiorowe doświadczenie, w którym w pełnym zaangażowaniu działaniu następuje „utrata” *ego*. W miejsce „ja” tworzy się tutaj swego rodzaju „wspólność”, a nie po prostu wspólnota. To silnie przemieniające przeżycie łączy się z poczuciem pewnego „ekscesu życia”, wyzwalającej siły witanej, jest w dużej mierze doświadczeniem transcendencji życia. We wstępie do *Procesu rytualnego* Turnera Joanna Tokarska-Bakir podkreśla

der Dionysos-religion im Orgasmus erblickten”, schreibt der Wissenschaftler. [Kerényi 2008: 123] Den Tanz der Bacchantinnen zeigen wir durch eine Serie von Zeichnungen von Adam Hoffmann; wir wählten auch das Gemälde von Jacek Waltoś *Bacchanal nach Magnasco*. Die Verbildlichung des Tanzes als eine schöpferische Handlung, die in eine andere Wirklichkeit führt, waren für uns die Konzertfotos (Metal-Musik) von Elżbieta Siwik.

Der Höhepunkt der Ausstellung ist das Konzertfoto von Elżbieta Siwik – es bezieht sich auf das Phänomen *communitas*. (s. 152-153) *Communitas* entsteht in der Liminalität und bedeutet eine Verbindung mit anderen Menschen auf der sinnlichen Grundebene. In dieser gemeinsamen Erfahrung, durch eine engagierte Handlung, wird das Ego verlassen. Die eigene Identität geht in der Gemeinschaft auf. Dieses Erlebnis hat verändernde Kraft. Es verbindet sich mit dem Gefühl eines „Exzesses des Lebens“, einer befreienden vitalen Kraft, und gehört zu den Transzendenz Erfahrungen. In der Einleitung zum *Ritualprozess* von Viktor Turner hebt Joanna Tokarska-Bakir eben diesen Gedanken des Forschers hervor und stellt fest, dass der Begriff *communitas* keine neue Theorie der Gemeinschaft beinhaltet, sondern eine elementare Gemeinschaftlichkeit darstellt, die mit der Einteilung Religion/Politik oder sakral/weltlich nicht identisch ist: „Die Sakralität der Liminalität ist ein elementarer Wert“, nach Turner entsteht sie durch „das Erkennen einer wesentlichen, organischen, zwischenmenschlichen Beziehung, ohne die es keine Gesellschaft gäbe.“ [Tokarska-Bakir 2010: 21]. Die in diesem Sinn zu verstehende *communitas* können wir auf die dionysische Gemeinschaft beziehen. Von Eliade wird sie folgendermaßen beschrieben: „Die dionysische Ekstase bedeutet vor allem die Überschreitung der menschlichen Bedingtheit, die Entdeckung der totalen Befreiung, das Erlangen einer Freiheit und Spontaneität, die dem Menschen sonst unerreichbar sind“ [Eliade 1978: 334].

Die Ausstellung „stellt aus“, „exponiert“, die Etymologie des Wortes „Exposition“ kann hier als Hinweis dienen: die „Position“ kommt vom lateinischen „ponere“ – stellen, legen, „ex“ bedeutet „aus“, „von“ oder „ab“. Wenn wir alle in der Ausstellung präsentierten Exponate als „Zeichen“ nach der Theorie von Charles Sanders Peirce behandeln, dann gibt uns jeder Gegenstand, jedes Werk eine individuelle Antwort, enthüllt uns einen Aspekt, erklärt auf seine Weise die vorgestellte Erscheinung. Diese Interpretation kann durch ein Bild, eine Skulptur, ein Artefakt, eine Geste, eine Meinung, einen Tanz erfolgen. Auf diese Weise enthüllt sich der Horizont,

an dem sich uns ein Gegenstand oder eine Erscheinung zeigt. Dieses Phänomen ist in unserer Ausstellung das Dionysische. Um Seaford nochmals anzuführen, ist das Dionysische heute kein Gotteskult mehr, sondern bietet ein breites Spektrum an Erfahrungen und Eindrücken an, die auf verschiedene Art interpretiert werden können, unter anderem bildlich. Die in der Ausstellung zusammengestellten Werke bilden ein Ereignis, sie interpretieren die gestellte Frage alle auf ihre eigene Weise. Man kann also das Dionysische als ein sehr allgemeines Symbol ansehen; man kann es mit einem leeren Bogen Papier vergleichen, der dem Betrachter Platz bietet, die Leere mit Zeichen zu füllen, in denen sich das Dionysische offenbart und vergegenwärtigt. [Peirce nach Bracken 2007: 108] Wichtig ist es, hier noch eine weitere Bedeutung des Wortes „Exposition“ zu erwähnen: es ist damit der Belichtungsprozess eines Negativs gemeint, in dessen Folge ein Bild erscheint.

* Die Ausstellung wurde zum ersten Mal im Jahr 2014 in der Stadtgalerie Częstochowa gezeigt. Autoren des Programms waren: Joanna Matyja, Professor Jacek Waltoś und die Autorin dieses Textes. Die Struktur jener Ausstellung beibehaltend, präsentieren wir diesmal Arbeiten von deutschen Künstlern und polnische Werke, die in der ersten Ausstellung gezeigt wurden. Die Werke aus Deutschland wurden von Heike Frommer, Kuratorin und Leiterin der Galerie Bodenseekreis Meersburg, gewählt.

Bibliografie/Bibliografia/ Bibliography

Bielawski, Krzysztof, *Orficki Dionizos. Kilka fragmentów*, „Kronos”:4(19)2011.

Bracken Christopher, *Magical Criticism: The Recourse of Savage Philosophy*, Chicago: University of Chicago Press 2007.

Eliade, Mircea, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t.1 *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, przekład Stanisław Tokarski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1994.

Eliade, Mircea, *Geschichte der religiösen Ideen*, Band 1, Von der Steinzeit bis zu den Mysterien von Eleusis, dt. Freiburg i. Br. 1978.

Grimes, Ronald L., *Beginnings in Ritual Studies (Studies in Comparative Religion)*, Columbia: University of South Carolina Press 1982.

Kerényi, Karl, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przekład Ireneusz Kania, Wydawnictwo ALETHEIA, Warszawa 2008.

Kerényi, Karl, *Dionysos, Urbild des unzerstörbaren Lebens*, München/Wien 1976.

Rampl, Matthew, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2000.

Seaford, Richard, *Dionysos*, London, New York: Routledge 2006

Tokarska-Bakir, Joanna, *W winnicy rytuału*, [w:] V. Turner, *Proces rytualny*, przeł. E. Dżurak, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2010

Turner, Victor, *Proces rytualny*, przeł. E. Dżurak, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2010.

tę myśl badacza, pisząc, że w pojęciu *communitas* nie zawiera się jeszcze jedna teoria wspólnoty, ale elementarna „wspólność”, która nie jest tożsama z podziałami święte/świeckie lub religia/polityka: „świętość liminalności jest wartością znacznie bardziej elementarną, wynikającą zdaniem Turnera z rozpoznania «zasadniczej i organicznej więzi międzyludzkiej, bez której nie byłoby żadnego społeczeństwa»” [Tokarska-Bakir 2010: 21]. Tak pojęte *communitas* możemy odnieść do wspólnoty dionizyjskiej, którą Eliade opisywał w następujący sposób: „Dionizyjska ekstaza oznacza przede wszystkim przekroczenie ludzkiej kondycji, całkowite wyzwolenie, osiągnięcie wolności i spontaniczności istotom ludzkim niedostępnych” [Eliade 1988: 254].

Wystawa eksponuje, pewną wskazówką jest tutaj etymologia słowa ekspozycja: „pozycja” pochodzi od łacińskiego *ponere* – ustawić, położyć, „eks” zaś w tym przypadku oznacza: od-, wy-, z (czego) i jest swego rodzaju wzmocnieniem położenia. Jeżeli uznamy wszystkie pokazane w ramach wystawy eksponaty za znaki rozumiane według teorii Charlesa Sandersa Peirce’a, to każde dzieło, każda rzecz, ujawnia pewien aspekt, stanowi swoisty rodzaj odpowiedzi, na swój sposób interpretuje prezentowane zjawisko. Interpretacja ta może być obrazem, rzeźbą, artefaktem, gestem, opinią, tańcem, odsłania się w ten sposób horyzont, w którym ukazuje się przedmiot/zjawisko, w przypadku przedstawionej tu wystawy owym fenomenem jest dionizyjskość. Współcześnie owa dionizyjskość, by ponownie przywołać Seaforda, nie jest kultem określonego boga, stanowi natomiast szerokie ramy pewnego doświadczenia i jego efektów, które są interpretowane poprzez rozmaite formy, między innymi obrazowe. Zebrane na ekspozycji dzieła współtworzą zdarzenie, wszystkie one interpretują na swój sposób postawioną kwestię. Można więc potraktować dionizyjskość jak o bardzo ogólny symbol, porównywany do pustej kartki papieru udostępniającej miejsce do zapisywania znaków-interpretantów, w których ona sama się ujawnia i aktualizuje [Peirce za Bracken 2007: 108]. Zasadne będzie tu przywołanie jeszcze jednego znaczenia słowa „ekspozycja”, czyli procesu naświetlania kliszy fotograficznej, w wyniku którego wyłania się obraz.

* Wystawa pierwszą odsłonę miała w 2014 roku w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie. Obok autorki tekstu nad scenariuszem pracowali: Joanna Matyja i prof. Jacek Waltoś. Obecnie, zachowując strukturę poprzedniej ekspozycji, prezentujemy wybór dzieł artystów polskich z poprzedniej edycji oraz dzieła artystów niemieckich. Wyboru prac twórców z Niemiec dokonała Heike Frommer, kurator i kierownik Galerii Powiatu Bodeńskiego.

Barbara MAJOR

EXHIBITION DIONYSUS – THE TRACE OF MITH

The thematic exhibition curators* are obliged to explain the reasons for undertaking the subject. In the case of this exhibition, we are obliged to answer to at least two questions: Why Dionysus? What does the trace of mith in contemporary times mean? In the commentary to the exhibition in 2014, published in the folder and the Internet site of the Gallery, I stressed that indicating Dionysus does not mean that the exhibition presented by us is a form of Dionysus' cult or showing such forms; however, it is also not a rhetorical device only. It also was not a historical exposition: we neither exhibited ancient Greece monuments, the place of this god's cult bloom, nor had an ambition to present an ancient myth. It would be a considerably difficult mission. „No one so far- as Krzysztof Bielawski says- and there have been a few who accepted the challenge, neither Walter Otto, nor Karl Kerényi, or Richard Seaford, just to mention the most important ones, has ever catalogued and ordered this uncontrollable element” [Bielawski 2011: 31]. The researchers mentioned above, as well as many others, also artists, provided different interpretations of Dionysus' element, enriching and widening the horizons of dionysusness. In the general, cultural and theoretical perspective, from the times of *The birth of tragedy* by Friedrich Nietzsche, Dionysus makes a personification of ecstasies, understood as the excitement of life. Dionysusness personifies transgression states, crossing borders, decay of “I” and the total immersion in the picture, music, event or ritual; it means participation, the loss of distance.

Karl Kerényi indicated that ancient Greece depicted life in two aspects: as *bios* and *zoe*. *Bios* means a real life, that has some specified form, past, presence and future, between the beginning and end. *Zoe* is characteristic of never-ending decays and returns, makes the Dance of Life and Death, the excitement of life. „*Zoe*- as the researcher claimed- does not allow the experience of own annihilation, it is experienced as a non-ending, eternal life. Here *zoe* differs from any other experiences that take place in *bios*, the finished life” [Kerényi 2008: 18]. According to Kerényi, Dionysus, his cult and rituals connected with him, made the embodiment of *zoe*, the mystery of eternal life.

Dionysusness, understood as the embodiment of *zoe*, may also refer to the category of Victor Turner's liminality. Liminality is situating at the place that is not a place and at the time that is not time, that is experienced as eternal now, a moment in moment and beyond time [Turner 2005:201]. The symbolic systems specifying the sphere of „between”, exclud-

ed from defined social structures, are- according to the researcher-, first of all, the decomposition of culture and organising it again, but in such a way that creates patterns, sometimes very peculiar: „It is the culture that produces structural differentiations and it is also the culture that deletes the differentiations, but, doing it, the culture is forced to use the language of nature, to replace fiction with natural fiction- even if the whole reality of these facts exists only within the notions created by culture”- Turner [2005: 213] remarks. Dionysusness/liminality mean levelling the categorical differentiations such as: life/death, nature/culture, man/animal, the decay of common roles and entering the sphere of extraordinariness. This sphere connects with the ecstatic state; the ecstasy is understood here in the most commonly approached way i.e. in the meaning of Greek *ekstasis*- being outside oneself, different consciousness state. For the curators, the figure of Dionysus was the embodiment of a certain mental state and its effects.

In the introductory text to the exhibition in 2014 I wrote: “Dionysusness, as a configuration of transgressive experience, uses the language that has a tendency to connect the opposition or uses the metaphors connected with extraordinary body sensations. It indicates a special, extraordinary, ecstatic experience, under the influence of which, a man undergoes metamorphosis. The curators concentrated on looking for a contemporary exemplifications of this phenomenon- in fine arts and popular culture products”. The notion of the formula of pathos (*pathosformel*) of Aby Warburg came very practical here. He used it to specify an iconographic form, existing in the memory of culture, that first and foremost expressed a primary traumatic encounter of a man with an external chaotic world. It makes the visual, fixed form, the source of which is a mimetic process that imitates some qualities of chaotic powers. According to Warburg, the mimetic recognition was revealed in the body expression that was later present in visual representations. The formula of pathos makes the representation of intensive movement, while “The representation of intensive movement makes- according to Warburg - a primitive impulse where a painter (and a viewer) are emphatically involved in the presented event” [Rampley 2000: 46].

Why Dionysus?- to repeat the question asked by Richard Seaford. Because:

„Dionysos - says the researcher - has always having at its heart the power to bridge the gaps between the three spheres of the world – nature, humanity, and divinity. Humanity emerges from nature and aspires to divinity. Dionysos, by transcending these fundamental divisions, may *transform the identity* of an individual into animal and god.(...) There is of course an enormous difference between the ancient and the modern Dionysos. For the ancient Greeks Dionysos was believed to be

a god, and was given cult. But in our very different world, and notably since Nietzsche's *Birth of Tragedy* (1872), he seems rather to be a symbol of certain mental state – or at most the name for whatever it is that produces that mental state” [Seaford 2006:5-6].

The problematics of dionysusness is a very complex subject, so for the sake of this exhibition, in order to provide it with the structure, we have chosen a few plots that make different aspects of one phenomenon. These plots have the following titles: *Magic practices, The gesture of putting on a mask, tattoos. Metamorphoses; Ecstatic state, transgressions, metamorphoses; Touching the depths; Eroticism, animal-man, Nature; Rhythm, dance, Communitas*.

The curators assumed it is applicable to present, besides the works of art, also the phenomena of popular culture- in this case we used the photography. The phenomenon connected with heavy metal music that reveals a lot in the exhibition narration became the exemplification of Dionysus' experience in the popular culture for us. We have chosen this phenomenon, as heavy metal music creates a certain type of an aesthetic world and „heavy mental” makes the configuration of transgressive experience. To a large extent, it is specified by mimetic associations that compare heavy metal to apocalyptic music, demonic music and the nature-both- at the level of translating music onto other systems (verbal, graphic), as well as at the level of shape that it assumes. The language that describes the functioning of music, experiences connected with it, has the characteristics of the language from *sacrum* sphere, has tendencies to connect the opposites or uses the metaphors connected with extraordinary body sensations. It indicates a very special extraordinary ecstatic sensation. Often an activity emerges from the shape of music, what stresses its mystical treatment, belief that it embodies certain meanings and “enlivens” them at the same time. In the „world of life” created by heavy metal music we can indicate all of the aspects of dionysusness that helped to distinct the exhibition plots. Of course, many other phenomena of popular culture inscribe into the category of dionysusness, but the exhibition has a specified physical “capacity” and it was necessary to make the difficult choices.

Each plot-aspect of dionysusness presented within the exhibition was not only composed of pictures, as they were accompanied with selected texts of different type: scientific interpretations, parts of poetry, also heavy metal music listeners' views. The visual identification

of the exhibition was the motif of ivy – as we were influenced by the following reflection of Karl Kerényi: „It is peculiar what happens to ivy: its vegetation indicates duality that may be associated with the dual nature of Dionysus. Firstly, it releases the so-called thin shoots i.e. the adhesive sprouts that have the well-known petal-type leaves. Later, the bright sprouts grow, the leaves of which are of a completely different shape (...). It spreads its toothed leaves over the forest, climbs the tree trunks, as if desiring, similarly to maenads, to greet and dance around god. It was compared with a snake, seeing in their cool nature the reason for their belonging to Dionysus. And, in fact, its creeping on the ground or spiral climbing up the trees may provoke the associations with snakes, such as the dissolute female companions of Dionysus plait in their hair or keep in hands. The growth of ivy has soothing and reassuring aspects. It reveals certain face of life that is most possibly devoid of warmth, almost as fantastic as in the case of snakes. This is *zoe*, reduced to itself but still multiplying” [Kerényi 2008: 70-71].

Magic practices. The gesture of putting on a mask, tattoos. Metamorphoses.

In this introductory part, we placed, among others, the works of Mirosław Sikorski from the cycle *Rhyton* (p.42). The artist's work shows rhytons i.e. originating from ancient Greece containers in the shape of an animal head that are used to drink wine. Our intention was to stress the quality change of the situation i.e. leaving the everyday life to enter the luminal, extraordinary sphere. That reshaping can take place in the form similar to the ritual, the inevitable part of which is made of objects. They have causative power and introduce different reality.

The scenario's authors intended on showing a causative, reshaping gesture that putting on a mask inevitably is. According to one of the concepts of a mask, of an American researcher of rituals, Ronald Grimes, putting on a mask is a symbolic activity that reshapes the body, cultural constructing of the second face [Grimes1982: 82]. The stage make-up is also a certain form of mask, and tattoo makes its special form, too. Tattoo is a sign, indicating specific connections, it's a mark, almost physical; a man placing it on his body undergoes metamorphosis. Among others, the works of Mirosław Sikorski, *Tattoo, wing, flame* and photographs by Elżbieta Siwik, showing a heavy metal musician wearing a characteristic stage make-up, the so-called *corpsepaint* were for us the exemplifications of this aspect of dionysusness (p. 51,54-55).

Ecstatic state, transgressions, Metamorphoses.

Among the phenomena connected with Dionysus Mircea Eliade lists: elation, eroticism, common fertility, but also belief in the temporary returns of the dead or experiencing madness-mania.

“His lifestyle-the researcher says-expresses the paradoxical connection of life and death. That is why Dionysus makes a divine type, that is different from Olympic gods. Was it, due to above, closer to humans than other gods? Anyway, it was possible to be closer to him or even personify him. The ecstatic *mania* meant that it is impossible to go beyond the human condition [Eliade 1988: 259]. Ecstasy makes a different state of consciousness that is connected with extraordinary experience. The notion of ecstasy, besides its basic meaning of “leaving oneself” and “leaving everyday”, also includes the underlining excitement of life, that is connected with, for example, the experience at the heavy metal stage. In this part the exemplification of dionysusness were, among others, the works of Grzegorz Bednarski, from the cycle *With an ecstatic figure*. The artist illustrated an important moment of ecstatic state, i.e. the decomposition of self in the form of deformation, decay, and body defragmentation (p. 68-71).

Touching the depths.

This plot is strictly connected with the previous one i.e. ecstasy. The curators wanted to stress the aspect of depth, death and chaos, specific sort of balancing between the state of decay and creation, i.e. a peculiar dance of life and death. The following findings of Kerényi were important for us: „One day it happened that the direction was chosen-and it most probably done unconsciously, but as a consequence of an unconscious process, the expression of which was the myth and ritual- on the pure dialectics <life from death> and <death from life>, in an alternating, infinite cycle, comprising the imperishability of life; or rather this imperishability contained the infinity of repetitions”. [Kerényi 2008: 172].

In this part of the exhibition also the Dionysus-dionysusness aspect, that is connected with aiming of a man towards the divinity and that can be specified as the creative power, was important. The curators concentrated on obtaining the tension between the decay of the world- the non-form- decomposition of identity and the form –light coming out of the abyss. The exemplification of this moment was contained in the works of Jacek Sempoliński, among others, Skull (p. 93-94). Particular attention should be drawn to the works of Jacek Waltoś, from the cycle Empedokles at Etna crater. The pictures of that cycle reflect the tension of the tragic knot-the black abyss of the crater means the end and, at the same time, the promise of endless possibilities, at the edge of which there are forms leading to determination and separation, that are characterised of a permanent feeling of the lack and loneliness (p. 88-89).

Eroticism, Animal-man, Nature.

In this part of the exhibition we wanted to stress the aspect of dionysusness that is connected with going beyond the borders between humanity and nature and constitutes a peculiar decomposition of culture, luminal sphere-“between”. Liminality creates the abnormal form, connects the opposites, goes beyond ordering categories. The culture decomposition is a vital force, the excitement of life- zoe. In order to interpret these phenomena, we followed the methods of representation that stress connecting the opposites. We have found them in, among others, the works of Jan Lebenstein, Adam Hoffman and Jacek Waltoś (p. 107, 108-109, 110) in their animal-human forms of representations, often monstrous. The exemplification are the returns to nature, even “fading” in it and relations of nature and femininity that are illustrated by Nataila Bażowska (p.124-127).

Rhythm, Dance. Communitas.

It is also worth drawing attention to the motif of Dance. Grimes considers dance to be one of the forms of a mask, its aspect that is specified as embodiment. The gesture of putting on a mask is unconscious, as it connects the spontaneity and rituality. The gesture makes a body expression. The researcher thinks that, contrary to common belief, dance is not an expression of personal feelings but an abstraction of imagined feelings. We deal with two forms of illusion here, the views connected with dancing: the first is related to an activity that has the shape of power that is revealed as transcendent (connected with religious experience or, e.g. in artistic dance as a construction of an acting force), the second one is a form of illusion that seems shapeless, the mask appears to be stylized mimics or gestures that have the features of spontaneity. Dancing is a dynamic form of masking- putting on a mask [Grimes 1982: 83].

Dionysus dance is, first of all, craziness of Bacchantes influenced by mania, recorded in the cultural memory. Kerényi says that in the modern images of Dionysus explosiveness dominates: “It is undoubtedly due to Nietzsche and is visible at Otto’s, but also other ‘recovering’ researchers who found the core of Dionysus religion (...) in feminine orgiastic inclinations, for which a new notion has been created- *monadism* - the researcher writes [Kerényi 2008: 123]. Some kind of Bacchantes’ dance was presented, among others, through the series of drawings by Adam Hoffmann; we also considered the pictures of Jacek Waltoś *Bacchanalia* by *Magnasco*. However, also the concert photographs (heavy metal music) by Elżbieta Siwik, made the exemplification of dance as an activity creating and introducing a different reality.

The exhibition is finished with the photo from the heavy metal concert made by Elżbieta Siwik- it is the signal of the phenomenon of *communitas* (p.152-153). *Communitas* created by liminality makes an experience of connection with others at the sensual level. It is a collective experience in which with the full involvement “loss” of *ego* takes place. To replace this “I” creates here some kind of “common ownership”, not just community. This strongly reshaping experience, that is connected with the feeling of some kind of „excess of life”, increasing the vital powers, is to a large extent the experience of the transcendence of life. In the introduction to *The ritual process* by Turner, Joanna Tokarska-Bakir stresses this researcher’s thought, saying that in the notion of *communitas* it is not one more theory of community, but elementary “common ownership” that is not the same as the saint/secular or religion/politics division”: the feast of liminality is a value more considerably elementary, resulting, according to Turner, from the recognition <<basic and organic human bond, without which no society would exist>>” [Tokarska-Bakir 2010: 21]. *Communitas* understood this way may refer to the Dionysus’ ecstasy that, first of all, means overcoming human condition, total liberation and spontaneity that is unavailable to humans [Eliade 1988: 254].

The exhibition exposes, a certain indication is made by the etymology of a work exposition: “position” that derives from a Latin *ponere*- situate, put, and “ex” that, in this case, is some kind of strengthening the location. If we consider all presented exhibits to be the signs understood along with the theory of Charles Sanders Peirce, each work, each thing reveals certain aspect, makes a type of an answer, interprets the presented phenomenon. The interpretation may be a picture, sculpture, artefact, gesture, opinion, dance, in this way reveals the horizon showing the object/phenomenon; in the case of this exhibition, dionysusness is this phenomenon. At present the dionysusness, to recall Seaford again, is not the cult of a particular god, it makes wide frames of certain experience and its effects that are interpreted by various forms, also pictorial. The works collected at the exhibition co-create the event, All of them interpret the issue their own way. We may approach dionysusness as a very general symbol, compared to an empty piece of paper that allows space for recording signs-interpretants, in which it reveals itself and updates [Peirce after Bracken 2007: 108].

It seems justifiable to recall one more meaning of the word “exposition” i.e. the process of exposure of a photographic film, the result of which is a picture.

* The exhibition was first shown in 2014 in the City Art Gallery in Częstochowa. Apart from the author of this text, the scenario was also worked upon by Joanna Matyja and professor Jacek Waltoś. Now, remaining to the structure of the previous exhibition, we are presenting the choice of works of Polish artists from the previous edition and the works of German artists. The choice of works from Germany was done by Heike Frommer, the curator and manager of the Gallery of Bodenseekreis.

Bibliography

- Bielawski, Krzysztof**, *Orficki Dionizos. Kilka fragmentów*, „Kronos”: 4 (19) 2011
- Bracken Christopher**, *Magical Criticism: The Recourse of Savage Philosophy*, Chicago: University of Chicago Press 2007
- Eliade, Mircea**, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t.1 *Od epoki kamiennej do misterii eleuzyńskich*, przekład Stanisław Tokarski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1994
- Eliade, Mircea**, *Geschichte der religiösen Ideen*, Band1, Von derSteinzeit bis zu den Mysterien von Elusis, dt. Freiburg i. Br. 1978
- Grimes, Ronald L.**, *Beginnings in Ritual Studies (Studies in Comparative Religion)*, Columbia: University of South Carolina Press 1982.
- Kerényi, Karl**, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przekład Ireneusz Kania, Wydawnictwo ALETHEIA, Warszawa 2008
- Kerényi, Karl**, *Dionysos, Urbild des unzerstörbaren Lebens*, München/Wien 1976.
- Rampley, Matthew**, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2000
- Seaford, Richard**, *Dionysos*, London, New York: Routledge 2006
- Tokarska-Bakir, Joanna**, *W winnicy rytuału*, [w:] V. Turner, *Proces rytualny*, przeł. E. Dżurak, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2010
- Turner, Victor**, *Proces rytualny*, przeł. E. Dżurak, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2010

Barbara MAJOR

Die Unterscheidung zwischen Leben als Un-
endlichem und Leben als Begrenztem wird in
der griechischen Sprache durch die zwei ver-
schiedenen Wörter *zoé* und *bios* vollzogen.

Dionysos ist die archetypische Wirklichkeit der *zoé*.

Die griechische Religion tut, wie immer: sie zeigt auf
Gestalten und Bilder hin, in denen das Geheimnis dem
Menschen näherkommt.

Die *zoé* ist die Voraussetzung des Todestriebes, während
der Tod überhaupt nur in Beziehung zur *zoé* etwas ist. Er
ist ein Produkt des Lebens, einer "Dialektik" zufolge, die kein
Denkvorgang ist, sondern das Geschehen des Lebens selbst,
der *zoé* im jeweiligen *bios*.

Różnicę między życiem jako czymś nieskończonym i życiem jako
ograniczonością oddaje się w mowie greckiej dwoma słowami
- *zoé* i *bios*.

Dionizos jest archetypową rzeczywistością *zoé*.

Religia grecka postępuje tu w zwykły sobie sposób: odsyła do form
i obrazów, w których tajemnica przybliża się do człowieka.

Zoé jest przesłanką popędu śmierci, śmierć natomiast w ogóle jest
czymś tylko w odniesieniu do *zoé*. Jest ona wytworem życia, następ-
stwem „dialektyki” nie będącej żadnym procesem myślowym, lecz
po prostu stawania się życia samego, realizacji *zoé* w każdym *bios*.

The difference between the life as something eternal and the
life as a limited thing is reflected in the Greek speech with just two words:
zoé and *bios*.

Dionysus is an archetype of an indestructible life.

The Greek religion acts the common way: it refers to the forms and
pictures in which a mystery comes closer to a man.

Zoé is a premise of the death's urge, the death gets meaning only
with reference to
zoé. It is the product of life, the consequence of "dialectics" not
being any thinking process but becoming life itself, the realisa-
tion of *zoé* in every *bios*.

Aus einer allgemeinen Perspektive der Kul-
turtheorie, seit der „Geburt der Tragödie“ von
Friedrich Nietzsche, ist Dionysos die Personifi-
kation der Ekstase, die als ein Exzess des Lebens
zu verstehen ist. Das Dionysische verkörpert
Transgressionszustände, Grenzüberschreitung,
Selbstvergessenheit, ein völliges Eintauchen in ein
Geschehen, ein Ritual, ein Bild oder die Musik – und
Distanzverlust. Die dionysische Urgewalt weist auf
die Wirkung der Kräfte hin, die einer Gemeinschaft auf
der tiefsten elementaren Ebene des Selbst entspringen.

„Ein Sturmwind packt alles Abgelebte, Morsche, Zer-
brochne, Verkümmerte, hüllt es wirbelnd in eine rothe
Staubwolke und trägt es wie ein Geier in die Lüfte. Verwirrt
suchen unsere Blicke nach dem Entschwundenen: denn was
sie sehen, ist wie aus einer Versenkung an's goldne Licht ge-
stiegen, so voll und grün, so üppig lebendig, so sehnsuchtsvoll
unermesslich“.

W ogólnej kulturowo-teoretycznej perspektywie, od czasów
„Narodzin tragedii” Friedricha Nietzschego, personifikacja eks-
tazy rozumianej jako ekscjes życia jest Dionizos. Dionizyjskość
uosabia stany transgresyjne, przerwanie granic, zatrąę ja
i zanurzenie się całkowicie w obrazie, muzyce, zdarzeniu
czy rytuale; zanik dystansu. Żywioł dionizyjski wskazuje na
działanie energii tworzących wspólnotę na podstawowym,
pierwotnym poziomie.

“Burzliwy wicher porywa wszystko zmartwiałe, spróchniałe,
połamane, zmarniałe, wirując okrywa to wszystko chmurą
czerwonego pyłu i porywa jak sęp w powietrze. Nasze
zdezorientowane spojrzenia szukają tego, co znikło, to
bowiem, co widzą, jest jak wydobyte z topieli na złote
światło: tak pełne i zielone, tak bujnie żywe, tak tęsknie
niezamierzone”.

In the general cultural and theoretical perspective,
since Friedrich Nietzsche's "The birth of tragedy",
Dionysus makes the personification of ecstasy, ap-
proached as the ecstasy of life. The dionysusness per-
sonifies transgression states, breaking the borders, be-
ing lost and totally immersed in a picture, music, event
or ritual; the decay of distance. Dionysus' element indi-
cates energy that creates unity at the basic, primary level.

“A storm seizes everything that is worn out, rotten,broken,
and withered, wraps it in a whirling cloud of red dust and
carries it like an eagle into the sky. Our eyes gaze in con-
fusion after what has disappeared,for what they see is like
something that has emerged from a pit into golden light,
so full and green, so luxuriantly alive, so immeasurable and
filled with longing.”

Oft bei Konzerten erlebe ich so etwas, als würde ich mich im veränderten Bewusstseinszustand befinden. Das ist ja nicht normal, dass man sich hin und her wirft, sein Haar schüttelt, grundlos schreit. Wenn ich aber im Konzert bin, mache ich so etwas und das ist sehr merkwürdig für mich, weil ich nicht weiß, warum ich das mache, ich fühle, dass ich eine Energie freilasse. Das gibt mir Kraft und auf diese Weise wird mein Wohlbefinden durch Musik beeinflusst. Dieser Einfluss ist sehr groß und ich frage mich manchmal, wie es kommt, dass mich die Musiker in so einen Zustand versetzen können, dass ich solche Sachen mache.

Często na koncertach spotykam się z czymś takim, że jakby wchodzę w inny stan świadomości. To nie jest tak, to nie jest normalne, że człowiek rzuca się, trzepie włosami, krzyczy bez powodu, ale ja na koncertach często to robię i to jest dla mnie bardzo dziwne, bo nie wiem, nie wiem, dlaczego to robię, ale czuję, że uwalnia się ze mnie jakaś energia. To mi daje siłę i w pewien sposób muzyka wpływa na moje samopoczucie. Ma to bardzo duży wpływ i naprawdę zastanawiam się nieraz, jak muzycy to robią, że potrafią doprowadzić mnie do takiego stanu, że ja takie rzeczy robię.

Often at the concerts I encounter the situation of entering a different state of consciousness. It is not normal that a person throws oneself and shakes head and screams with no reason but at the concerts I often do it and it is very strange for me, as I do not know why I do it, but I feel that some kind of energy is released from me. It makes me stronger and to a certain degree music influences on my self-being. It has a very powerful impact on me and I have been considering how it is possible that the musicians do it, that they lead me to such a state, that I do such things.

Mehr als die anderen griechischen Götter erstaunt Dionysos durch die Vielzahl und die Neuheit seiner Epiphanien, durch die Vielgestalt seiner Umwandlungen. Er ist immer in Bewegung; überall dringt er ein (...). Er ist zweifellos der einzige griechische Gott, der durch seine Offenbarung unter den verschiedensten Aspekten (...) anzieht und fasziniert. Trunkenheit, Erotik und universale Fruchtbarkeit, aber auch die unvergeßlichen Erfahrungen der periodischen Wiederkehr der Toten, der *mania* und des Eintauchens in die animalische Unbewußtheit, oder auch der Ekstase (...). Seine Seinsweise drückt die paradoxe Einheit von Leben und Tod aus. War er den Menschen näher als die anderen Götter? Jedenfalls konnte man sich ihm nähern, man konnte ihn sich einverleiben, und die Ekstase der *mania* bewies, daß die menschliche Grundbefindlichkeit überschritten werden kann.

Diese Rituale mußten zu unerwarteten Entwicklungen führen. Der Dithyrambus, die Tragödie, das satirische Drama sind mehr oder weniger unmittelbar dionysische Schöpfungen. So wurden einerseits bestimmte öffentliche Liturgien zu Schauspielen und Dionysos zum Gott des Theaters, umgekehrt haben andere geheime und initiatorische Rituale sich zu Mysterien entwickelt. (...) Mehr als jeder andere Olympier hat dieser junge Gott seine Gläubigen immer wieder mit neuen Epiphanien, mit unvorhersehbaren Botschaften und mit eschatologischen Hoffnungen überhäuft.

Bardziej niż inni greccy bogowie Dionizos zadziwia wielkością i świeżością swych epifanii oraz różnorodnością swych przemian. Ciągłe znajduje się w ruchu; wszędzie dociera (...). Z pewnością jest jedynym greckim bogiem, który objawiając się pod różnymi postaciami, szokuje, a zarazem przyciąga. Upojenie, erotyzm, powszechna płodność ale także niezapomniane doświadczenie spowodowane okresowym powrotem zmarłych lub manią, pogrążeniem w zwierzęcą nieświadomość czy ekstazę (...). Jego sposób życia wyraża paradoksalny związek życia i śmierci. Czy był przez to bardziej niż inni bogowie bliższy ludzким istotom? W każdym razie można było się do niego zbliżyć, a nawet wcielić. Zaś ekstatyczna mania świadczyła o tym, że możliwe jest przekroczenie kondycji ludzkiej. Owe rytuały odradzały się niekiedy w nieoczekiwanych postaciach. Dytyramb, tragedia, sztuka satyryczna są w mniejszym lub większym stopniu kreacjami dionizyjskimi. Jeśli pewne publiczne obrzędy stały się spektaklami i z Dionizosa uczyniono boga teatru, to inne rytuały, tajne i inicjacyjne, rozwinęły się w misteria.(...) Bardziej niż jakikolwiek inny olimpijski bóg Dionizos nieprzerwanie darzy swych wyznawców coraz to innymi epifaniami, niosącymi nieoczekiwane orędzia i eschatologiczne nadzieje.

More than the other Greek gods, Dionysus astonishes by the multiplicity and novelty of his epiphanies, by the variety of his transformations. He is always in motion; he makes his way everywhere (...) He is certainly the only Greek god who, revealing himself under different aspects. Intoxication, eroticism, universal fertility, but also the unforgettable experiences inspired by the periodic arrival of the dead, or by mania, by immersion in animal unconsciousness, or by the ecstasy (...). His mode of being expresses the paradoxical unity of life and death.. Was he nearer to human beings than the other gods? In any case, one could approach him, could even incorporate him; and the ecstasy of mania proved that the human condition could be surpassed. These rituals were capable of unexpected developments. The dithyramb, tragedy, the satyr play are, more or less directly, Dionysiac creations. If, on the one hand, certain public liturgies became spectacles and made Dionysus the god of the theater, other rituals, secret and initiatory, developed intoMysteries. (...)More than any other Olympian, this young god will not cease to gratify his worshipers with new epiphanies, unexpected messages, and eschatological hopes.





PRAKTYKI MAGICZNE
GEST ZAKŁADANTA

MASKI

TATUAŻE

METAMORFOZY

MAGISCHE RITUALE

MASKIERUNG

TATTOOS

VERWANDLUNG

MAGIC PRACTICES

THE GESTURE OF PUTTING

ON A MASK

TATTOOS
METAMORPHOSES

Mirosław SIKORSKI
RYTON 2000/2002 tempera olej na płótnie 140x170
RHYTON Tempera Öl auf Leinwand
RHYTON tempera oil on canvas



Erich HECKEL

DER ZAUBERKÜNSTLER 1954 Tempera auf Leinwand 107x97

SZUKMISTRZ tempera na płótnie

THE WIZARD tempera on canvas



Karl HUBBUCH

VOLKSFAŠNET 1953 Öl auf Hartfaserplatte 80x93

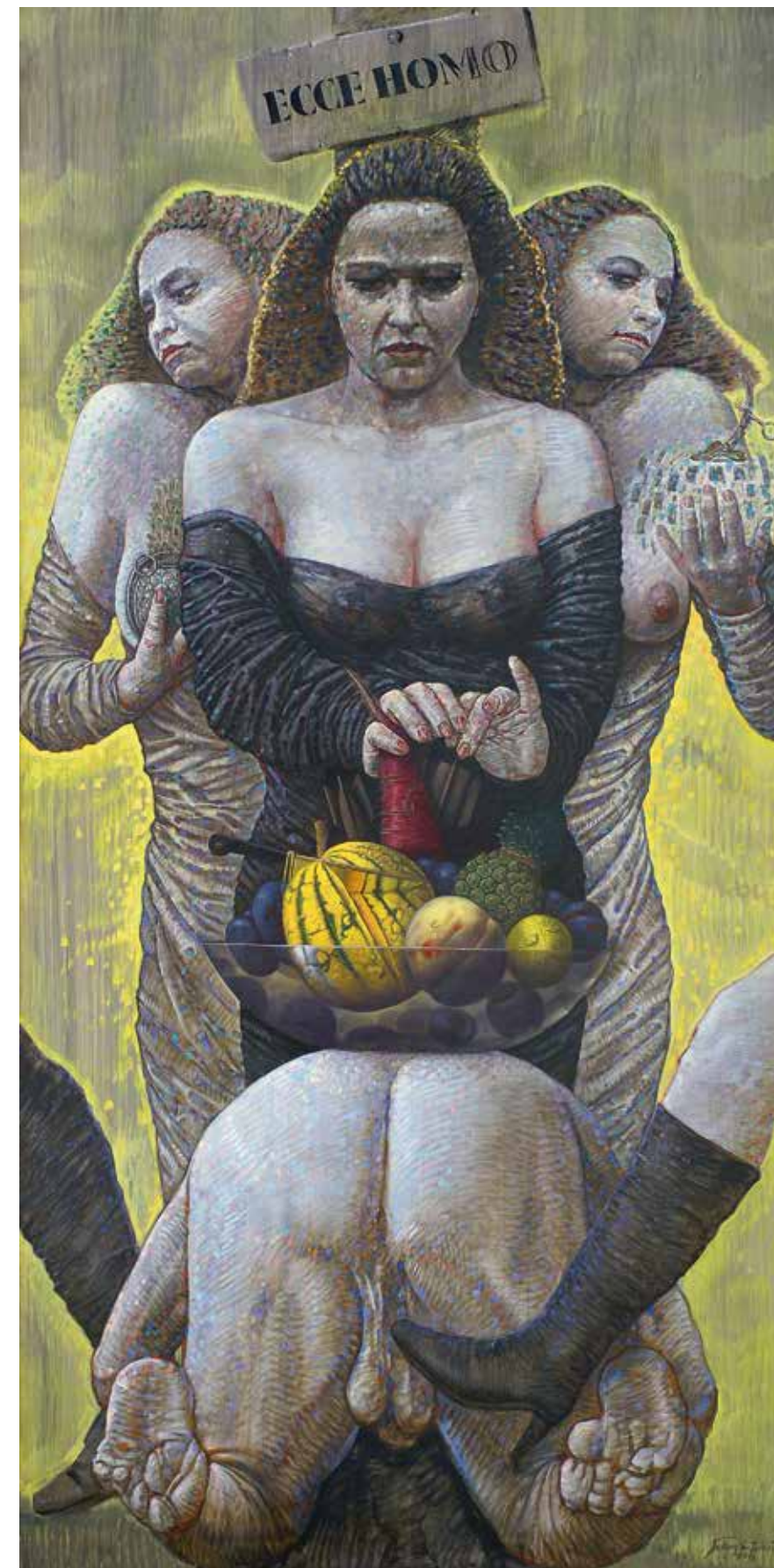
ŁUDOWY KARNAWAŁ olej na płycie

FOLK CARNIVAL oil on hardboard



Erich HECKEL
 DER ZAUBERER 1956 Holzschnitt 18x12
 MAGIK drzeworyt
 MAGICIAN wood engraving

Manfred SCHARPF
 HEKATE 2010 Öl auf Holz 200x100
 HEKATE olej na desce
 HEKATE oil on wood



Nach einer Theorie der Maske, deren Autor Ronald Grimes – ein amerikanischer Ritual-Forscher – ist, sollte man das Anlegen der Maske als eine symbolische, den Körper verwandelnde Handlung verstehen, die, kulturell gesehen, dazu dient, ein zweites Gesicht entstehen zu lassen. Grimes nennt vier Möglichkeiten, sich einer Maske zu bedienen.

Die erste Möglichkeit schreibt dem Menschen eine äußere Kraft zu, das Äußere bekommt sein eigenes Leben. Der sich maskierende Mensch wird sozusagen gefangen genommen durch das, was die Maske darstellt. Als Beispiel einer solchen Maskierung erwähnt Grimes Totenmasken und Masken von Schauspielern in der *Commedia dell'arte*. Die Totenmaske war ein Zeichen der Grenze, das die Kraft des Todes unter den Lebenden verstärkte. In Bezug auf die Masken der italienischen *Commedia dell'arte* stellt der Forscher fest, dass ein Muster der Charaktere nicht aufgrund eines einzelnen Theaterstücks, sondern aufgrund des Ganzen entsteht. Sowohl die Totenmaske als auch die Charaktermaske verkörpern das Wesentliche, wenn nicht sogar das Ewige.

Die zweite Art der Verwendung einer Maske verbindet sich vor allem mit dem Verbergen der eigenen Identität und mit der Vortäuschung. Und wenn im ersten Fall die Maske den Maskenträger in Besitz nimmt, also die Andersartigkeit der Maske vorherrscht, bedient sich im zweiten Fall der Maskenträger der Andersartigkeit für seine eigenen Ziele, er erzeugt damit Bilder. Es scheint, dass die verbergende Maske unter den Umständen auftaucht, in denen Anomalien, ungewohnte Kräfte (tote Menschen, Dämonen, Wildtiere, Banditen) gewöhnliche Strukturen aufbrechen.

Der dritte Aspekt des Maskentragens ist die Verkörperung. Hier verschwindet die Aufteilung in das Äußere und das Innere durch Identifikation – wir haben es mit einem mystischen Moment zu tun. Dieser Aspekt ist äußerst interessant, weil hier der Akt des Maske-Anlegens und des Maske-Tragens verschwindet, er wird nicht bewusst. Die Maskierung vereinigt Spontaneität, Nachahmung der Muster und Ritualisierung in sich selbst – sie ist dies alles gleichzeitig. Der Akt des Maske-Anlegens bezieht sich auf die körperliche Ausdruckskraft. Ein gutes Beispiel für diesen Fall ist der Tanz. Der allgemeinen Überzeugung entgegenstehend ist der Tanz kein Ausdruck persönlicher Gefühle, sondern ein Ausdruck abstrakter Vorstellungen. Dabei haben wir hier zwei Formen von mit dem Tanz verbundenen Vorstellungen: die erste davon verbindet sich mit dem Handeln, das transzendente Kraft

besitzt (es ist mit der religiösen Erfahrung verbunden oder kommt im künstlerischen Tanz vor, der als Fundament der wirkenden Kraft dient); die zweite Vorstellung scheint formlos zu sein, die Maske stilisiert den Gesichtsausdruck und spontane Gesten. Das Tanzen ist eine dynamische Form der Maskierung – des Maske-Auflegens.

Der vierte Aspekt des Maskentragens ist die Verwendung der Maske als Ausdrucksmittel. Ihre primäre Funktion ist, über den Maskenträger und zugleich über Kulturrollen zu informieren. Hier kann als Beispiel die Bühnen-Maske dienen als das bewusste Annehmen einer Rolle. In jedem Fall der Maskierung können die erwähnten vier Aspekte vorkommen. Es hängt vom Kulturkontext ab, welche dieser Aspekte hervorgehoben und welche nur angedeutet werden.

Die fünfte Möglichkeit beschreibt die Maskierung als eine Art des Umgangs mit der Welt. Die Maske ist ein Mittel, um die Welt zu verstehen, sie ist ein Werkzeug, um die Welt zu gestalten. Die Maske ist ein Mittel, um die Welt zu verändern, sie ist ein Werkzeug, um die Welt zu erschaffen. Die Maske ist ein Mittel, um die Welt zu zerstören, sie ist ein Werkzeug, um die Welt zu vernichten. Die Maske ist ein Mittel, um die Welt zu retten, sie ist ein Werkzeug, um die Welt zu erlösen. Die Maske ist ein Mittel, um die Welt zu lieben, sie ist ein Werkzeug, um die Welt zu vereinen. Die Maske ist ein Mittel, um die Welt zu hassen, sie ist ein Werkzeug, um die Welt zu trennen. Die Maske ist ein Mittel, um die Welt zu verstehen, sie ist ein Werkzeug, um die Welt zu gestalten. Die Maske ist ein Mittel, um die Welt zu verändern, sie ist ein Werkzeug, um die Welt zu erschaffen. Die Maske ist ein Mittel, um die Welt zu zerstören, sie ist ein Werkzeug, um die Welt zu vernichten. Die Maske ist ein Mittel, um die Welt zu retten, sie ist ein Werkzeug, um die Welt zu erlösen. Die Maske ist ein Mittel, um die Welt zu lieben, sie ist ein Werkzeug, um die Welt zu vereinen. Die Maske ist ein Mittel, um die Welt zu hassen, sie ist ein Werkzeug, um die Welt zu trennen.

Die sechste Möglichkeit beschreibt die Maskierung als eine Art des Umgangs mit der Welt. Die Maske ist ein Mittel, um die Welt zu verstehen, sie ist ein Werkzeug, um die Welt zu gestalten. Die Maske ist ein Mittel, um die Welt zu verändern, sie ist ein Werkzeug, um die Welt zu erschaffen. Die Maske ist ein Mittel, um die Welt zu zerstören, sie ist ein Werkzeug, um die Welt zu vernichten. Die Maske ist ein Mittel, um die Welt zu retten, sie ist ein Werkzeug, um die Welt zu erlösen. Die Maske ist ein Mittel, um die Welt zu lieben, sie ist ein Werkzeug, um die Welt zu vereinen. Die Maske ist ein Mittel, um die Welt zu hassen, sie ist ein Werkzeug, um die Welt zu trennen.

Pierwsza praktyka jest przypisaniem siły zewnętrznej człowiekowi to, co zewnętrzne staje się elementem posiadającym własne życie. Człowiek zakładający maskę zostaje niejako uwięziony, unieruchomiony w tym, co reprezentuje maska. Jako przykład noszenia tego rodzaju maski Grimes wymienia maski śmierci oraz maski, których używano w *commedii dell'arte*. Maska śmierci była swego rodzaju znakiem granicznym, usztywnioną mocą śmierci wśród żywych. Badacz ten w odniesieniu do masek włoskiej komedii dell'arte stwierdza, że wzorzec postaci budowano nie na podstawie jednej sztuki, ale całości. Zarówno maska śmierci, jak i maska wzorców ucieleśniają to, co jest uważane za istotowe, jeśli nie wieczne.

Drugi rodzaj posługiwania się maską wiąże się przede wszystkim z ukrywaniem tożsamości i udawaniem. O ile w pierwszym przypadku maska „zawłaszcza” nakładającego, inność rezyduje w masce, to w drugim zakładający maskę niejako organizuje obrazy, posługuje się „innością” w swoich własnych celach. Wydaje się, że maska ukrywająca pojawia się w warunkach, w których anomalie, społeczne siły (umarli ludzie, demony, dzikie zwierzęta, bandyci) przełamują zwykłe struktury.

Trzecim aspektem zakładania maski jest ucieleśnienie. Tutaj podział na zewnętrzne i wewnętrzne zostaje zniesiony przez utożsamienie – mamy do czynienia z momentem mistycznym. Jest to niezmiernie ciekawy aspekt, ponieważ w tym przypadku gest nakładania i noszenia maski znika, jest nieświadomy. Maska jednoczy w sobie spontaniczność, uwzorowanie i rytualność – jest tym wszystkim na raz. Ten aspekt odnosi się do ekspresji cielesnej, którą „zakładamy. Dobrze ilustruje ten przypadek taniec. Wbrew powszechnemu przekonaniu, taniec nie jest wyrazem uczuć osobistych, ale jest abstrakcją uczuć wyobrażonych. Mamy tutaj przy tym dwie formy iluzji, wyobrażeń związanych z tańcem: pierwsza wiąże się z działaniem posiadającym kształt siły, która objawia się jako transcendentna (związana z doświadczeniem religijnym lub na przykład w tańcu artystycznym jako konstrukcja działającej siły); druga jest formą iluzji, która wydaje się bezkształtna, maska natomiast jawi się jako stylizowane wyrazy twarzy czy gesty o cechach spontaniczności. Tańczenie jest dynamiczną formą maskowania – zakładania maski.

Czwarty aspekt posługiwania się maską to maska jako ekspresja. Jej podstawową funkcją jest komunikowanie informacji jednocześnie o noszącym maskę i kulturowych rolach. Tutaj jako przykład może posłużyć maska sceniczna jako świadome przyjmowanie pewnej roli. W każdym przypadku posługiwania się maską mogą wystąpić cztery aspekty. To, które z nich zostaną uwypuklone, a które pojawią się w formie śladowej, zależy od kontekstu kulturowego.

According to one of the concepts of a mask by an American researcher of ritual, Roland Grimes, putting on a mask is a symbolic act that transforms the body, a cultural construction of the second face. Grimes distinguishes four types of practices of using a mask.

The first practice is attributing an external force to a man, that externally becomes the element having its own life. A man, putting on a mask, becomes imprisoned, mobilized in what a mask represents. As an example of wearing this type of a mask, Grimes mentions the masks of death and the masks that were used in *commedia dell'arte*. The mask of death made some kind of a border sign, stiff power of death among the living. Referring to the masks of an Italian comedy *dell'arte*, the researcher says that the model of characters was not built on the basis of one but the whole. Both, the mask of death and the mask of models embody what is considered to be vital, if not eternal.

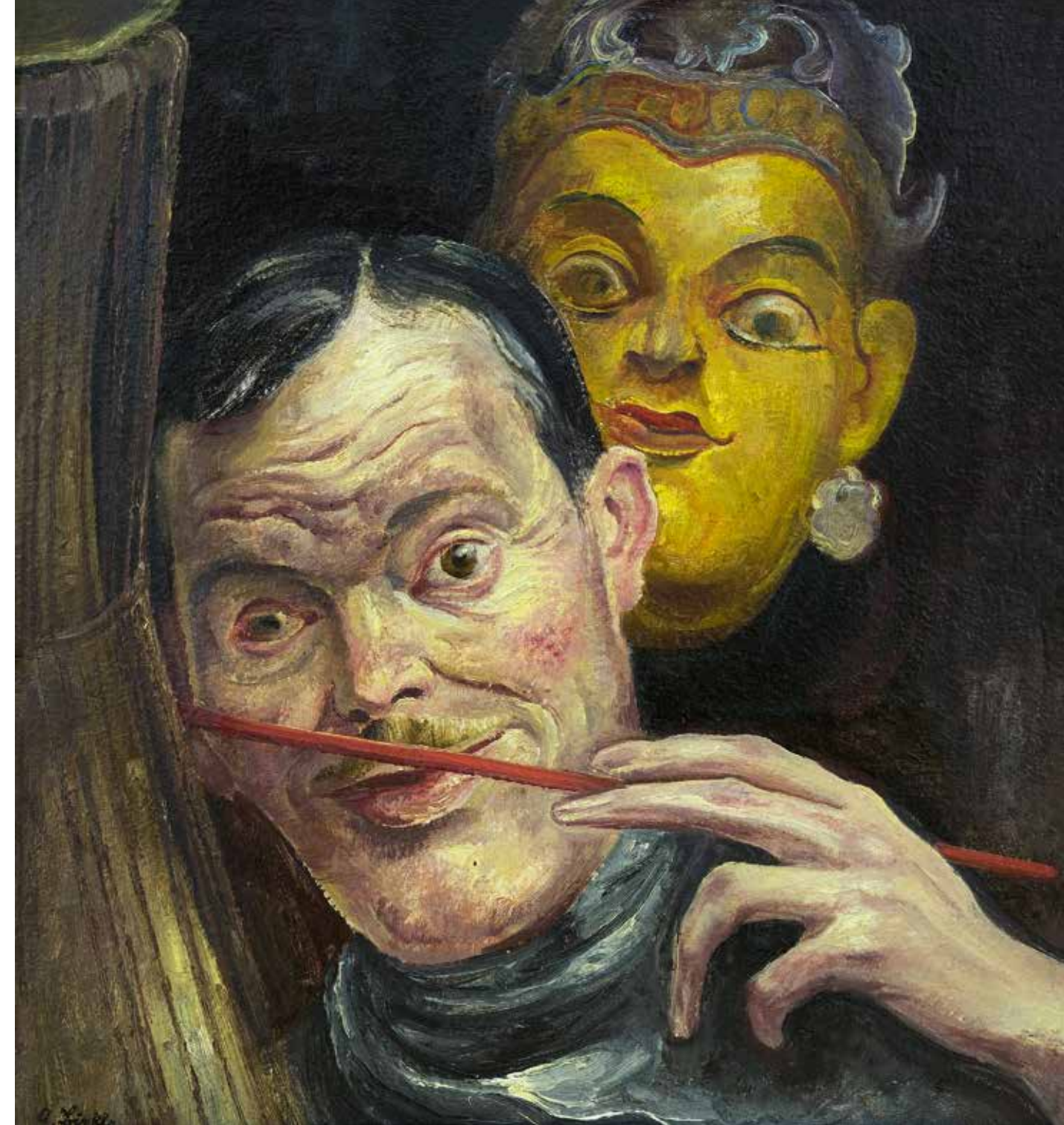
The second type of using a mask is connected, first of all, with hiding the identity and pretending. While in the first case, the mask appropriates the owner, the otherness resides in a mask, in the second, the person, putting on a mask, organises the pictures, uses “otherness” to fulfil his own aims. It seems that a hiding mask appears in the conditions in which anomalies, antisocial powers (dead people, demons, wild animals, bandits) overcome common structures.

The third aspect of putting on a mask is embodiment. Here the division into the external and the internal is suppressed by identification – we deal here with the mystical moment. It is a very interesting aspect, as in this case the gesture of putting on and wearing a mask disappears, is subconscious. The mask unifies the spontaneity, mapping and rituality – makes all of it together. This aspect refers to the body expression that we “put on”. This case is well illustrated by dance. Against the common belief, dance does not express personal feelings, it is an abstraction of the imagined feelings. We come across two forms of illusion here, the representations connected with dance: the first is connected with acting that has a shape of force revealed as transcendent (connected with religious experience or, for example, in an artistic dance as the construction of an acting force); the second is a form of illusion that seems shapeless, the mask appears to be a stylised facial expressions or gestures of the features of spontaneity. Dancing is a dynamic form of masking- putting on a mask.

The fourth aspect of using a mask is the mask as expression. Its basic function is communicating information about the mask wearer and the cultural roles. Here we can use a scenic mask that makes a conscious assuming of a certain role. In each case of using a mask the four aspects may appear. The question which of them are emphasized and which will appear in a trace form- depends on the cultural context.

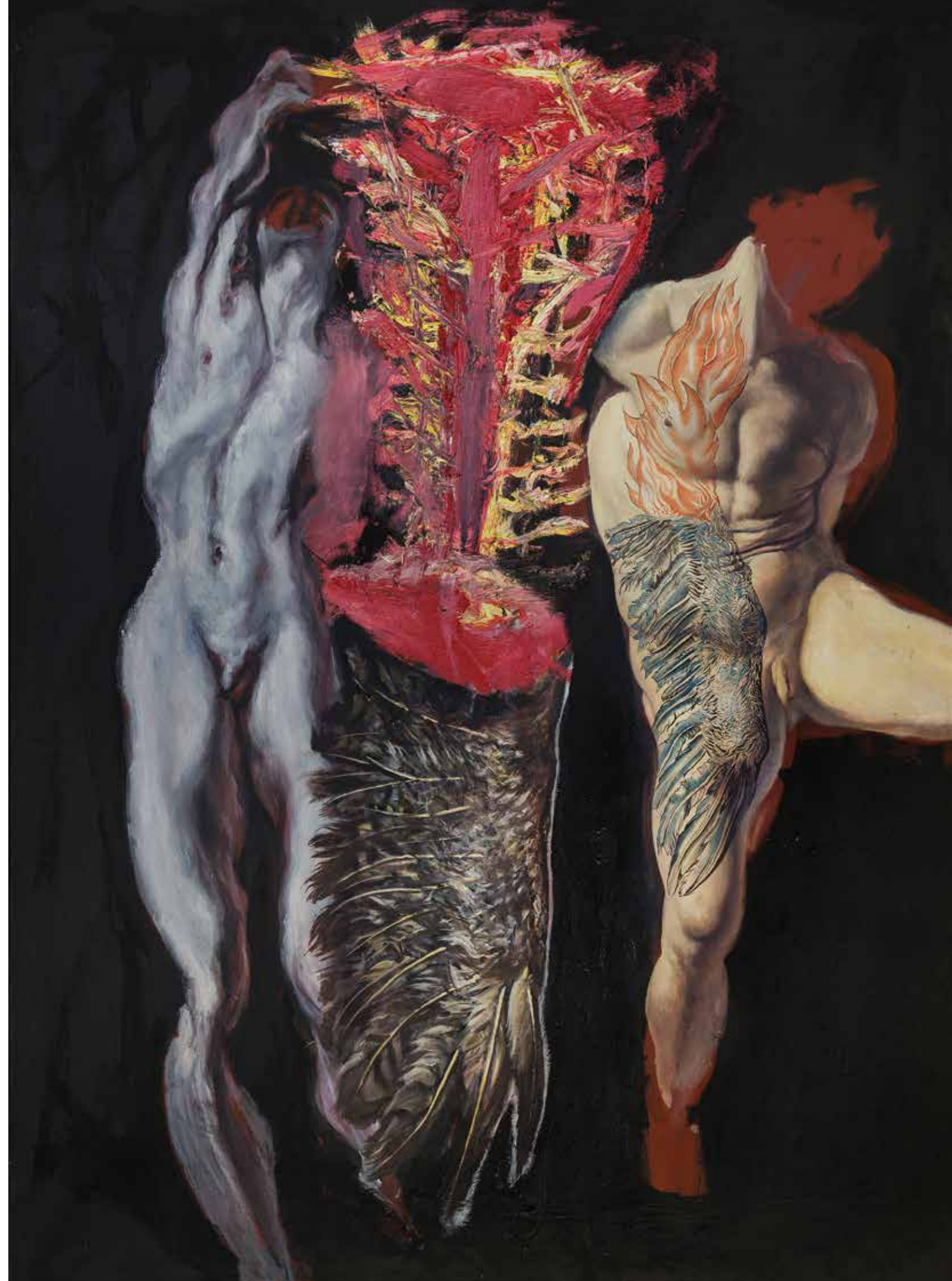
Barbara MAJOR

Otto DIX
 ALEMANNISCHE MASKEN 1963 Lithografie 64x58
 MASKA Z ALEMANII litografia
 MASK FROM ALEMANNIA lithography



Albert BIRKLE
 MALER SCHÄFER-AST (MIT INDISCHER MASKE) 1921 Öl auf Pappe 49x46,5
 MALARZ SCHÄFER-AST (Z INDYJSKĄ MASKĄ) olej na tekturze
 PAINTER SCHÄFER-AST (WITH AN INDIAN MASK) oil on cardboard

Mirosław SIKORSKI
TATUAŻ, SKRZYDŁO, PŁOMIEŃ 1997 tempera akryl olej na płótnie 200x150
TÄTOWIERUNG, FLÜGEL, FLAMME Tempera Acryl Öl auf Leinwand
TATTOO, WING, FLAME tempera acrlit oil on canvas





Mirosław SIKORSKI

JEDEN ANDROGYNE 1996 dyptyk olej na płótnie 170x140

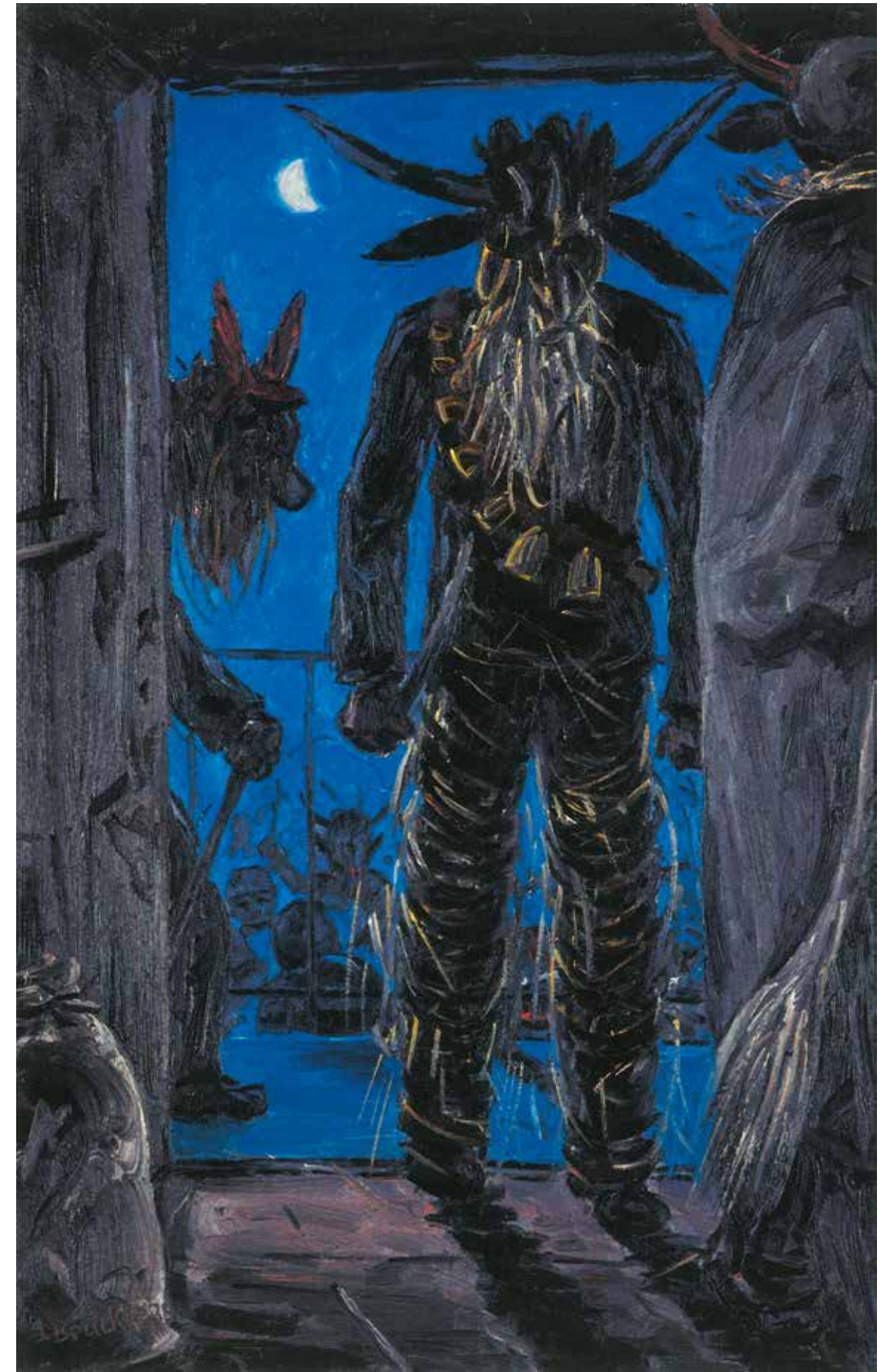
ANDROGYNE Diptychon Öl auf Leinwand

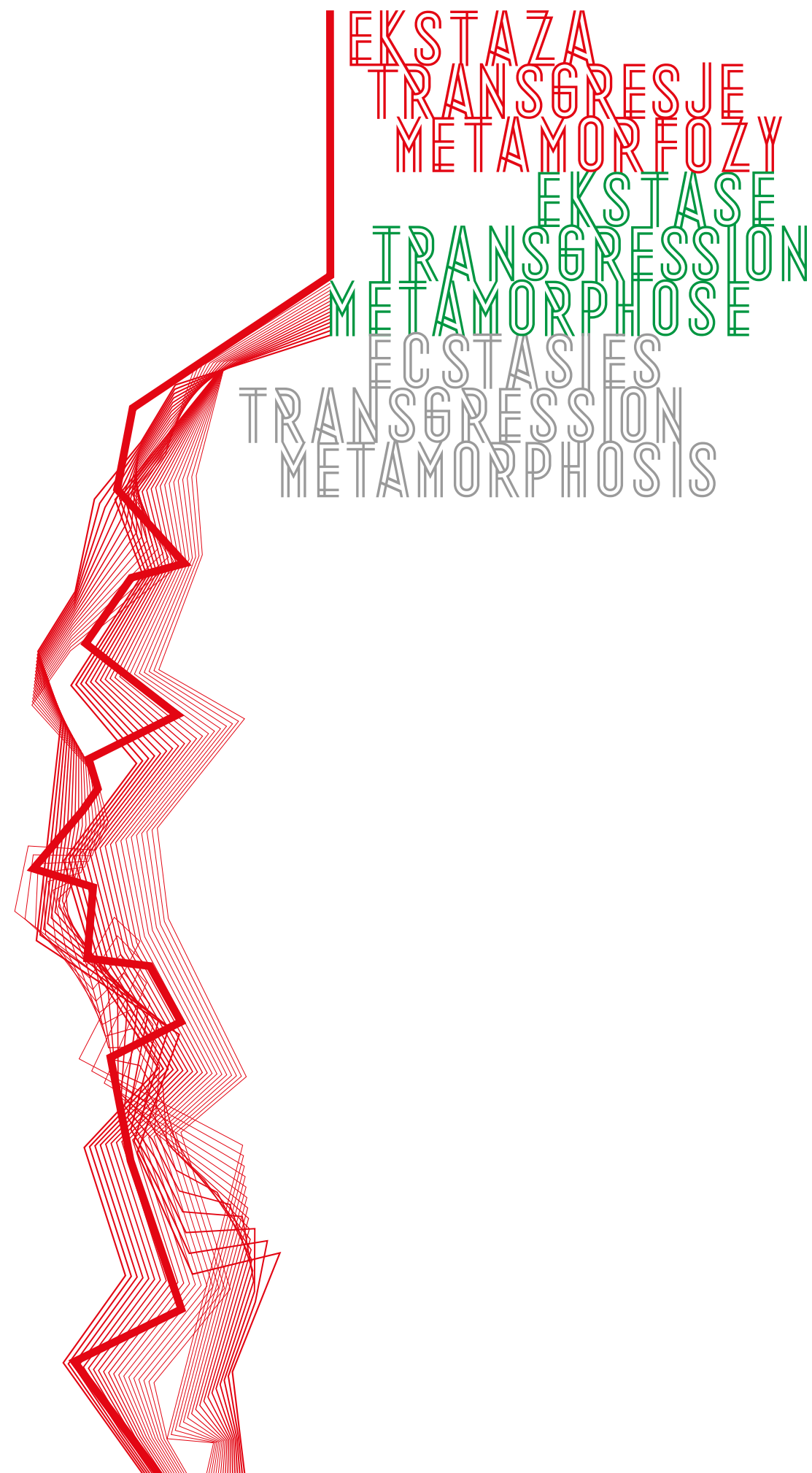
ANDROGYNE diptych oil on canvas

Elżbieta SIWIK
z cyklu EKSTASIS 2010 fotografia 100x70
Aus dem Zyklus EKSTASE Fotografie
the cycle EKSTASIS photography



Jakob BRÄCKLE
NIKOLAUSABEND IN OBERSCHWABEN 1935 Öl auf Leinwand 95x60,5
DZIEŃ ŚW. MIKOŁAJA W GÓRNEJ SZWABII olej na płótnie
ST. NICOLAS DAY IN UPPER SWABIA oil on canvas





EKSTAZA
TRANSGRESJE
METAMORFOZY

EKSTASE
TRANSGRESSION
METAMORPHOSE

ECSTASIES
TRANSGRESSION
METAMORPHOSIS

Die göttliche Seinsart des Dionysos, der Grundcharakter seiner Natur sei der Wahnsinn gewesen. Ein der Welt selbst innewohnender Wahnsinn, nicht jene vorübergehende oder dauernde Verstörung, die über einen Menschen als Krankheit kommen kann, keine Erkrankung, kein Verfall des Lebens, sondern der Begleiter seiner höchsten Gesundheit: diese Worte passen hier, die von Nietzsche stammen. Dionysos ist „der Taumel, der überall kreist, wo gezeugt und geboren wird und dessen Wildheit immer bereit ist, in Zerstörung und Tod fortzuschreiten“.

Sposobem boskiego istnienia Dionizosa, podstawowym rysem jego natury miało być szaleństwo. Szaleństwo na stałe zadomowione w świecie, nie zaś ów przejściowy bądź długotrwały szok ogarniający człowieka na kształt choroby; nie jest to bynajmniej schorzenie ani uwiąd życia, lecz towarzysz życia w pełni jego rozkwitu i zdrowia: te pochodzące od Nietzschego słowa dobrze tu pasują. Dionizos jest „upojeniem krążącym wszędzie, gdzie coś się poczyną i rodzi, upojeniem, które w swej dzikości zawsze jest gotowe przeciw dalej poprzez zniszczenie i śmierć.

The divine way of Dionysus’ existence, the very basic feature of his nature was craziness. Craziness that is domesticated in this world, not transiting or long-wave shock overwhelming a man as a disease; it is not disease or senility of life but a life companion in its full bloom and health: these words, coming from Nietzsche, match the context here. Dionysus is “the ecstasy moving around everywhere, where something starts, the ecstasy that in its wilderness is always ready to go further through the destruction and life”.

Karl KERÉNYI

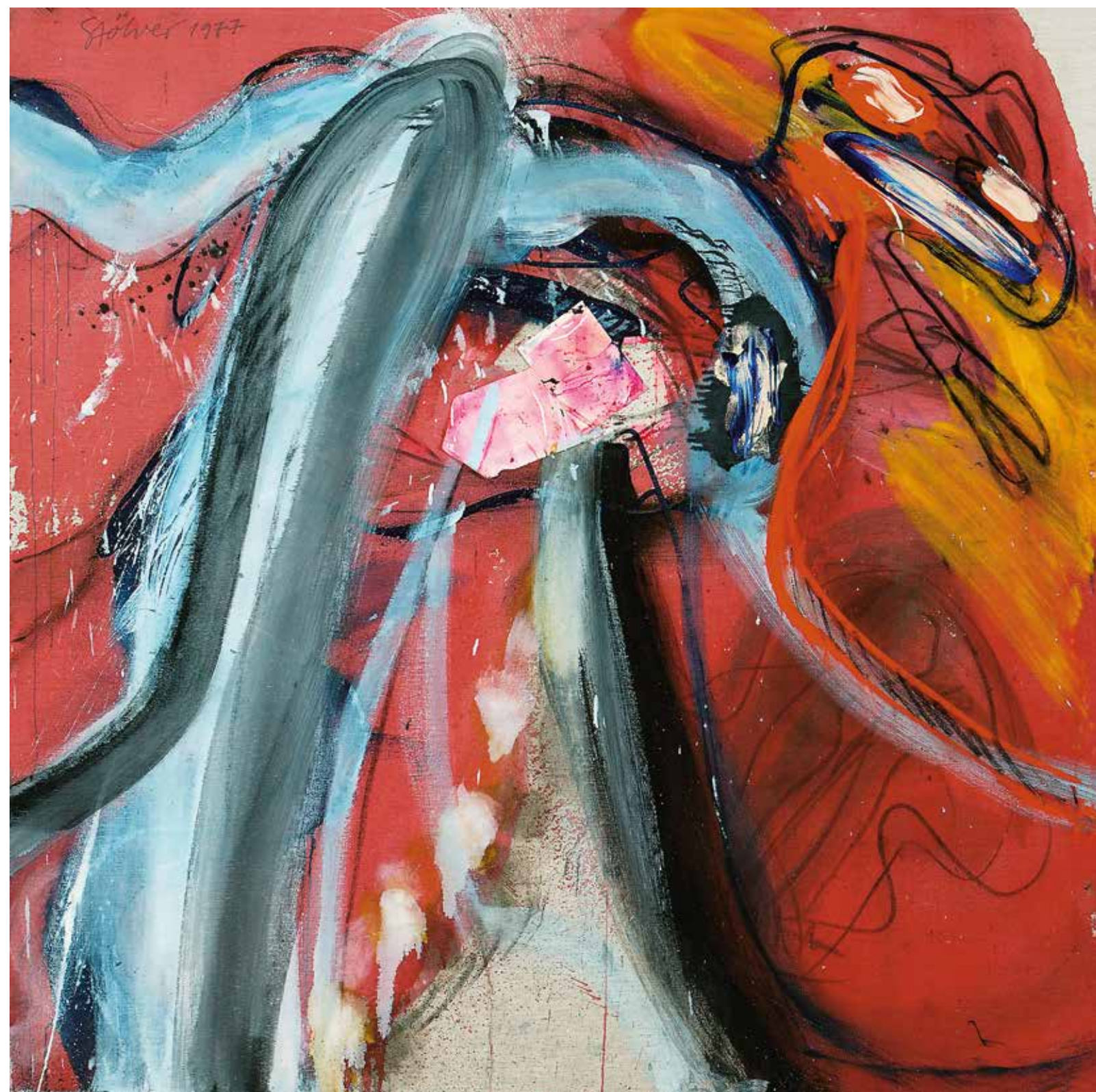
Der die Ekstase ausdrückende Akt, selbst wenn er nur ein Element der Dekoration zu sein scheint, ist immer ein Symbol der Wiedergeburt.

Akt wyrażający ekstazę, nawet kiedy wydaje się tylko elementem dekoracji, zawsze jest symbolem narodzenia na nowo.

For the nude of ecstasy, even when it seems to be only a factor in decoration, is always a symbol of rebirth.

Kenneth CLARK

Walter STÖHRER
NOTHING IS REAL 1977 Mischtechnik auf Leinwand 200x200
NIC NIE JEST RZECZYWISTE technika mieszana na płótnie
NOTHING IS REAL mixed technique on canvas



Renata JAWORSKA

OHNE TITEL 2010 Bleistift auf Papier 100x70

BEZ TYTUŁU rysunek

UNTITLED drawing

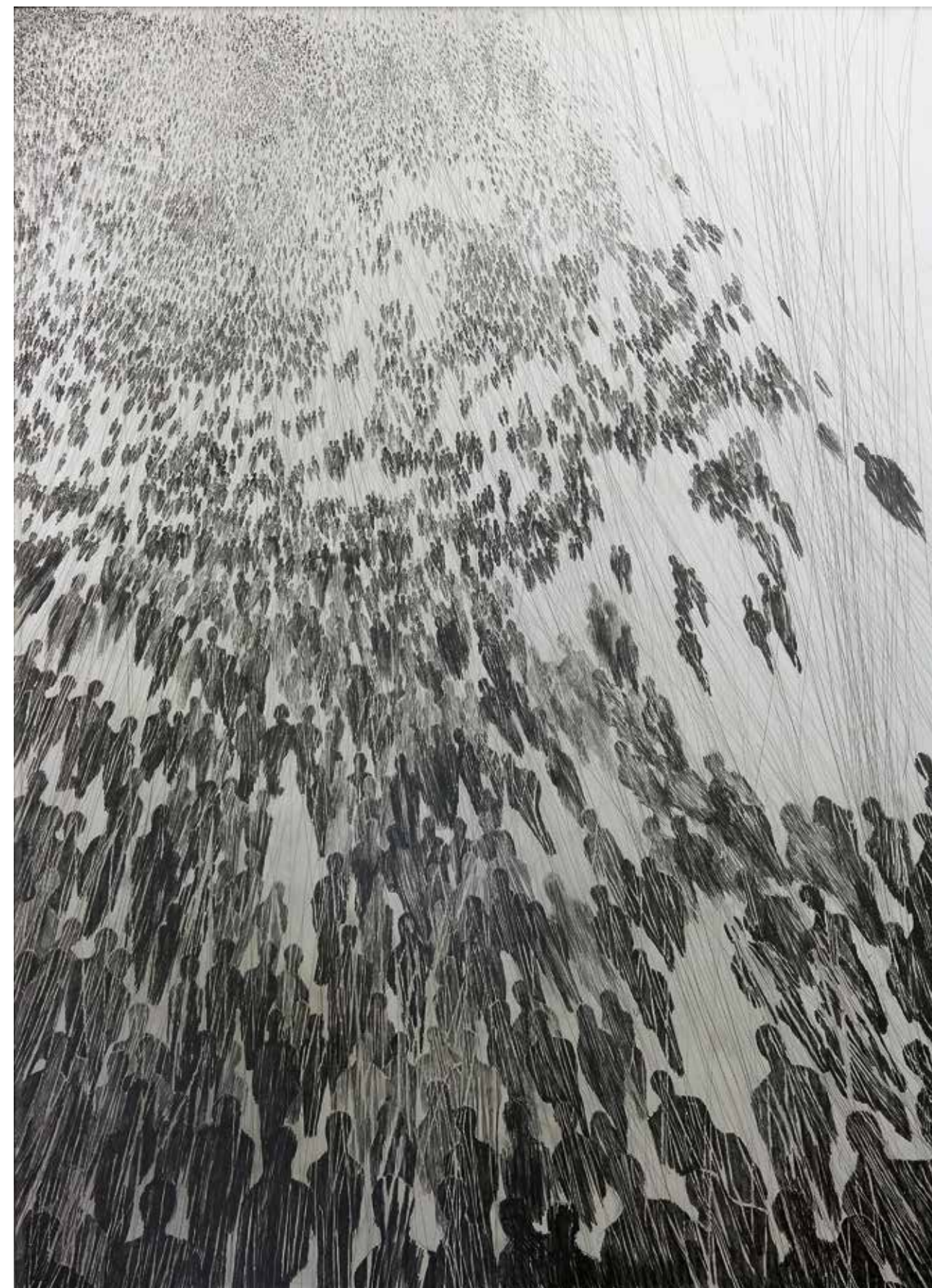


Erwin HENNING

KLEINE ATELIERSZENE 1967 Schwarze Tusche 23x18

W ATELIER czarny tusz

IN THE ATELIER black ink





Elżbieta SIWIK
 z cyklu EKSTASIS 2010 fotografia 100x70
 Aus dem Zyklus EKSTASE Fotografie
 the cycle EKSTASIS photography



Grzegorz BEDNARSKI

z cyklu Z POSTACIĄ EKSTATYCZNĄ 1986-1987 pastel 46,5x69

Aus dem Zyklus MIT EKSTATISCHER GESTALT Pastell

the cycle WITH ECSTATIC FORM pastel



Grzegorz BEDNARSKI

z cyklu Z POSTACIĄ EKSTATYCZNĄ 1986-1987 pastel 46,5x69

Aus dem Zyklus MIT EKSTATISCHER GESTALT Pastell

the cycle WITH ECSTATIC FORM pastel



Jacek SEMPOLIŃSKI
 AUTOPORTRET 2001 pastel na płótnie 92,5x73
 SELBSTPORTRÄT Pastell auf Leinwand
 SELF-PORTRAIT pastel on canvas



Jacek SEMPOLIŃSKI
 KREW UTAJONA 2010 akryl na płótnie 30x30
 OKKULTES BLUT Acryl auf Leinwand
 OCCULT BLOOD acrylic on canvas

Die Welt aus einer extrem menschlichen Position herausfordern; die Unendlichkeit, Vergänglichkeit und Unsicherheit herausfordern, in der Hoffnung, die Regeln eines unantastbaren Seins zu finden. Unabhängig davon, welchen Bezug – im Allgemeinen und Besonderen – die Kunst zur Religion, der Künstler zum Glauben hat, ist die künstlerische Erkenntnis, die Erkenntnis der Form, eine Art Verarbeitung. Sie ist ein Versuch der Rekonstruktion der Weltschöpfung angesichts eines seelischen Drangs und nach menschlichen Vorstellungen, Überzeugungen oder Hoffnungen, die sich dem Verstand entgegenstellen, dem Relativismus der sinnlichen Erkenntnis ebenso wie der Vergänglichkeit des Lebens, dem Zerfall der Materie, der die Form und das Sein des Individuums zerstört und die Spuren der individuellen Existenz verwischt. Das alles markiert sich – spontan oder bewusst – im schöpferischen Prozess.

Unter dem Gesichtspunkt des für sein Werk eingesetzten Schöpfers, der der Stimme seiner Berufung erliegt, ist der Tod wirklich etwas Unglaubliches. Er ist weder schrecklich noch abstoßend, einfach unglaublich und unwirklich angesichts der Realität der Kunst. Deswegen ist der Akt der Schöpfung, die durch die Nähe der Form verursachte kreative Spannung, einem mystischen Erlebnis ähnlich. Er reißt aus dem Zeitgefühl, hält den Zeitablauf auf, er verletzt und bricht die Gesetze der Realität, die durch die rohe Materie völlig verdorben ist.

Wyzwanie rzucone światu z pozycji skrajnie, nierzadko rozpaczliwie ludzkiej; wyzwanie rzucone nieskończoności, nietrwałości i niepewności w nadziei odnalezienia zasady niewzruszonego trwania. Bo bez względu na to, jaki jest w ogólności, i w indywidualnych przypadkach, stosunek sztuki do religii, artysty do wiary, poznanie artystyczne, „poznawanie ku formie” jest przetwarzaniem, próbą rekonstrukcji ponownej kreacji świata według popędów duchowych, według tych ludzkich wyobrażeń, przekonań lub nadziei, które przeciwstawiają się ograniczeniom zmysłowości, relatywizmowi zmysłowego poznania, przemijaniu życia, rozpadowi materii niweczącej kształt i byt jednostki, zacierającemu ślad jednostkowego istnienia. Wszystko to, spontanicznie lub z rozmysłem, zaznacza się w twórczym procesie.

Z pozycji zaangażowanego w swoje dzieło, podającego się głosowi swego powołania twórcy, śmierć jest zaprawdę czymś niewiarygodnym. Nie strasznym nawet, nie odrażającym: niewiarygodnym po prostu, nierzeczywistym wobec rzeczywistości sztuki. Dlatego akt kreacji, twórcze napięcie wywołane bliskością formy ma w sobie coś z przeżycia mistycznego. Wytrąca z poczucia czasu, powstrzymuje jego upływ, narusza czy uchyla prawa rzeczywistości do głębi zbrukanej surową materią.

The challenge to the world from the position that is extremely, commonly and desperately human; the challenge to infinity, instability and uncertainty, in the hope of finding the rule of indefeasible existence. No matter what, in general and individually, the artist's approach to art, religion, and faith is, the artistic recognition, "the recognition towards the form" means processing, an attempt of reconstructing of the renewed world's creation under the spiritual drives, human visions, beliefs and hopes that stay in opposition to the limitations of sensuality, relativism of sensual recognition, life passing, the decay of the matter that annihilates the form and existence of an individual, erasing the trace of an individual existence. All of it, spontaneously or intentionally is marked in the process of creation.

From the position of the one involved in his work, following the voice of his calling, death is something unbelievable. Not scary even, not revolting: unreliable, unreal towards the reality of art. That is why the act of creation, creative tension caused by the proximity of the form has something of a mystic experience in it. It throws out of time, impedes its influence, hinders and abstains the laws of reality to the depth grimed with raw matter.



Marion FINK
 OHNE TITEL (JIL) 2013 Öl auf Leinwand 150x115
 BEZ TYTUŁU (JIL) olej na płótnie
 UNTITLED (JIL) oil on canvas

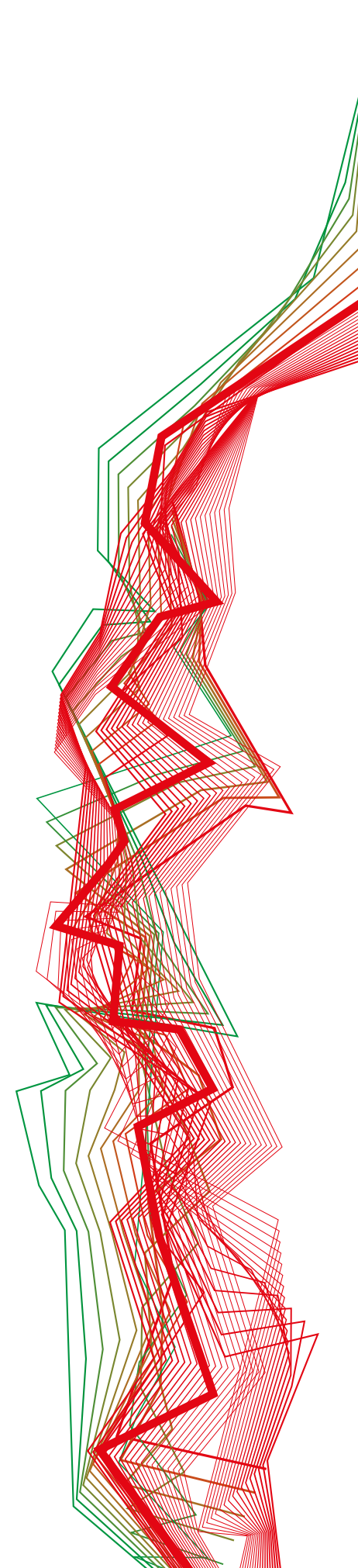
Jerzy TCHÓRZEWSKI
 OBRAZ 23/61 1961 olej na płótnie 65x55
 GEMÄLDE 23/61 Öl auf Leinwand
 PAINTING 23/61 oil on canvas



Horst ANTES
SCHWARZE FIGUR AUF BRAUN 1969 Aquatec auf Leinwand 150x120
CZARNA POSTAĆ NA BRĄZOWYM TLE akwatinta na płótnie
A BLACK FIGURE ON BROWN BACKGROUND aquatint on canvas



DOTKNIECIE OTCHŁANI
GRENZERFAHRUNGEN
BERÜHRUNG
DES ABGRUNDS
TOUCHING THE DEPTHS



Seit Aristoteles ist ja sogar ein vom Menschen gewöhnliches Wort, daß ohne einen Zusatz von Wahnsinn keiner etwas Großes vollbringe. Wir möchten stattdessen sagen: ohne eine beständige Sollizitation zum Wahnsinn. (...) Wer Lebendiges zeugt, muß in Urtiefen untertauchen, wo die Gewalten des Lebens wohnen. Und wenn er emportaucht, ist ein Glanz von Wahnsinn in seinen Augen, denn dort drunten wohnt der Tod mit dem Leben zusammen.

Since Aristotle, the common saying is known that a man without a pinch of craziness will not do anything great. Despite that, we wanted to say: without constant temptation of craziness (...) The one who creates life must immerse in the depth, where the powers of life live. If he leaves them, he has the glaze of craziness as there, at the bottom, there is life and death together.

Przecież już od czasów Arystotelesa znane jest pospolite powiedzonko, że człowiek bez szczypty szaleństwa nie dokona niczego wielkiego. Zamiast tego pragnęlibyśmy powiedzieć: bez ustawicznej pokusy szaleństwa(...). Ten, kto płodzi życie, musi zanurzyć się w głębinie, tam, gdzie mieszkają moce życia. Gdy się z nich na powrót wynurza, ma w oczach blask szaleństwa, bo tam w dole, bytują pospołu życie i śmierć.

Friedrich SCHELLING



Mirosław SIKORSKI

ENFLEURAGE (PIĘĆ ELEMENTÓW) 2004 tempera olej na płótnie 190x200

ENFLEURAGE (FÜNF ELEMENTE) Tempera Öl auf Leinwand

ENFLEURAGE(FIVE ELEMENTS) tempera oil on canvas

Jan LEBENSTEIN

PERGAMON II 1991 olej akryl na płótnie 130x130

PERGAMON II Öl Acryl auf Leinwand

PERGAMON II oil acrylic on canvas



Tadeusz JACKOWSKI

REFLEKSJA II - OTCHŁAŃ grafika 64x47

REFLEXION II - ABGRUND Grafik

REFLECTION II - THE DEPTHS graphic



Jacek WALTOŚ
 EMPEDOKLES U KRATERU ETNY VII (W DWIE STRONY) 2009-2010 akryl na płótnie 70x100
 EMPEDOKLES AM KRATER DES ÄTNA VII (VON BEIDEN SEITEN) Acryl auf Leinwand
 EMPEDOCLES AT THE CRATER OF MOUNT ETNA (THE TWO SIDES) acrylic on canvas



Jacek WALTOŚ
 EMPEDOKLES U KRATERU ETNY VIII (ZBLIŻENIE) 2010-2011 olej na płótnie 50x65
 EMPEDOKLES AM KRATER DES ÄTNA VIII (ANNÄHERUNG) Öl auf Leinwand
 EMPEDOCLES AT THE CRATER OF MOUNT ETNA VIII (RAPPROCHEMENT) oil on canvas

Empedokles

Das Leben suchst du, suchst, und es quillt und glänzt
Ein göttlich Feuer tief aus der Erde dir,
Und du in schauerndem Verlangen
Wirfst dich hinab, in des Aetna Flammen.

So schmelzt’ im Weine Perlen der Übermut
Der Königin; und mochte sie doch! hättest du
Nur deinen Reichtum nicht, o Dichter,
Hin in den gärenden Kelch geopfert!

Doch heilig bist du mir, wie der Erde Macht,
Die dich hinwegnahm, kühner Getöteter!
Und folgen möcht’ ich in die Tiefe,
Hielte die Liebe mich nicht, dem Helden.

Szukasz wciąż życia i szukasz, aż oto z głębi ziemi
Bucha ci na spotkanie i płonie boski ogień.
I wtedy w trwożnym porywie
Rzucasz się w czelusć Etny.

Podobnie pyszna królowa cisnęła perłę w wino,
Aby ją w nim rozpuścić. – To ona, lecz ty, poeto?
Sklądać w ofierze swój skarb
W kipieli tego kielicha?

Niemniej, zuchwały straceńcze, jesteś w mych
oczach święty
Jak wszechpotężna ziemia, która cię pochłonęła.
I też bym skoczył w otchłań,
Gdyby nie moja miłość.

You look for life, you look and from deeps of Earth
A fire, divinely gleaming wells up for you,
And quick, aquiver with desire, you
Hurl yourself down into Etna’s furnace.

So did the Queen’s exuberance once dissolve
Rare pearls in wine, and why should she not? But you,
If only you, O poet, had not
Offered your wealth to the seething chalice!

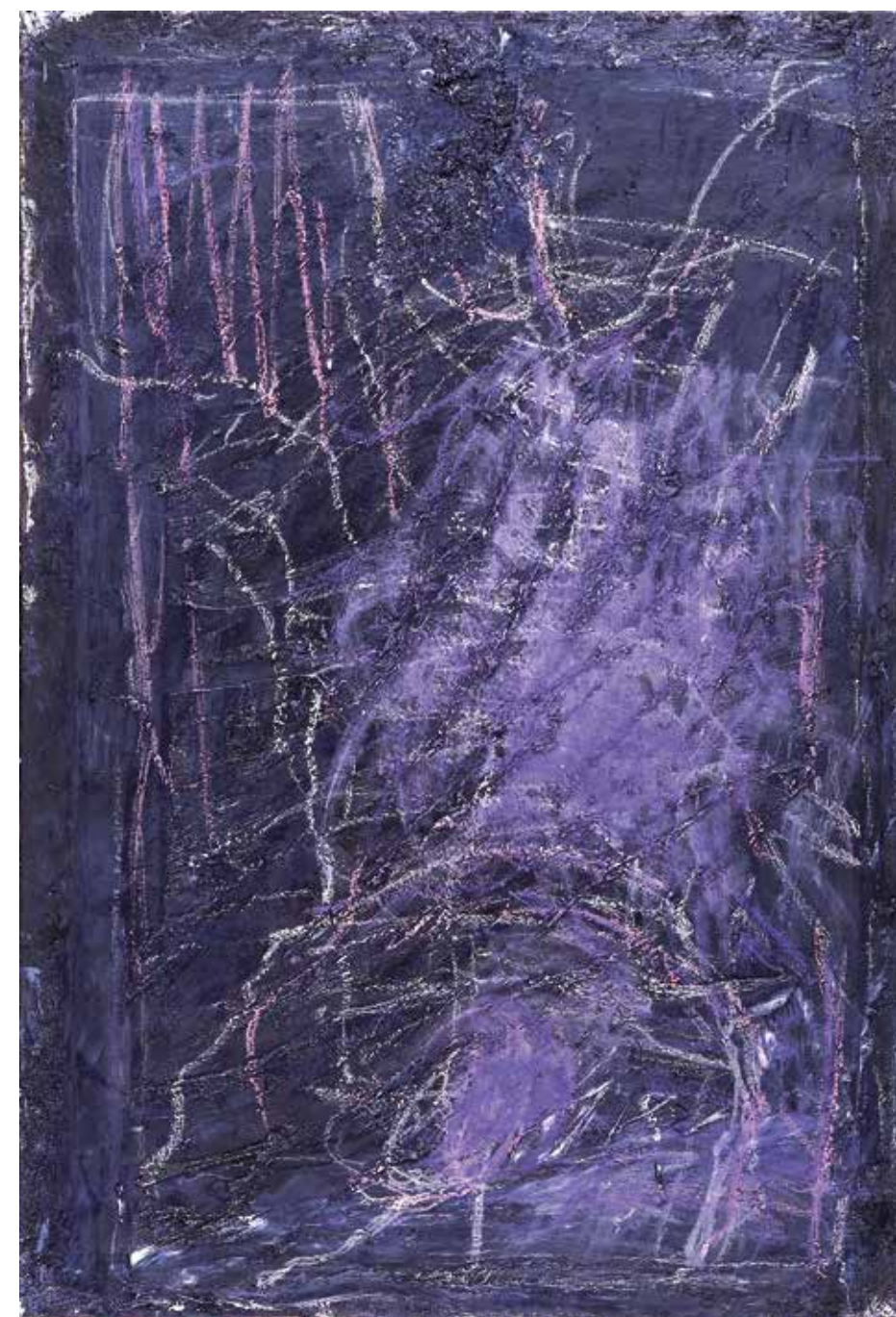
Yet you are holy to me as is the power
Of Earth that took you from us, the boldly killed!
And gladly, did not love restrain me,
Deep as the hero plunged down I’d follow.

Friedrich HÖLDERLIN

przekład Antoni LIBERA
translation Michael HAMBURGER



Jacek SEMPOLIŃSKI
 CZASZKA/DER FERNE/ZZA GROBU 1992-2002 pastel olej na płótnie 110x81
 SCHÄDEL/DER FERNE/AUS DEM GRAB Pastell Öl auf Leinwand
 SKULL/DER FERNE/FROM BEYOND THE GRAVE pastel, oil on canvas

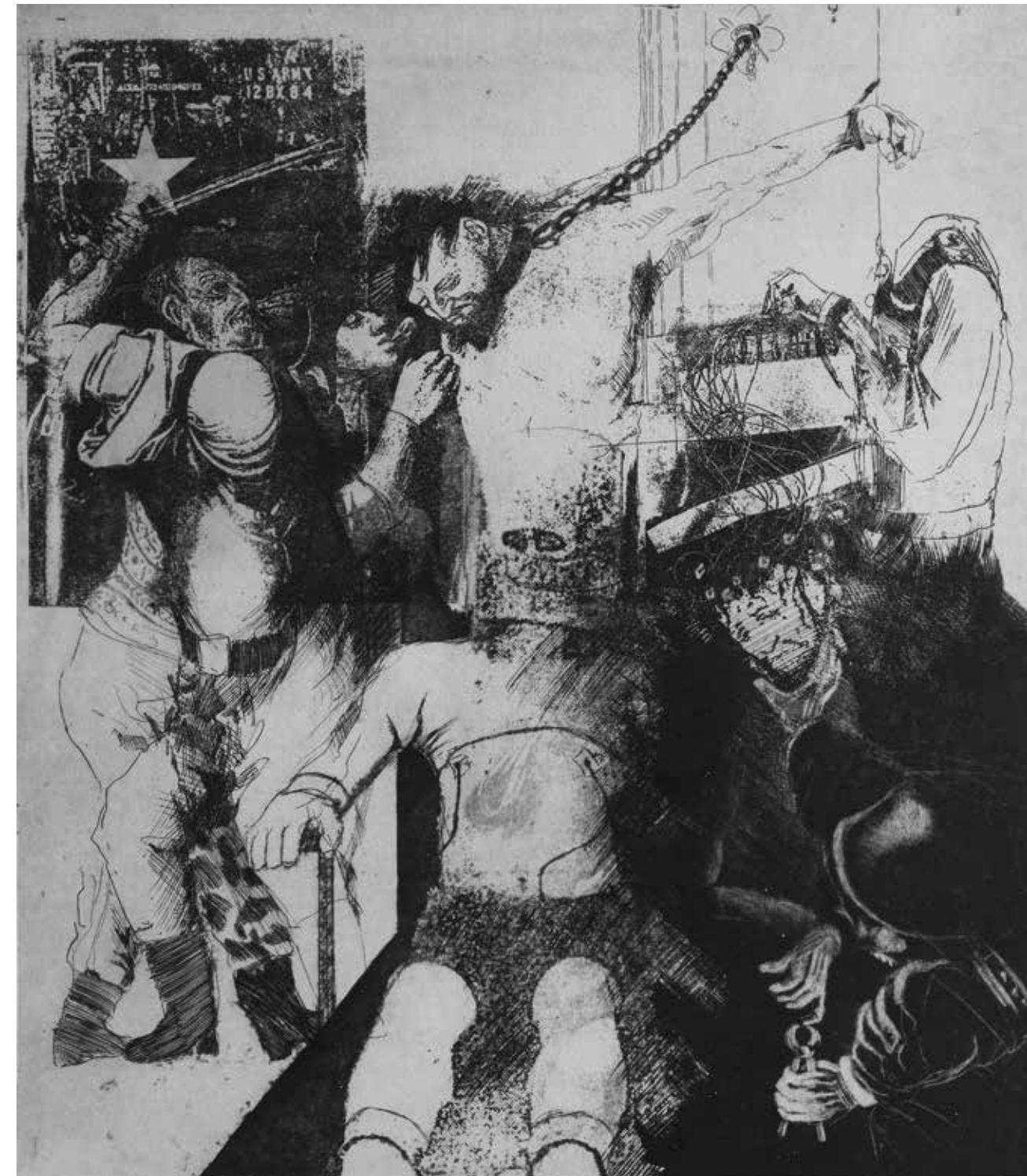


Jacek SEMPOLIŃSKI
 CZASZKA/DER FERNE/ZZA GROBU 1993-2002 pastel olej na płótnie 110x75
 SCHÄDEL/DER FERNE/AUS DEM GRAB Pastell Öl auf Leinwand
 SKULL/DER FERNE/FROM BEYOND THE GRAVE pastel, oil on canvas

Otto DIX
 MUTTER AUF DEM TOTENBETT I 1954 Lithografie 45x65
 MATKA NA ŁOŻU ŚMIERCI I litografia
 THE MOTHER ON HER DEATHBED I lithography



Eckhard FROESCHLIN
 HOMMAGE À JÖRG RATHGEB, GEISSELUNG UND DORNENKRÖNUNG 1981 Radierung 51x42
 HOMMAGE À JÖRG RATHGEB, BICZOWANIE I CIERNIEM UKORONOWANIE akwafora
 HOMMAGE À JÖRG RATHGEB, SCOURGING AND CROWNING WITH A THORN etching



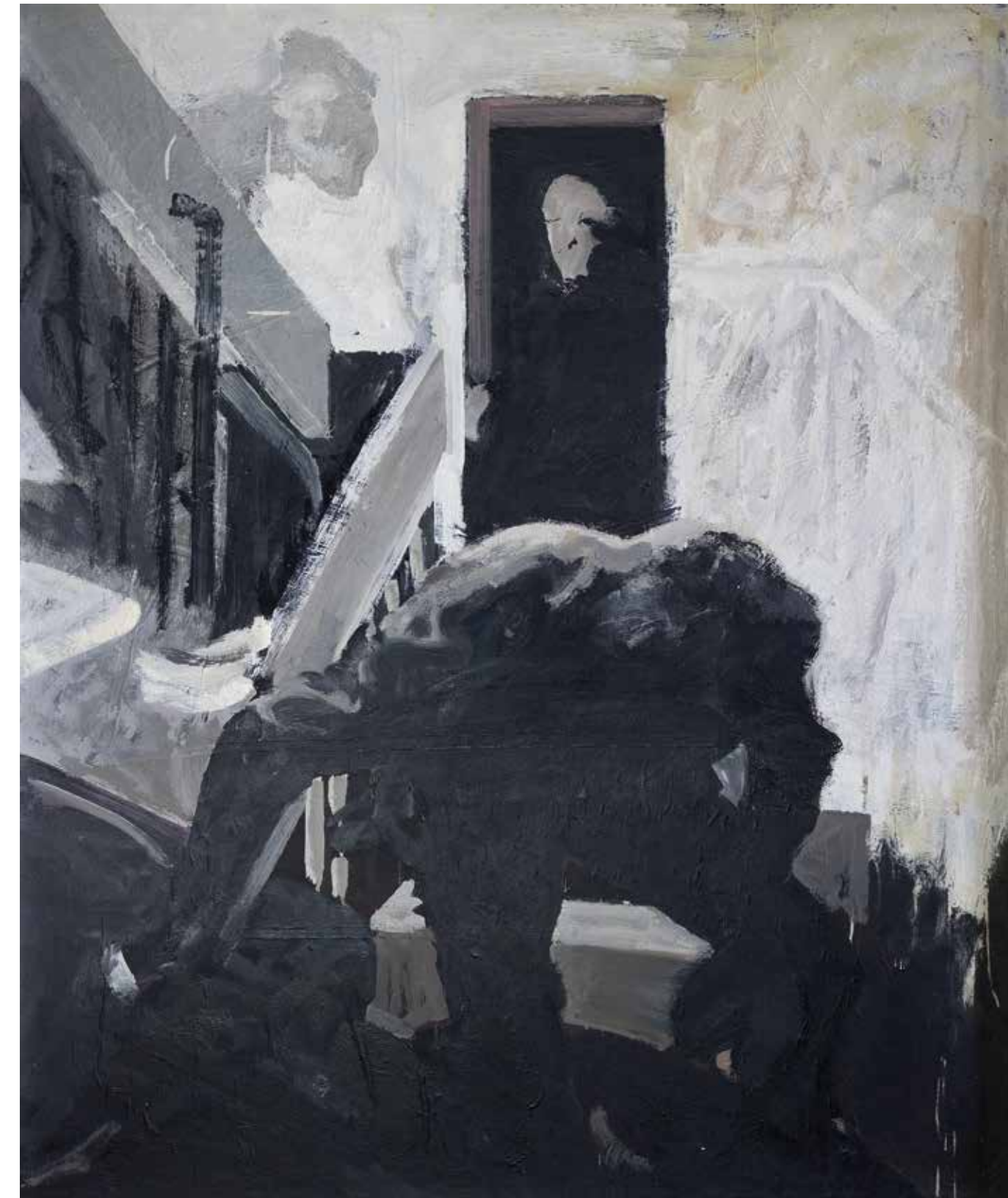


Max Peter NÄHER

VERLORENER SOHN 1994 Öl und Papier auf Hartfaserplatte 120x98

SYN MARNOTRAWNY olej papier na płycie

PRODIGAL SON oil paper on hardboard



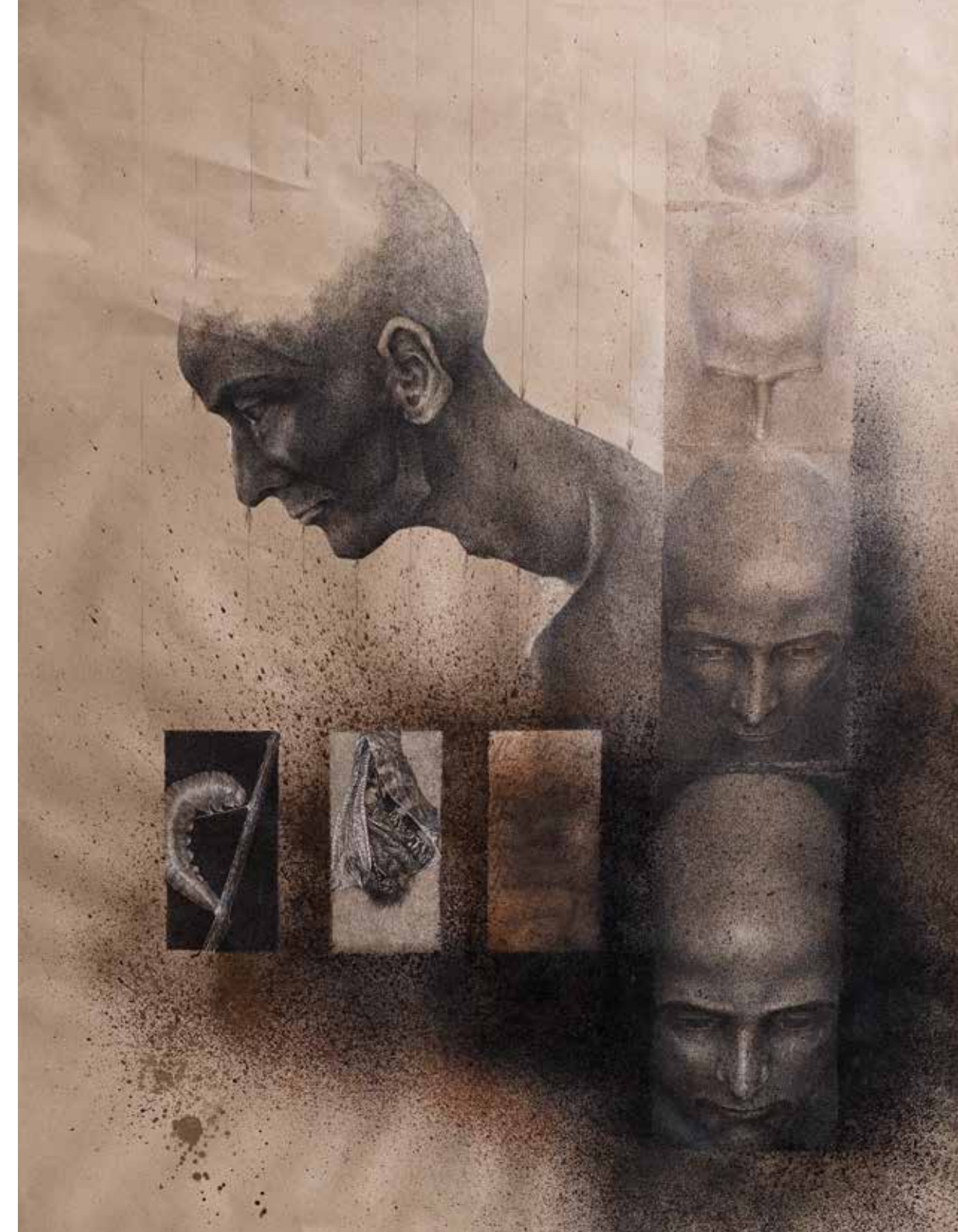
Markus LÜPERTZ

BÜHNENSTREIT 1988 Mischtechnik auf Leinwand 129x161

SPÓR O SCENĘ technika mieszana na płótnie

FIGHT ON STAGE mixed technique on canvas

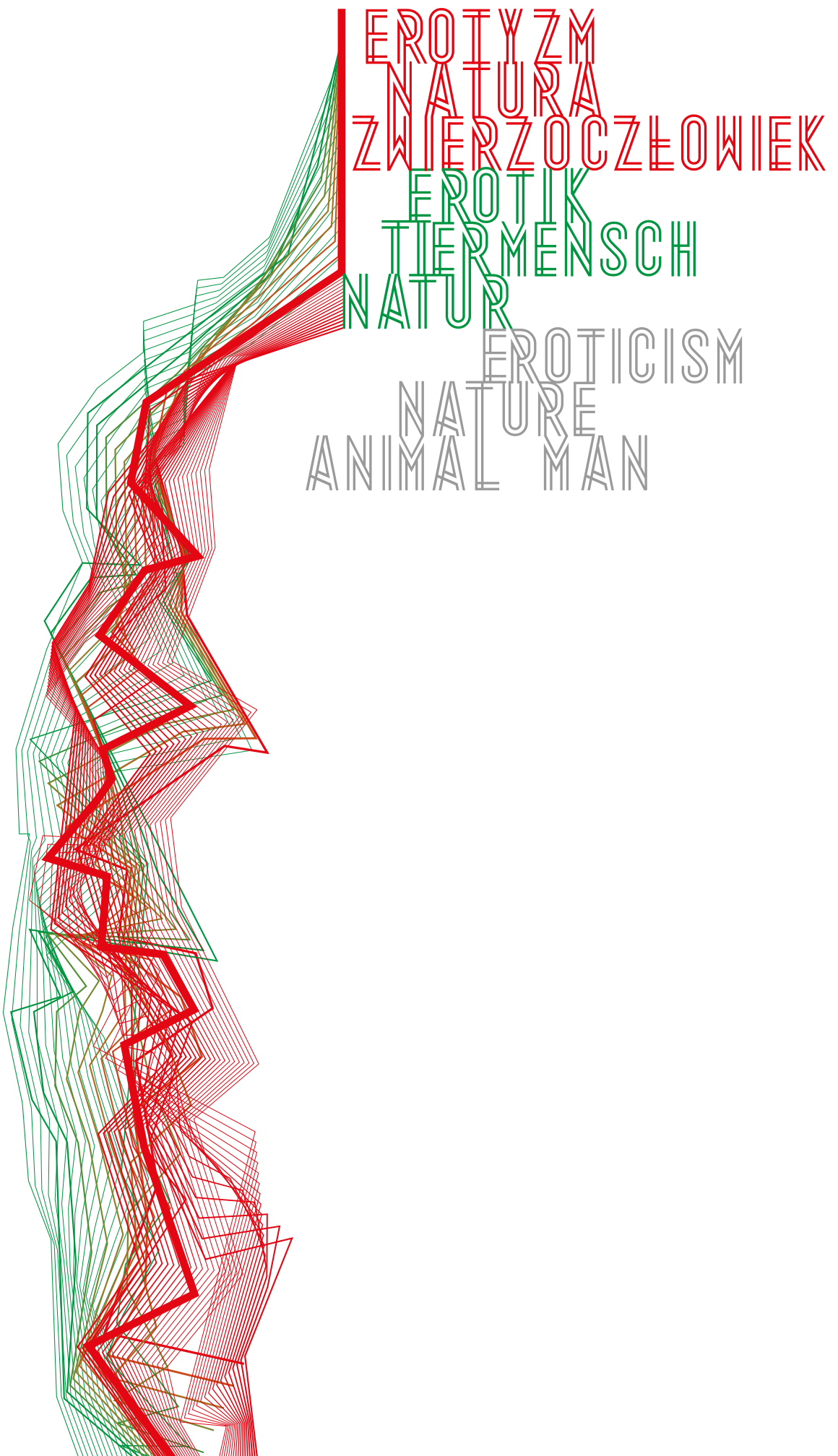
Martin KASBERGER
DIE WEINENDE 2006 Öl auf Leinwand 75x85
PŁACZĄCA olej na płótnie
CRYING oil on canvas



Thom BARTH
NUN BIST DU MIT DEM KOPF DURCH DIE WAND, WAS WILLST DU IN DER NEBENZELLE TUN?
1975 Bleistiftzeichnung 64x58
CHCESZ PRZEBIĆ GŁOWĄ MUR, A CO BĘDZIESZ ROBIĆ W SĄSIEDNIEJ CELI?
rysunek ołówkiem
SO, YOU WANT TO BREAK THE WALL WITH YOUR HEAD AND WHAT WILL YOU BE DOING IN
A NEIGHBOURING CELL? pencil drawing

Bruno EPPLÉ
MELANCHOLIA 1986 Öl auf Leinwand 60x50
MELANCHOLIA olej na płótnie
MELANCHOLY oil on canvas





Das Natürliche – als ein Übergangsstadium – kann als eine Erscheinung gesehen werden, die man eine präindividuelle Welt nennt, die Welt des dunklen Wissens, bevor die Welt bestimmt wird. In der Wirklichkeit erkennt man die Welt zugleich mit der Geburt, bevor man es aussprechen kann; man wird zusammen mit der Welt geboren, ohne auf die Ordnung der Wörter zu achten.

Diese Ereignisse erklären den unzerstörbaren Lebenswillen gegen das, was ihn fesseln kann.

To co naturalne – jako zmieszanie czy też zawieszenie – można uznać za zjawisko, które nazywa się światem przedindywidualnym, światem mrocznej wiedzy poprzedzającej orzeczenie o świecie. W rzeczywistości istnieje poznanie świata równoczesne wobec narodzin, poprzedzające fakt wypowiedzania go; rodzenie się wraz ze światem, pomijające porządek słów.

Wydarzenia te wyjaśniają niezbywalną wolę życia mimo wszystko, wbrew wszystkiemu, co może ją spętać.

What is natural, as confusion or suspension - may be approached as a phenomenon that is referred to as pre-individual light, the light of dark knowledge, preceding the statement about the world. In reality, there is the recognition of the world that exists simultaneously with the birth, precedes the fact of expressing it; being born with the world, skipping the words order.

These events explain the inalienable will of life despite all, against everything that can fetter it.

Jacek WALTOŚ
CENTAUR VIII 1998-2003 akryl olej na płótnie 99,5x171
ZENTAUR VIII Acryl Öl auf Leinwand
CENTAUR VIII acrylic oil on canvas



Jan LEBENSTEIN

TROIS ÂGES (SWEETY BAR – CZTERY KOBIETY PRZY STOLE, ŚMIERĆ I SFINKS)

1977 gwasz pastel papier 102x81

TROIS ÂGES (SWEETY BAR – VIER FRAUEN AM TISCH, TOD UND SPHINX) Gouache Pastell auf Papier

TROIS ÂGES (SWEETY BAR FOUR WOMEN AT THE TABLE, DEATH AND SPHINX) gouache pastel on paper

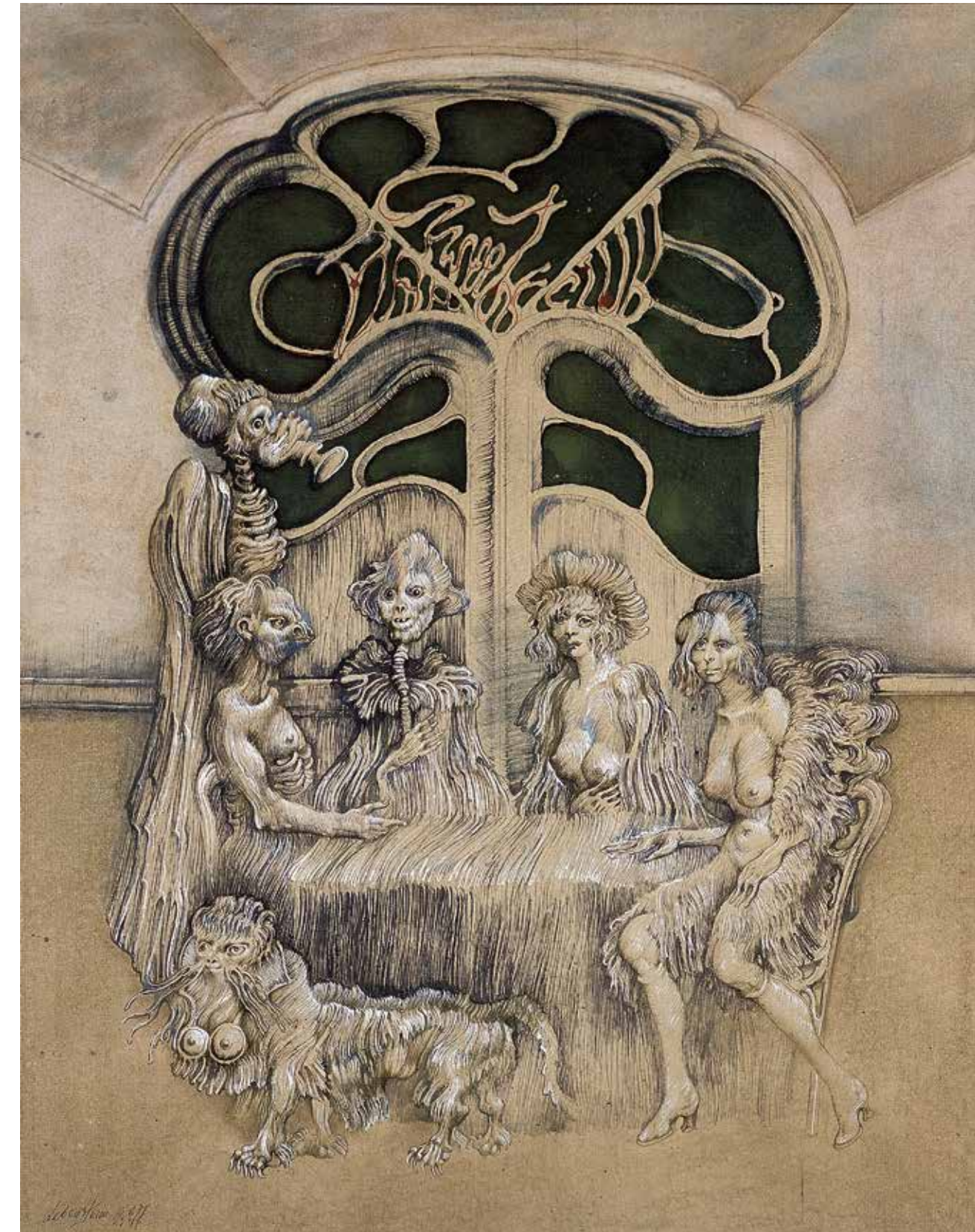


Jan LEBENSTEIN

W POCZEKALNI U SENATORA 1993 olej na płótnie 135x97

IM WARTEZIMMER BEIM SENATOR Öl auf Leinwand

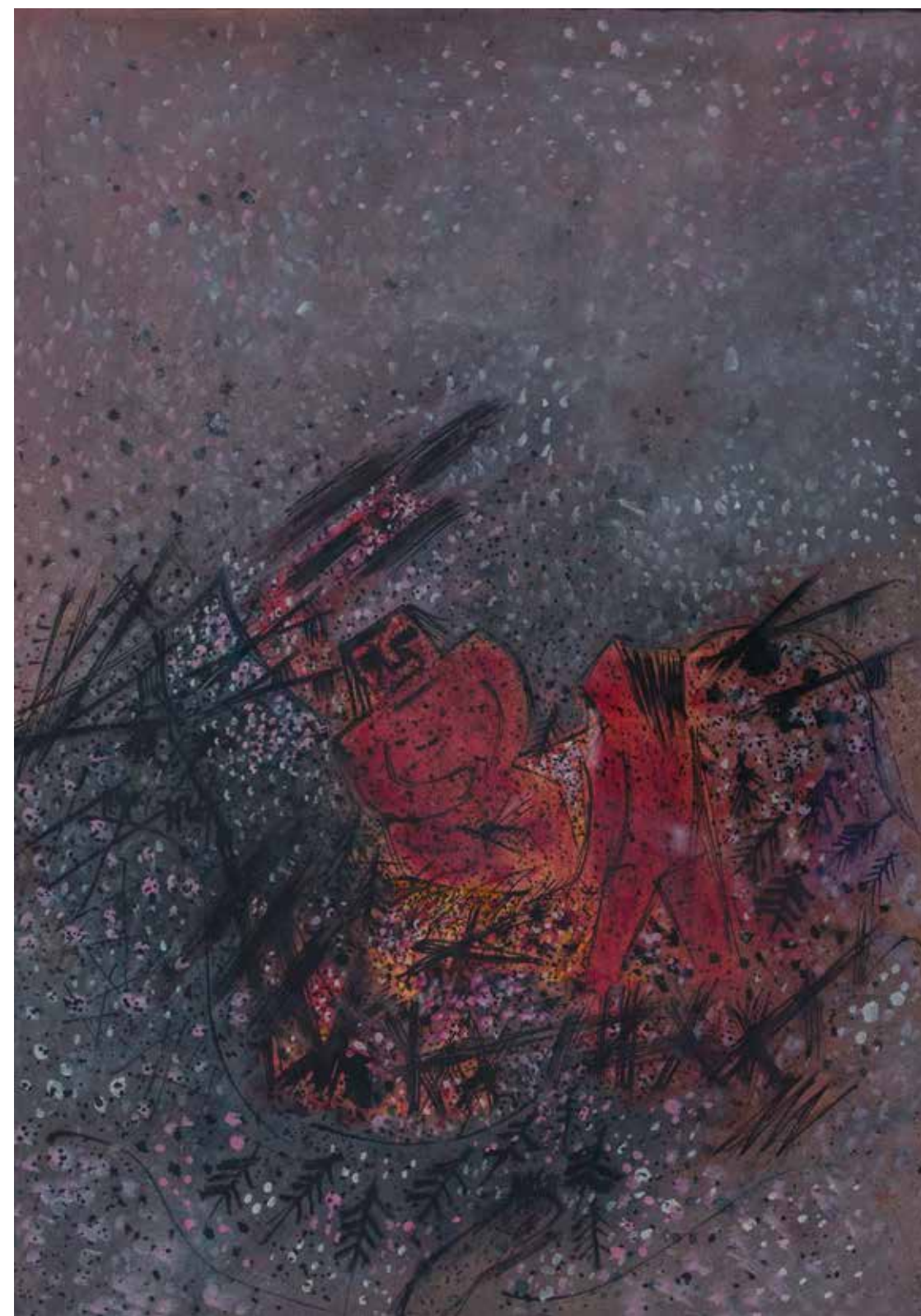
IN THE WAITING ROOM AT SENATOR oil on canvas





Adam HOFFMANN
 USKRZYDLONA 1994 rysunek 43x61
 DER GEFLÜGELTE Zeichnung
 THE WINGED drawing

Sepp MAHLER
 URZEIT 1951 Gouache 29x21
 PRADZIEJE gwasz
 PRE-HISTORY gouache





Zbysław GRZYWACZ

POCAŁUNEK I 2001 olej na płótnie 24x30

KUSS I Öl auf Leinwand

KISS I oil on canvas



Zbysław GRZYWACZ

POCAŁUNEK II 2001 olej na płótnie 27x35

KUSS II Öl auf Leinwand

KISS II oil on canvas



Zbysław GRZYWACZ

POCAŁUNEK IV 2001 olej na płótnie 24x41

KUSS IV Öl auf Leinwand

KISS IV oil on canvas

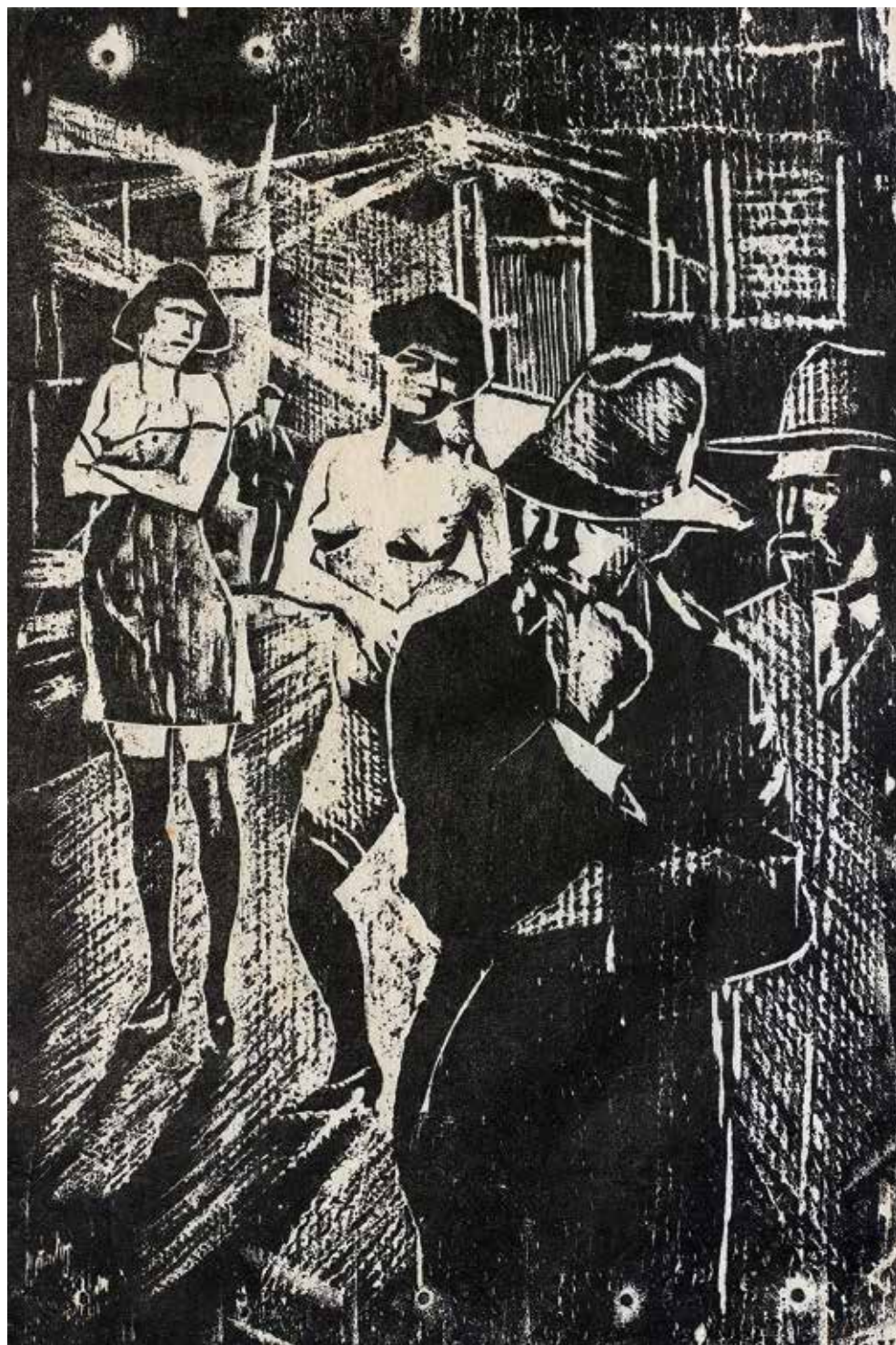


Zbysław GRZYWACZ

POCAŁUNEK V 2001 olej na płótnie 24x27

KUSS V Öl auf Leinwand

KISS V oil on canvas



Herbert A. JAEGERHUBER

ST. PAULI 1920er Jahre Holzschnitt 54x36

ST. PAULI lata dwudzieste XX wieku drzeworyt

ST. PAULI the 20's of 20TH century wood engraving

Manfred SCHARPF
 AMOR 2001 Öl auf Leinwand 170x133
 AMOR olej na płótnie
 CUPID oil on canvas



Auf allen Stufen seiner Entwicklung hat der dionysische Kult denselben Charakter bewahrt, mit welchem er zuerst in die Geschichte eintritt. Durch seine Sinnlichkeit und die Bedeutung, welche er dem Gebote der geschlechtlichen Liebe leiht, der weiblichen Anlage innerlich verwandt, ist er zu dem Geschlechte der Frauen vorzugsweise in Beziehung getreten, hat seinem Leben eine ganz neue Richtung gegeben, in ihm seinen treuesten Anhänger, seinen eifrigsten Diener gefunden, auf seine Begeisterung all seine Macht gegründet. Dionysos ist im vollsten Sinne des Wortes der Frauen Gott, die Quelle aller sinnlichen und übersinnlichen Hoffnungen, der Mittelpunkt ihres ganzen Daseins, daher von ihnen zuerst in seiner Herrlichkeit erkannt, ihnen geoffenbart, von ihnen verbreitet, durch sie zum Siege geführt.

Na wszystkich etapach swego rozwoju kult dionizyjski zachował tenże sam charakter, jaki ujawnił po raz pierwszy wkraczając w dzieje. Dzięki swej zmysłowości i znaczeniu, jakie nadaje miłości płciowej, tak głęboko związanej z kobiecością, wszedł on w szczególnie silny stosunek z rodzajem niewieścim, nadał jego życiu zupełnie nowy kierunek, znalazł w nim swego najwierniejszego zwolennika i najgorliwszego sługę, na nim oparł całą potęgę swojego czaru. Dionizos jest w pełnym sensie tego słowa bogiem kobiet, źródłem wszelkich ich doczesnych i nadprzyrodzonych nadziei, ośrodkiem ich egzystencji. Dlatego to kobiety pierwsze uznały go w całej jego wspaniałości, objawiły go, szerzyły jego kult, poprowadziły go do triumfu.

At all stages of its development, the Dionysus' cult remained the same character, as had been revealed when it first appeared. Due to its sensuality and meaning that is attributed to sexual love, so deeply connected with femininity, it started a very intense relation with a female sex, provided its life with a completely new direction, found its most faithful follower and most zealous servant, based on it the power of its charm. Dionysus is, to some extent, the god of women, the source of all worldly and supernatural hopes, the centre of existence. That is why women were first to accept it as a whole, revealed it and spread its cult, lead to the triumph.



Otto DIX

BODENSEE-VENUS I 1937 Kohlezeichnung 58x97

WENUS ZNAD BODENSEE I rysunek węglem

VENUS FROM BODENSEE I charcoal drawing



Herbert A. JAEGERHUBER

DREI BADENDE AKTE 1933 Aquarell und Öl auf Papier 57x36

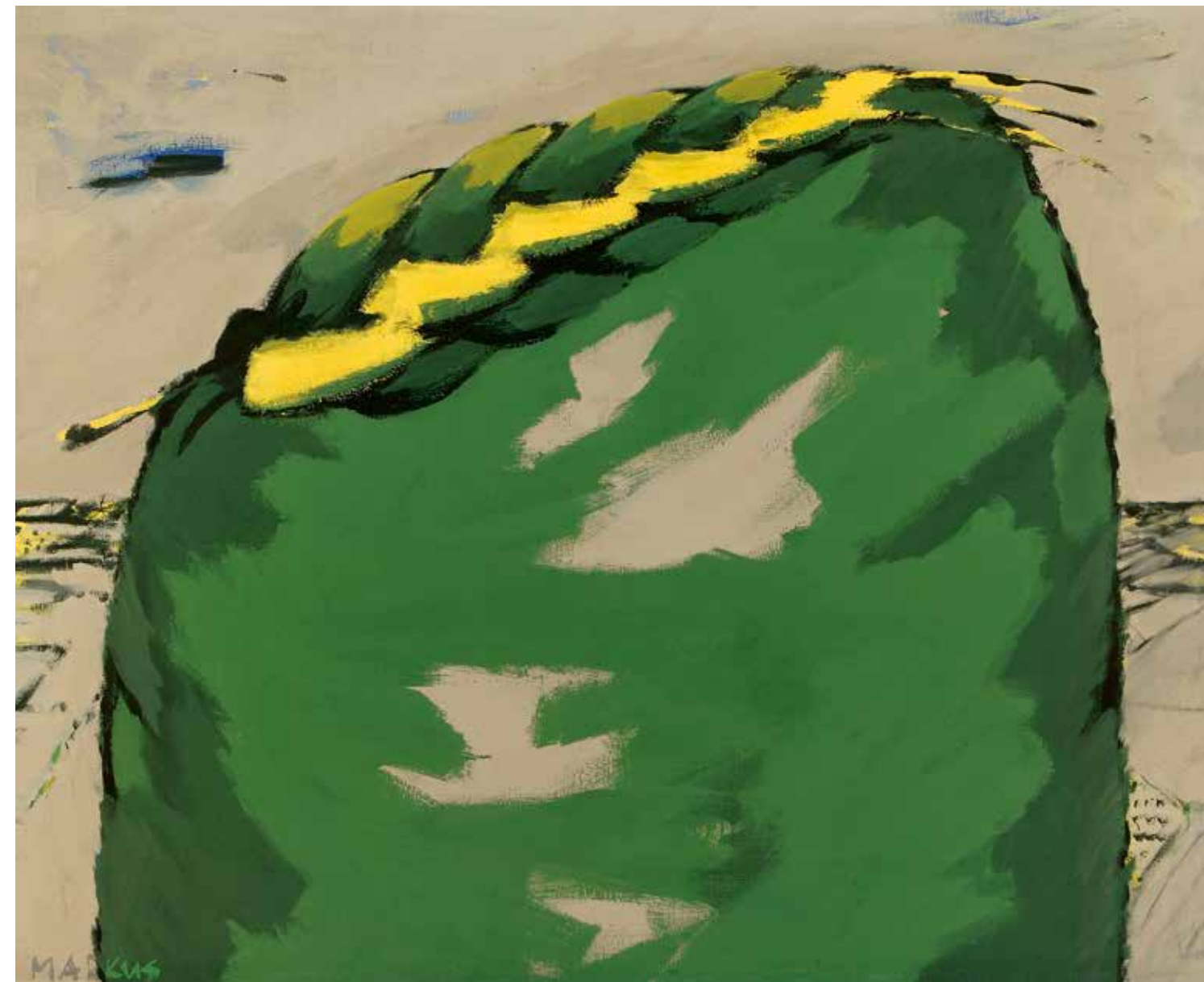
W KĄPIELI akwarela i olej na papierze

IN A BATH watercolour and oil on paper



Markus LÜPERTZ
 ERNTEDANK-DITHYRAMBISCH 1972 Öl auf Leinwand 128x158
 ŻNIWA DYTRAMBICZNE olej na płótnie
 HARVEST FESTIVAL-DITHYRAMBICALY oil on canvas

Bettina PRADELLA
 SUCHE NACH RAUM 2010 Öl auf Nessel 145x192
 W POSZUKIWANIU PRZESTRZENI olej na płótnie bawełnianym
 LOOKING FOR SPACE oil on cotton canvas





Natalia BAŻOWSKA

KIEŁKOWANIE 2015 akryl na płótnie 70x100

KEIMUNG Acryl auf Leinwand

GERMINATION acrylic on canvas

Natalia BAŻOWSKA

ELŻBIETA 2011 akryl na płótnie 130x100

ELISABETH Acryl auf Leinwand

ELIZABETH acrylic on canvas



Natalia BAŻOWSKA

SAMICA 2013 akryl na płótnie 100x170

WEIBLICH Acryl auf Leinwand

FEMALE acrylic on canvas

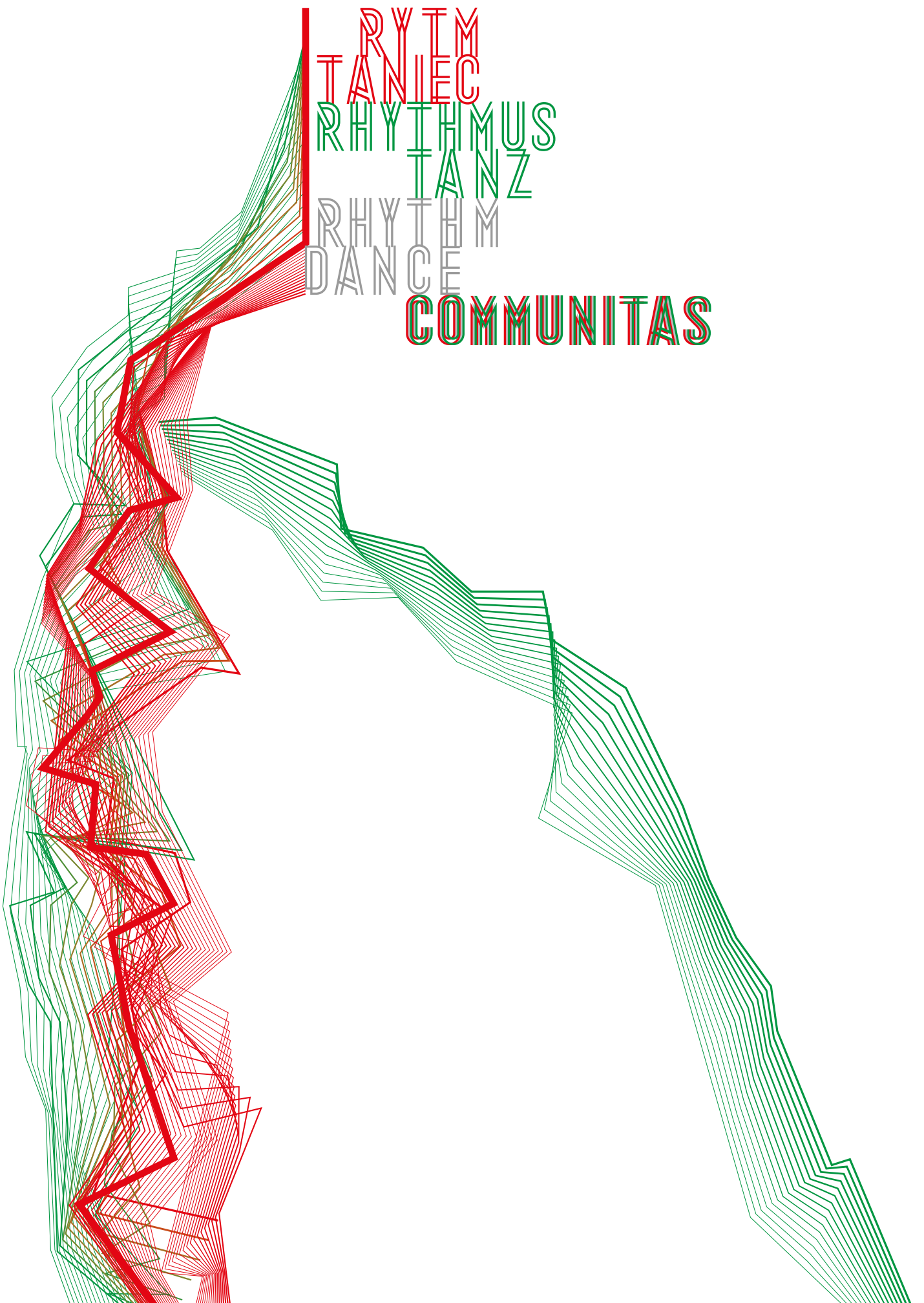


Natalia BAŻOWSKA

MELT ME 2012-2013 akryl na płótnie 100x80

MELT ME Acryl auf Leinwand

MELT ME acrylic on canvas



RYTHM
TANIEC
RHYTHMUS
TANZ
RHYTHM
DANCE
COMMUNITAS

Die inspirierte Gebärde hebt den Menschen in die Nähe der Gottheit, und der Tanz bewirkt noch mehr: Götter können durch den Tanz vergegenwärtigt, die größte Gottheit kann in die Mitte der Tanzenden gezogen werden.

Gest natchniony przenosi człowieka w pobliże bóstwa, taniec zaś jest jeszcze skuteczniejszy – za jego sprawą bogowie mogą zostać uobecnieni, a największe bóstwo może pojawić się wśród tańczących.

The inspired gesture takes a man close to god, the dance is even more effective- thanks to it, gods can be personified and the biggest deity may appear among the dancers.

In der frühen Zeit der griechischen Kunst haben die Maler, und vielleicht auch die Bildhauer, Posen und Bewegungen entdeckt, die etwas mehr als das Physische ausdrücken. In der Tat stellen sie die geistige Befreiung und Erregung dar, die im *thiasos* (Zustand des Sich-Verlierens) oder im rituellen Tanz während der Prozession erreicht werden. Der *thiasos* der Bacchantinnen oder der Nereiden zeigte, dass der Tod nur ein Übergang der Seele in eine weniger konkrete Umgebung ist, in der man sich des Körpers bewusst ist, aber nur aufgrund des Verstands und nicht wegen seines Gewichts und seiner Würde.

Die Figuren von Mänaden oder Bacchantinnen mit ihren in der Ekstase des *thiasos* verlorenen Körpern verdanken ihre Wirkung der eng anliegenden Drapierung, die ihre Bewegungen unterstreicht. Eben diese wirbelnde Linie hat zweifellos die Kraft visueller Anregung. Wir sind von dieser dem Wasserstrudel ähnlichen Bewegung halb hypnotisiert, und wie die Mänaden selbst verlieren wir die Vernunft. Aber das Vorherrschen der Drapierung führt auch zur Unwirklichkeit des Ornaments.

Der Körper muss in Ekstase sein, um ein perfektes Dekorationsmotiv zu sein, nicht nur, weil er sich in diesem Moment in einer anderen Realität befindet, sondern auch, weil er nicht in Stagnation gefangen ist und so eine größere rhythmische Freiheit besitzt. Er kann sich wie eine Weinrebe schlingen oder wie eine Wolke in der Luft schweben und dadurch holt er diese zwei in der Geschichte der Menschheit bekannten Hauptquellen des Ornaments ein.

We wczesnym okresie sztuki greckiej malarze, a być może i rzeźbiarze, odkryli pozy i ruch, wyrażające coś więcej niż fizyczne zapamiętanie, a będące w rzeczywistości wyobrażeniem duchowego wyzwolenia i uniesienia osiąganego w *thiasos* (stan zatracenia) lub tańcu obrzędowym w procesji; *thiasos* bachantek lub nereid pokazywała, że śmierć jest jedynie przejściem duszy do mniej konkretnego środowiska, w którym ciało pamięta się dla przyjemności uczestniczenia zmysłowego, a nie ze względu na jego ciężar i godność.

Ciało, aby stać się doskonałym motywem dekoracyjnym, musi być w ekstazie, nie tylko dlatego, że znajduje się wówczas na innym planie rzeczywistości, lecz dlatego, że nie jest uwięzione w stagnacji i może być potraktowane z większą swobodą rytmiczną. Może rozwijać się jak winorośl lub unosić jak obłok, i w ten sposób zrównuje się z tymi dwoma głównymi źródłami ornamentu znanymi w historii człowieka.

At an early stage In Greek art painters, and perhaps sculptors, had discovered poses and movements that expressed something more than physical abandonment, which were, in fact, images of spiritual liberation or ascension, achieved through the *thiasos* or processional dance; and the *thiasos*, whether of bacchantes or Nereids, became the favorite motive of sarcophagi; for it showed that death is only the passage of the soul tour through some less rigid element in which the body is remembered for its joy of sensuous participation rather than for its weight and dignity. So the body, to be a perfect motive for decoration, must be in ecstasy, not only because it is then on a different plane of reality, but because when no longer confined by stasis, it can be used with greater rhythmic freedom. It can flourish like the wine, or float like the clouds, and thus achieves equality with the two chief sources of ornament in human history.

Jacek WALTOŚ
BACHANALIA WG MAGNASCO 1961 olej na płótnie 81x100
BACCHANAL VON MAGNASCO Öl auf Leinwand
BACCHANALIA BY MAGNASCO oil on canvas



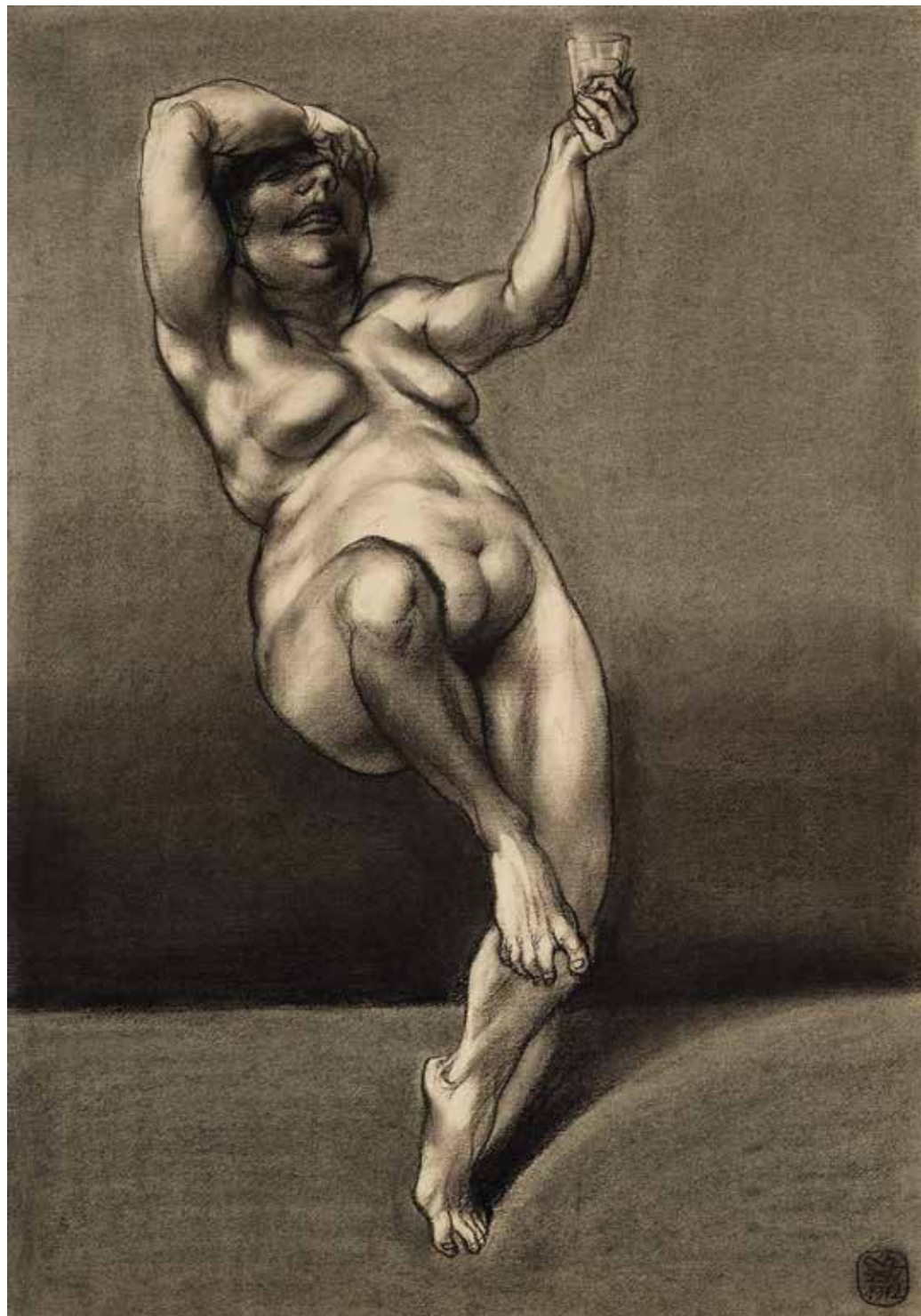


Adam HOFFMANN
 TANIEC SALOME 1958 węgiel papier 48x65
 TANZ DER SALOME Kohle
 DANCE OF SALOME charcoal

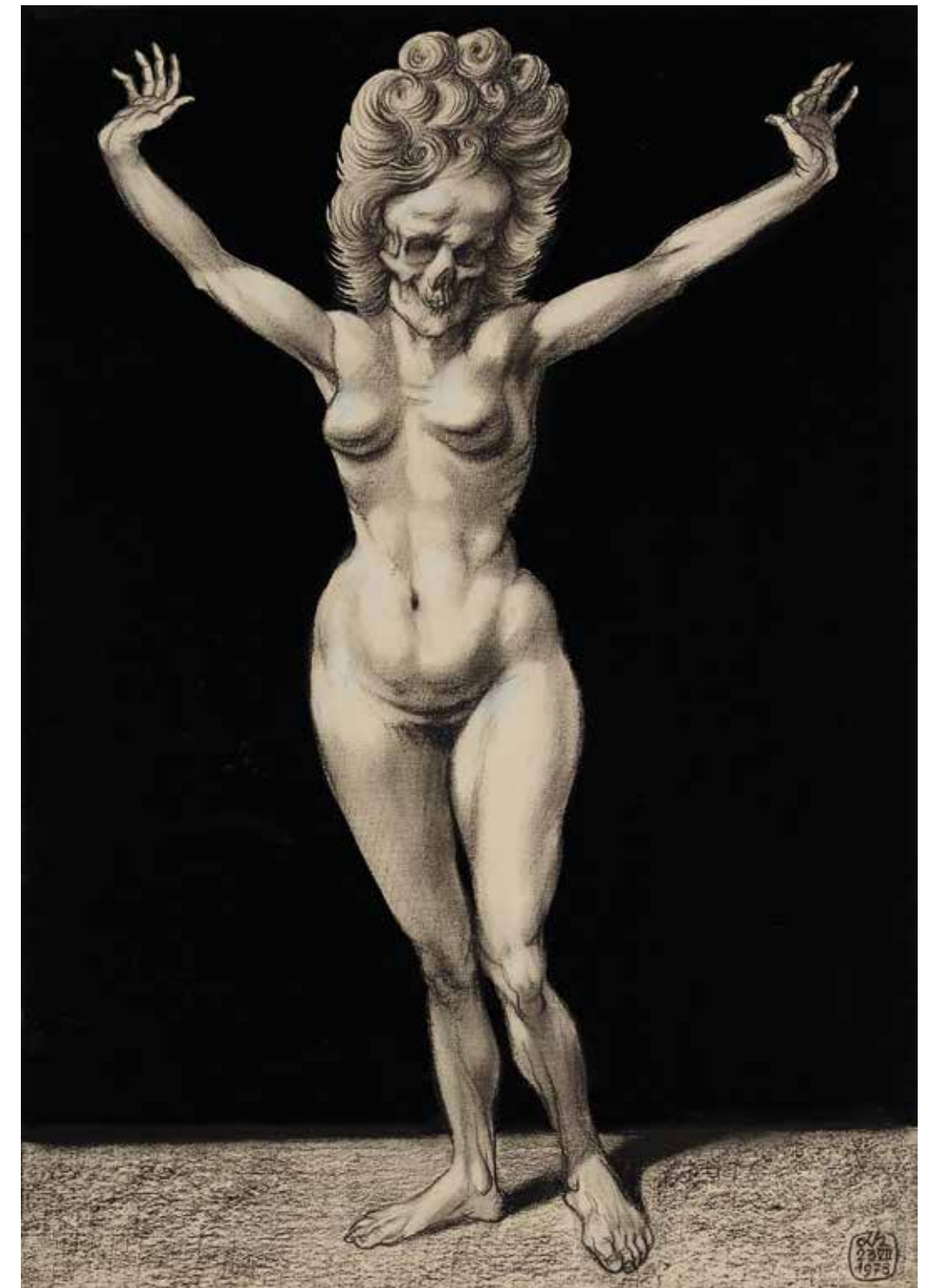


Adam HOFFMANN
 UCZTA HERODIADY 1959 węgiel papier 48x65
 FEST DER HERODIAS Kohle
 FEAST OF HERODIAS charcoal

Adam HOFFMANN
 PIJAŃSTWO 1972 rysunek 50x35
 TRUNKENHEIT Zeichnung
 DRUNKENNESS drawing



Adam HOFFMANN
 PERUKA 1973 rysunek 50x35
 PERÜCKE Zeichnung
 WIG drawing



Aby Warburg hat den Begriff der Pathosformel verwendet und dadurch eine ikonographische Form bestimmt, die im Ursprung das traumatische Urtreffen des Menschen mit der chaotischen Außenwelt ausdrückt. Sie ist eine visuelle, gefestigte Form und entspringt aus einem Prozess, der gewisse Eigenschaften der chaotischen Kräfte nachahmt. In Form einer intensiven Bewegung verkörpert die Pathosformel Erregung, einen ekstatischen Zustand und Chaos. Die raffinierteste Ausformung hat die Pathosformel in Griechenland erreicht, besonders in der dionysischen Antike, wo sie in feste Form gebracht wurde, zum Beispiel bei der Darstellung der Mänaden und Satyrn als Gestalten in rascher Bewegung.

Aby Warburg posłużył się pojęciem formuły patosu (*Pathosformeln*) określając w ten sposób formę ikonograficzną, która u swych źródeł wyrażała pierwotne, traumatyczne spotkanie człowieka z zewnętrznym, chaotycznym światem. Jest ona wizualną, utrwaloną formą, której źródło stanowi proces naśladowający pewne jakości chaotycznych mocy. Formuła patosu ucieleśnia, w postaci intensywnego ruchu, poruszenie, stan ekstatyczny i chaos. Najbardziej dopracowane formy osiągnęła w Grecji, szczególnie w antyku dionizyjskim, gdy zyskała kształt gotowych upozowań, między innymi przedstawienia menad i satyrów jako postaci w gwałtownym ruchu.

Aby Warburg used the notion of „the pathos formula“ (*Pathosformeln*), referring to the iconographic form that at its source, expressed the primary traumatic encounter of a man with the eternal, chaotic world. It is the visual, fixed form, the source of which is the process imitating some qualities of chaotic powers. The pathos formula embodies, in the shape of intensive movement, the move, ecstatic state and chaos. The most elaborated forms have been reached in Greece, especially in the Dionysus' antique, when it assumed the shape of ready figures, among others, the representations of bacchantes and satires, as the figures in rapid movement.

Tadeusz BRZOZOWSKI

z cyklu BALET, TANIEC Z ŁAŃCUSZKIEM I PODÓRKĄ. ALE PO CO PLECY ROZDARTE 1954-1955 rysunek 33x24,4
Aus dem Zyklus BALLETT Zeichnung
cycle BALLET drawing



Tadeusz BRZOZOWSKI

z cyklu BALET TANIEC Z PIÓROPUSZEM 1954-1955 rysunek 33x24,3
Aus dem Zyklus BALLETT Zeichnung
cycle BALLET drawing



Tadeusz BRZOZOWSKI

z cyklu BALET, HALABARDNIK 1954-1955 rysunek 32,7x24,5

Aus dem Zyklus BALLET Zeichnung

cycle BALLET drawing



Tadeusz BRZOZOWSKI

z cyklu BALET, JEDNORÓG NA HUŚTAWCE 1954-1955 rysunek 35,7x25,7

Aus dem Zyklus BALLET Zeichnung

cycle BALLET drawing



HAP Grieshaber

Aus der Serie DER TOTENTANZ, DER JURIST 1966 Holzschnitt 44x35
z cyklu TANIEC ŚMIERCI, PRAWNIK drzeworyt
from the cycle DANCE OF DEATH, LAWYER wood engraving



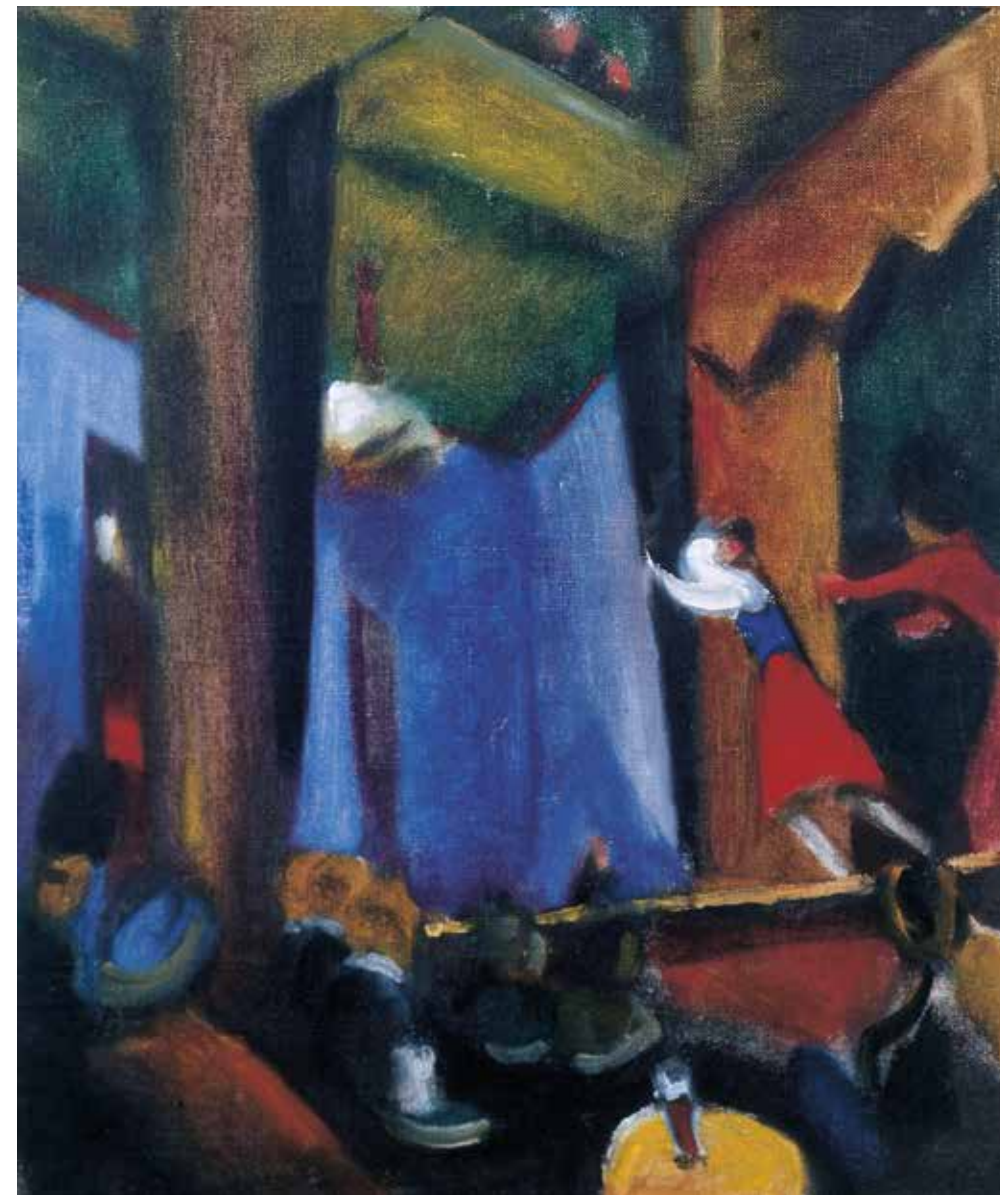
HAP Grieshaber

Aus der Serie DER TOTENTANZ, DER WUCHERER 1966 Holzschnitt 44x35
z cyklu TANIEC ŚMIERCI, LICHWIARZ drzeworyt
from the cycle DANCE OF DEATH, USURER wood engraving



HAP Grieshaber

Aus der Serie TOTENTANZ, DER RATSCHERR 1966 Holzschnitt 44 x35
z cyklu TANIEC ŚMIERCI, RADNY drzeworyt
from the cycle DANCE OF DEATH, COUNCILLOR wood engraving



William STRAUBE

VARIÉTÉ 1919 Öl auf Leinwand auf Hartfaserplatte 64 x 54
VARIÉTÉ olej na płótnie na płycie
VARIÉTÉ oil on canvas on press board



Susi JUVAN
 BLICK NACH OBEN 1979 Pastell auf Tuch 146x 126
 SPÓJRZ W GÓRĘ pastel na tkaninie
 LOOK UPWARDS pastel

Bruno EPPLÉ

HEMDGLONKER 1976 Öl auf Pressspanplatte 21x21

HEMDGLONKER (POSTAĆ Z KOROWODU KARNAWAŁOWEGO, POŁUDNIOWE NIEMCY) olej

HEMDGLONKER (A FIGURE OF A CARNIVAL PROCESSION, SOUTH GERMANY) oil



Das Konzert der Metal-Musik ist vor allem ein symbolischer Akt, der die Wirklichkeit verwandelt und eine liminale Sphäre schafft (eine Grenzsphäre, die aus gesellschaftlichen Konventionen und Alltagsrollen ausschließt). Im Konzert erfährt man das „kontrollierte Chaos“, einen „Tanz des Lebens mit dem Tod“ oder den „Abstieg in die Grotte“, eine Verbindung von Kraft und Zerstörung. Die Musiker und das Publikum harmonieren auf elementarem Niveau – emotional und körperlich. Auf diese Weise entsteht eine Art des Gemeinschaftsgefühls – *communitas*. *Communitas* ist kein konkretes gesellschaftliches System, sie ist eine reine Möglichkeit und eine Befreiung von den Alltagsrollen. Sie eliminiert die Andersartigkeit, indem sie Einheit schafft. Sie ist eine Art der qualitativen Beziehung in indirekter Kommunikation, die sich zwischen Menschen entwickelt. *Communitas* ist also eine Erfahrung der Verbindung mit anderen Menschen auf der primären, sinnlichen Ebene. Sie ist eine kollektive Erfahrung, in der durch das Handeln voller Hingabe das Ego verschwindet. Anstelle von "Ich" wird „Gemeinsamkeit“ gebildet. Dieses Erlebnis hat zweifellos eine Verwandlungskraft, verbindet sich mit dem Gefühl eines „Exzesses des Lebens“, einer befreienden vitalen Kraft und lässt die Transzendenz des Lebens in hohem Maße empfinden.

Ein Konzert, wenn alle Menschen die Refrains der Lieder zusammen singen, ist super. Es ist eine Art der Magie. Solche Magie gibt es auch, wenn man in einer Kirche mit den traditionellen Texten der Gebete betet. Auch hier, im Konzert, gibt es eben solche Erlebnisse, aber nur, wenn man sich wirklich darauf einlässt. Es wurde zwei Stunden gespielt und die Zeit ist so schnell vorbeigegangen, als hätte das Konzert 10 Minuten gedauert. Für mich hätte es doppelt so lang dauern können. Ich bediene mich jetzt eines Jargons aus dem Bereich der Physik: die Raumzeit krümmt irgendwie, man verliert den Bezug zur Realität, man löst sich von der ganzen Welt. Das einzige, was bleibt, ist das Team, die Bühne, die Leute und nichts mehr.

Barbara MAJOR

Koncert muzyki metalowej jest przede wszystkim działaniem symbolicznym, przekształcającym rzeczywistość, stwarzającym sferę liminalną (graniczną – wykluczającą z codziennych ról i konwencji społecznych). Jest on doświadczeniem „kontrolowanego chaosu”, „tańca życia ze śmiercią”, czy „zejścia do groty”, połączeniem mocy z destrukcją. Muzyka metalowa podczas koncertu powołuje do życia różnego rodzaju doświadczenia transgresyjne przeżywane we wspólnocie fanów i muzyków. Muzycy i publiczność „współbrzmia” na poziomie elementarnym – emocjonalnym i cielesnym. Wytwarza się rodzaj wspólnotowości – *communitas*. *Communitas* nie jest przypadkiem konkretnego układu społecznego, jest natomiast czystą możliwością i jednocześnie uwolnieniem z codziennie odgrywanych ról. Eliminuje różnorodność, tworząc jednolitość. Jest swego rodzaju jakościową relacją pełnej, niezapśredniczonej komunikacji, która rozwija się pomiędzy ludźmi. *Communitas* jest więc doświadczeniem połączenia z innymi na podstawowym, zmysłowym poziomie, jest to zbiorowe doświadczenie, w którym w pełnym zaangażowania działaniu następuje „utrata” ego. W miejsce „ja” tworzy się „wspólność”. To zdecydowanie przemieniające przeżycie łączące się z poczuciem „ekscesu życia”, wyzwalającej siły witanej, jest w dużej mierze doświadczeniem transcendencji życia.

To świetny koncert, kiedy wszyscy ludzie razem śpiewają refreny piosenek. To jest rodzaj jakiejś magii. Tej magii, jak ludzie w kościele się modlą, utarte teksty modlitwy. Tak samo tutaj, rodzaj takiego samego przeżycia na koncercie, jeżeli ktoś to przeżywa naprawdę. Grali dwie godziny, a mnie to minęło, jakby to było 10 minut. Mogliby drugie tyle zagrać. Takim żargonem fizycznym się posłużę, jakoś czasoprzestrzeń się zakrzywia, odrywa się człowiek, odcina od całego świata, zostaje tylko zespół, scena, ludzie i nic więcej.

DAMIAN

The heavy metal music concert is, first of all, a symbolic activity that reshapes the reality and creates the liminal sphere (border - like - excluding from everyday roles and social conventions). It is the experience of “controlled chaos”, “dance of life and death”, “entering the cave”, connecting the power and destruction. Heavy metal music becomes the organiser of different types of transgression experiences, that are shared by a community of fans and musicians. Musicians and their audience “co-sound” at the elementary level-emotional and carnal. A certain kind of the feeling of *community* – *communitas* is created. *Communitas* is not the case of a particular social arrangement. It is a pure possibility and liberation from everyday roles. It eliminates the diversity, at the same time creating homogeneity. It is some kind of a quality relation of full, non-mediated communications that is created between people. *Communitas* is then an experience of connecting with others at the basic, sensual level; it is a common experience in which with the full involvement the “loss” of ego takes place. “Community” replaces “I”. This surely transient feeling connects with the feeling of the “ecstasy of life”, the vital power, and makes, to a considerable extent, the experience of life transcendence.

It is a great concert, when all people sing together the refrain of the song. It is some kind of magic. The magic that is shared by the people in a church, where they pray together, repeat the words of old prayers. The same thing happens here, a kind of the same feeling at the concert, if someone really experiences it. They were on stage for two hours and I felt it like ten minutes. They could have performed two hours more for me. I will use a physical jargon: the space-time bends, a man is taken away, detached from the whole world, it is only the band, stage, people and nothing else.

DAWID

Wenn ich bei einem Konzert war, ist mir nie etwas Böses passiert. Sogar wenn man fällt, erscheinen sofort dreißig Paar Hände – bevor man stürzt, wird man gefangen. Das ist einfach eine kontrollierte Raserei, gleichzeitig gibt’s Respekt: ich weiß, dass ich Energie befreie, aber es gibt andere Personen um mich herum und ich muss auf sie aufpassen. Bis jetzt ist mir nichts Böses passiert. Es gibt so einen gegenseitigen Respekt der Fans, sie verstehen sich. Das ist eine Verständigung ohne Worte – alles geht so natürlich (...). Ich habe niemals gesehen, dass einer, der ins Konzert kommt, einem anderen Leid angetan hat.

Ileokroć byłem na koncercie, mnie się nic nie stało. Nawet jak się człowiek przewróci, od razu trzydzieści par rąk – człowiek nawet nie zdąży upaść i już jest podniesiony. To jest właśnie taki kontrolowany szal, jednocześnie jest szacunek, że ja wiem, że wyzwalam energię, ale że są inne osoby i ja muszę uważać na nie. Mnie do tej pory nic się nie stało. Jest jakiś wzajemny szacunek fanów, rozumieją się. To jest jakieś porozumienie bez słów – tak naturalnie wszystko wychodzi (...). Nie pamiętam, żeby ktośkolwiek komukolwiek, kto przychodzi na koncert, zrobił krzywdę.

Whenever I was at the concert, nothing wrong has ever happened to me. Even when a man falls down, thirty pairs of hands want to help you - you even do not manage to fall down because you are lifted. This is controlled craziness, at the same time respect, as I know I release energy but there are also other people and I must care of them. Nothing has ever happened to me. There is some kind of respect of the fans, they understand each other. It is a speechless understanding- so naturally it comes out (...). I do not remember that anyone who comes to concerts has ever done any harm to others.

Elżbieta SIWIK

z cyklu EKSTASIS 2010 fotografia 100x70 (s. 152-153)
Aus dem Zyklus EKSTASE Fotografie (S. 152-153)
the cycle EKSTASIS photography (p. 152-153)





Theodor WERNER
 SYMPHONIE 1951 Tempera auf Leinwand 82x100
 SYMFONIA tempera na płótnie
 SYMPHONY tempera on canvas

Maria JAREMA

RYTM II 1957 monotypia na papierze 101,5x75
 RHYTHMUS II Monotypie auf Papier
 RHYTHM II monotype on paper



Horst ANTES (*1936 in Heppenheim an der Bergstraße)	Horst ANTES (*1936 w Heppenheim powiat Bergstraße)
Antes war Schüler von HAP Grieshaber an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe und war später dort auch Professor. Wie Grieshaber gehört er zu den bedeutenden Vertretern der „Neuen Figuration“. Um 1960 erfand Antes die Bildfigur, mit der er berühmt wurde, die ihn zu einem Wegbereiter der Pop-Art in Deutschland machte und jahrelang sein ausschließliches Motiv war: der „Kopffüßler“. Der „Kopffüßler“ ist eine archaisch anmutende Figur mit geschrumptem Rumpf, deren Kopf und Beine ineinander überzugehen scheinen. Antes war fasziniert von der Kunst der Pueblo- und Hopi-Indianer; diese Kunst beeinflusste den „Kopffüß-	Antes był uczniem HAPa Grieshabera w Państwowej Akademii Sztuk Pięknych w Karlsruhe, później został profesorem tej uczelni. Podobnie jak Grieshaber należy do najważniejszych przedstawicieli „Nowej Figuracji“. Ok.1960 stworzył figurę, która przyniosła mu sławę i dzięki której stał się prekursorem Pop-Artu w Niemczech - „głownoga“. Przez lata był on jedynym motywem twórczości Antesa. „Głownóg“ przywodzi na myśl sztukę prehistoryczną, ma przykurczoną sylwetkę, której głowa zdaje się łączyć bezpośrednio z nogami. Antes był zafascynowany sztuką Indian Hopi Pueblo, co wywarło wpływ na rozwój motywu głownoga w figurę o charakterze kultowym. Przy pomocy tego idola wykreował mityczny świat, w którym figury stanowią klucz do ludzkiej psychiki.

einer Bildfigur mit kultischem Charakter. Antes schuf mit diesen Idolen eine mythische Welt, in der die Figuren als Chiffren der menschlichen Psyche erscheinen.

Thom BARTH
(*1951 in Friedrichshafen)

Thom Barth studierte an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in Frankfurt am Main und an der Akademie der Bildenden Künste Wien. Er war Meisterschüler des österreichischen Malers Rudolf Hausner, einem Vertreter der Wiener Schule des Phantastischen Realismus. In seinen frühen Arbeiten tritt der Einfluss des Lehrers noch deutlich hervor. Seit dem Ende der 1980er-Jahre bevorzugt der Künstler Montagefolien als Material. Thom Barth ist Maler, Grafiker und Installationskünstler. Er beschäftigt sich mit der Verarbeitung und Rezeption von Fotos in unserer Medienwelt und greift dazu auf vorhandene, oft bekannte Motive zurück. Dabei will er den Betrachter auf die Beziehung zwischen Original und Reproduktion aufmerksam machen. Thom Barth war u.a. Gastprofessor an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe und an der Hochschule für Gestaltung im ZKM Karlsruhe.

Natalia BAŻOWSKA (*1980) Im Jahr 2005 schloss sie das Studium an der Schlesischen Medizinischen Universität ab, in den Jahren 2006 bis 2010 studierte sie als Doktorandin in der Abteilung für Psychiatrie und in der Klinik für Psychiatrie, wo sie Forschungen über den Einfluss der visuellen Übermittlung auf die depressiv Kranken (Doktorarbeit 2010) durchführte. Von 2007 bis 2012 studierte sie an der Akademie der Bildenden Künste in	Natalia BAŻOWSKA (*1980) Ukończyła w 2005 Śląski Uniwersytet Medyczny, a w latach 2006-2010 była studia doktoranckie w Klinice Psychiatrii, gdzie prowadziła badania dotyczące wpływu obrazów wizualnych na osoby cierpiące na depresję (doktorat 2010). W 2007 rozpoczęła studia w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach w latach 2007-2012. Bażowska jest artystką wizualną.
---	--

Horst ANTES
(*1936 in Heppenheim
Poviat Bergstraße)

Antes was a student of HAP Grieshaber at the State Academy of Fine Arts in Karlsruhe. Later he became a professor of the school. Similarly to Grieshaber, he belongs to the most important representatives of „New Figuration“. At around 1960, he created the figure that brought him fame and thanks to it, he became a precursor of Pop-Art in Germany- “cephalopod“. For years it was one of the motifs of Antes' activity. “Cephalopod” makes us think about prehistoric art, it crouches down, its head seems to be directly connected with legs. Antes was fascinated with Hopi and Pueblo Indians art that had an influence on the development and transformation of a cephalopod motif into the figure of an iconic character. With the use of this idol, he created a mythical world, where figures make the key to a human psyche.

Thom Barth (*1951 in Friedrichshafen)
Thom Barth studied at the National Higher School of Arts in Frankfurt upon Main and at the Academy of Fine Arts in Vienna. He was the student of Rudolf Hausner, an Austrian painter, the representative of the Vienna School of Fantastic Realism. In Barth's early works we can still see the impact of the master. Since the late 80's Barth has preferred mounting film as material of his works. He is a painter, graphic and installations author. He deals with processing and reception of photography in the world of media, reaching to the already existing motifs, often already well known. Barth wants to draw the viewer's attention to the relationship between an original and a reproduction. Thom Barth has been, among others, the auditing professor at the Academy of Fine Arts in Karlsruhe and at the High-

Natalia BAŻOWSKA
(*1980)

In 2005 she graduated from the Medical University of Silesia and between the years 2006-2010 has completed the Doctorial Studies at the Department and Clinic of Psychiatry, where she conducted research concerning the impact of

visual relays on people suffering from depression (PhD degree 2010). Between the years 2007-2012 she studied at the Academy of Fine Arts in Katowice. Bażowska is a visual artist who applies different techniques. She is fascinated with a human being, both with its psyche and physiology. At the same time, her observations of animals in their natural habitat, combined with her medical expertise, allow her to locate the similarities between the world of people and animals. In the last few years she has exhibited her paintings i.e. in Tabakalera (San Sebastian, Spain, Blanca Soto Gallery (Madrid, Spain). She is a laureate of many competitions (i.e. the Hestia Artistic Journey) and a grant holder of the Marshal of the Silesian Province and the Minister of Culture.

Grzegorz BEDNARSKI
(*1954 in Bydgoszcz)

Painter, draftsman. He studied in the Faculty of Painting of the Academy of Fine Arts in Cracow between the years 1975-1980. Since 1980 he has been working as a teacher at the above school. In 1995 he started managing the atelier of drawing in the Faculty of Painting and since 1998 he has been running his own painting atelier. The artist gained critics' respect for his own paintings which explore the existential and metaphysical problematics in an expressive and dramatic form. Apart from painting, he has also dealt with drawing and graphic art. The artist's works, both drawings and paintings, have something in common: the eschatological perspective in the thematic layer, in which the artist perceives and shows the tragic fate of a modern human being. Bednarski's paintings are clearly constructed, painted with distinct brush strokes, an intellectual layer is mixed with an emotional tension. The artist has also been a great drafter, claiming that he does not perceive drawing as a separate discipline.

Albert BIRKLE
(*1900 in Berlin, †1986 in
Ostermünchen, by Rosen-
heim)
Between the years 1918–1924
Albert Birkle studied at the
Higher School of Fine Arts in
Berlin, in 1921 he became the
youngest member of the Ber-
lin Secession. During his stud-
ies, strongly influenced by the
New Objectivity, he dealt with
religious and socio-critical realism,

czą w swoich działaniach róż-
chnik. Fascynuje ją człowiek,
psychika i fizjologia. Jednocze-
obserwacje zachowań zwie-
ich naturalnym środowisku
łączeniu ze zdobytą wiedzą
yczną umożliwiają jej odnaj-
anie podobieństw pomiędzy
tem ludzi i zwierząt. W ciągu
tnich kilku lat swoje prace po-
ywała m.in. w Tabakalera (San
astian, Hiszpania, Blanca Soto
llery (Madryt, Hiszpania). Jest
ureatką konkursów artystycz-
ych (m.in. Artystyczna Podróż
estii) oraz stypendystką Mar-
załka Województwa Śląskie-
go oraz stypendystką Ministra
Kultury.

Grzegorz BEDNARSKI
(*1954 w Bydgoszczy)
Malarz, rysownik, studiował w latach 1975-1980 na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Od 1980 roku pracuje jako pedagog w macierzystej uczelni. W 1995 objął pracownię rysunku na Wydziale Malarstwa, od 1998 kieruje własną pracownią malarską. Artysta zdolnianość krytyki za swe prace rysunkowe, poruszające w ekscytującej, dramatycznej formie tematykę egzystencjalno-filozoficzną. Obok malarstwa rysunek i grafikę. Prace równie rysunki jak i obrazy w warstwie tematycznej i filozoficznej perspektywa, artysta postrzega i przedkładać los współczesnego człowieka. Obrazy Bednarskiego konstruowane, malowane i pociągające intelektualną przeplatanką z intelektualnym napięciem. Wzrost znakomitym rytmu przy tym, że nie jako odrębnej dys-

[illegible]

Katowice. Bażowska ist eine visuelle Künstlerin, deren Arbeiten sich durch die Vielfalt der Technik auszeichnen. Sie ist vom Menschen, seiner Psyche und Physiologie fasziniert. Gleichzeitig interessiert sie sich für das Verhalten bei Tieren in ihrer natürlichen Umgebung. Ihre Beobachtungen – mit erworbenen medizinischen Erkenntnissen verbunden – ermöglichen ihr, Ähnlichkeiten zwischen der Tierwelt und der menschlichen Welt zu entdecken. In den letzten Jahren zeigte sie ihre Arbeiten u.a. in Tabakalera (San Sebastian, Spanien) und in der Blanca Soto Galerie (Madrid, Spanien). Sie erhielt Preise in Kunstwettbewerben (u.a. „Artystyczna Podróż Hestii“ – „Die künstlerische Reise von Hestia“) und Stipendien des Kulturministers und des Marschalls der Woiwodschaft Schlesien.

Grzegorz BEDNARSKI
(*1954 in Bydgoszcz)

Grzegorz Bednarski, Maler und Grafiker, studierte von 1975 bis 1980 an der Akademie der Bildenden Künste in Krakau (Abteilung für Malerei). Seit 1980 arbeitet er dort als Kunstpädagoge. 1995 wurde er zum Leiter der Zeichenfakultät in der Abteilung für Malerei, seit 1998 leitet er sein eigenes Atelier. Bei Kritikern reüssierte der Künstler mit seinen Gemälden, die die Thematik der Existenz und der Metaphysik ansprechen. Der Künstler beschäftigt sich auch mit Grafik. Seine Werke – sowohl Zeichnungen als auch Gemälde – werden inhaltlich durch die eschatologische Perspektive verbunden, aus welcher der Künstler das menschliche Schicksal des zeitgenössischen Menschen sieht und darstellt. Die Gemälde Bednarski werden klar konstruiert und mit unterschiedlichen Strichen gemalt. Die intellektuelle Ebene wechselt sich hier mit emotionaler Spannung ab. Der Künstler ist auch ein hervorragender Grafiker. Er behauptet aber, dass Zeichnen nicht als separate Disziplin betrachtet werden sollte.

BRKLE
 Berlin, †1986 in
 München bei Rosenheim)
 18-1924 studierte Albert Birkle an der
 Schule der Bildenden Künste in Berlin,
 wurde er jüngstes Mitglied der Berliner
 Sektion. In der Studienzeit entwickelte
 er einen religiös-sozialkritischen Rea-
 nis, der von der Neuen Sachlichkeit
 geprägt war und magische, expressive
 und skurrile Momente beinhaltete. Vor
 allem Birkles Charakterköpfe nahmen
 manchmal karikaturistische Momen-
 te an. Birkles Bildthemen kamen aus

der Großstadt und der industriellen Arbeitswelt, er widmete sich Porträts und religiösen Sujets. 1937 wurden dieselben Bilder, mit denen Birkle Deutschland auf der Biennale von Venedig vertreten hatte, von den Nationalsozialisten aus dem Haus der Deutschen Kunst in München entfernt. Nach dem Krieg widmete sich der tiefreligiöse Künstler vor allem der Glasmalerei. In seinem expressiven malerischen Spätwerk greift er frühere Motive seiner Kunst wieder auf.

Jakob BRÄCKLE
(*1897 in Winterreute bei Biberach, †1987 in Biberach)
Jakob Bräckle, ein oberschwäbischer Bauernsohn, studierte von 1918 bis 1923 an der Kunstakademie Stuttgart, danach kehrte er nach Winterreute zurück. Er durchlief mit seinem Werk mehrere Stilphasen. In den 1920er-Jahren war er von der Neuen Sachlichkeit beeinflusst, später entwickelte er eine expressiv-realistische Malerei, die an van Gogh erinnert. Die Zeit des Nationalsozialismus überstand Bräckle als „Heimattmaler“. Nach dem Zweiten Weltkrieg lernte Bräckle Arbeiten des russischen Suprematisten Kasimir Malewitsch kennen. Von dessen ungegenständlicher Malerei inspiriert, entwickelte Bräckle ein abstrahierendes Vorgehen, das sich an einfachen geometrischen Formen orientiert. Den Bezug zum Gegenstand verlor Bräckle aber nie. Seine Bildmotive entstammen in allen Werkphasen seiner unmittelbaren dörflichen Umgebung, der Landschaft und dem bäuerlichen Leben in Oberschwaben.

Tadeusz BRZOZOWSKI
(*1918 in Lemberg, †1987 in Rom)
Im Jahr 1936 begann er das Studium an der Krakauer Akademie der Bildenden Künste, in der Besatzungszeit setzte er das Studium in der Kunstgewerbeschule fort (1940-1942), danach wieder an der Krakauer Akademie, wo er 1945 das Abgangszeugnis und ein Jahr später den Diplomgrad erhielt. 1954 zog er nach Zakopane und nahm dort die pädagogische Arbeit in der Kenar-Kunstschule auf. In dieser Schule arbeitete er bis 1969, von 1959 bis 1961 war er dort Schulleiter. In Zakopane wohnte er bis zum Tode. Nach vielen eigenständigen Versuchen und Erfahrungen wurde er zum Virtuosen der Maltechnik. Farbe, Oberflächenstruktur, Spiel von Lasuren und Valeurs, die ganze „Alchemie“, die er

często w karykaturalnych grymasach. Tematy jego obrazów pochodzą z wielkiego miasta, świata pracy, przemysłu. Artysta poświęcił się portretom i tematom religijnym. Obrazy Birklego, które reprezentowały Niemcy podczas Biennale w Wenecji, zostały w 1937 usunięte przez nazistów z Domu Sztuki Niemckiej w Monachium. Po wojnie jego głęboka religijność znalazła odzwierciedlenie w malarstwie witrażowym. W swoich późnych ekspresyjnych dziełach sięga ponownie do własnych wczesnych motywów.

Jakob BRÄCKLE
(*1897 w Winterreute pod Biberach, †1987 w Biberach)
Jakob Bräckle był synem rolnika z Górnej Szwabii. W latach 1918-1923 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Stuttgarcie, potem wrócił do rodzinnego Winterreute. Styl jego twórczości ewoluował przechodząc przez różne etapy. W latach 20-tych pozostawał pod wpływem Nowej Rzeczowości, potem uprawiał malarstwo ekspresyjno-realistyczne, przypominające obrazy van Gogha. Czasy narodowego socjalizmu w Niemczech przetrwał Bräckle jako „malarz ojczyzniany“. Po II wojnie światowej poznał prace rosyjskiego suprematysty Kazimierza Malewicza. Zainspirowany jego malarstwem abstrakcyjnym, tworzył kompozycje z prostych geometrycznych form. Ale związku z realizmem nigdy nie stracił. Motywy jego obrazów w każdej fazie twórczości pochodzą z bezpośredniego otoczenia artysty, wiejskiego krajobrazu i wiejskiego życia w Górnej Szwabii.

Tadeusz BRZOZOWSKI
(*1918 we Lwowie, †1987 w Rzymie)
Studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych rozpoczął w 1936 roku, w czasie okupacji kontynuował naukę w Kunstgewerbeschule (1940-42), następnie ponownie w ASP, gdzie w 1945 roku uzyskał absolutorium, a rok później dyplom. W 1954 przeniósł się do Zakopanego, gdzie podjął pracę pedagogiczną w Szkole Kenara. Pracował w niej do 1969, w latach 1959-1961 jako dyrektor; w Zakopanem mieszkał do końca życia. W tym okresie, w toku samodzielnych prób i doświadczeń stał się wirtuozem techniki ma-

including magic and expressive elements, sometimes even grotesque. Especially the faces on Birkle's pictures freeze with caricature mimics on. The subjects of his paintings derive from the big world, the world of labour and industry. The artist devoted to portraits and religious subjects. Birkle's pictures, that represented Germany during the Biennial in Venice, were in 1937 removed by the Nazis from the German Art House in Munich. After the war his deep religiousness was reflected in stained glass painting. Later, in his expressive works he strived again for own early motives.

Jakob BRÄCKLE
(*1897 in Winterreute near Biberach, †1987 in Biberach)
Jakob Bräckle was the son of a farmer from Upper Swabia. Between the years 1918-1923 he studied at the Academy of Fine Arts in Stuttgart, later he returned to his family Winterreute. The style of his artistic activity went through different stages of evolution. In the 20's he remained under the influence of the New Objectivity, later he dealt with expressive and realistic painting that resembled van Gogh. Bräckle survived the times of national socialism in Germany as a "homeland painter". After the World War II he became encountered with the works of a Russian supremacist, Kazimierz Malewicz. Inspired by his abstract art, he created compositions from simple geometric forms. However, he never lost connection with realism. The motifs of his pictures at every phase of activity come immediately from the artist's surrounding, village landscape and village life in Upper Swabia.

Tadeusz BRZOZOWSKI
(*1918 in Lvov, †1987 in Rome)
Started his studies in the Academy of Fine Arts in Cracow in 1936 and continued during the occupation at the Kunstgewerbeschule (1940-42), then returned to the Academy, where in 1945 he finally received the certificate of completion, and the diploma one year later. In 1954 he moved to Zakopane and started his pedagogical career in Kenar's School. He worked there till 1969, between the years 1959-1961 he was the head teacher. He lived in Zakopane till the end of his life. At that time, in the process of independent attempts and experiences, he was a virtuoso of painting technique. Color, texture, the play with glazing and qualities, all the "alchemy" that he applied in his paintings, contributed to the unique phenomenon

of abstract painting, able to "talk" through its own form. In 1957 he became a member of the rejuvenated Cracow Group. From 1958 he co-organized "Salony Marcowe" [March Meetings] in Zakopane. In 1959 in Paris he became a member of the international group known as 'Phases'. Between the years 1962-1979 he was an educator at the State Higher School of Visual Arts in Poznań (from 1977- a professor), and between the years 1979-1981, a professor at the Academy of Fine Arts in Cracow.

Otto DIX
(*1891 in Untermhaus, present Gera, †1969 in Singen)
Otto Dix was the student of the State School of Artistic Crafts in Dresden between the years 1910-1914. He remained under the impact of impressionism and then upcoming expressionism. During the World War I, he became an army volunteer. The horror of war became an important aspect of his works. In 1919 he started studies at the Academy of Fine Arts in Dresden. He became a very successful painter and graphic very early. Being 36 years old he became a professor of the Academy of Fine Arts in Düsseldorf. In his works he dealt with the problems of a big city. Being a socially involved painter, he could not maintain his position after the national socialists came to the power. He was dismissed in 1933. Due to repressions, he moved to Lake Constance region. From 1936 he lived in Hemmenhofen. He called his escape „an exile to landscape painting“. The expression of his "internal emigration" was his turn towards landscapes, religious and allegoric subjects.

Bruno EPPLE
(*1931 in Rielasingen, region Hegau)
Bruno Eppele spent his childhood in Radolfzell at Lake Constance. He studied Philosophy, German Philology, Roman Philology and History in Freiburg and Munich. Between 1965 and 1989 he worked as a grammar school teacher in Radolfzell. In 1955 he started painting as a self-made painter. Eppele's art has always been determined as "naïve", though it actually has never been the one. Bruno Eppele does not show the world as a whole, he describes the

larskiej. Kolor, faktura, gra laserunków i walorów, cała „alchemia” jaką stosował w swoich obrazach złożyły się na niepowtarzalne zjawisko malarstwa abstrakcyjnego, które zdolne było „opowiadać” samą swą formą. W 1957 wszedł w skład reaktywowanej Grupy Krakowskiej. Od 1958 współorganizował „Salony Marcowe” w Zakopanem. W 1959 w Paryżu związał się z międzynarodowym ruchem „Phases”. W latach 1962-1979 był pedagogiem w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu (od 1977 profesorem), a w latach 1979-1981 profesorem ASP w Krakowie.

Otto DIX
(*1891 w Untermhaus, obecnie Gera, †1969 w Singen)
Otto Dix był studentem Państwowej Szkoły Rzemiosła Artystycznego w Dreźnie w latach 1910-1914. Pozostawał pod wpływem impresjonizmu oraz nadchodzącego ekspresjonizmu. Podczas I wojny światowej zgłosił się do wojska jako ochotnik. Okropieństwa wojny stały się ważnym tematem jego twórczości. W 1919 podjął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie. Wcześniej zaczął odnosić sukcesy jako malarz i grafik. Mając 36 lat został profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie. W swoich pracach zajmował się problemami wielkiego miasta. Będąc malarzem zaangażowanym społecznie, nie mógł zachować stanowiska po dojściu do władzy narodowych socjalistów. Został zwolniony w 1933 r. Z powodu prześladowań przeprowadził się nad jezioro Bodeńskie. Od 1936 mieszkał w Hemmenhofen. Swoją ucieczkę nazywał „zesłaniem w pejzaż”.¹ Wyrazem „wewnętrznej emigracji” Dix'a był jego zwrot ku pejzażom oraz tematom religijnym i alegorycznym.

Bruno EPPLE
(*1931 w Rielasingen, region Hegau)
Bruno Eppele spędził dzieciństwo w Radolfzell nad jeziorem Bodeńskim. Studiował filozofię, germanistykę, romanistykę i historię we Freiburgu i Monachium. Od 1965 do 1989 pracował jako nauczyciel w gimnazjum w Radolfzell. W 1955 zaczął malować jako samouk. Sztuka Epplego zawsze była określana jako „naiwna”, chociaż nie była nią we właściwym znaczeniu tego określenia. Bruno Eppele nie ukazuje świata w jego pełni, za to opisuje pełnię życia. Sprowadza wydarzenia i sytuacje do ich kwintesencji,

in seinen Gemälden anwandte, bilden eine einmalige Erscheinung der abstrakten Malerei, deren Form eine eigene „Erzählungs-gabe“ besitzt. 1957 wurde er zum Mitglied der reaktivierten Krakauer Gruppe. Seit 1958 organisierte er die Kunstausstellungen „Salony Marcowe“ (März-Salon) in Zakopane. In Paris verband er sich 1959 mit der internationalen Gruppe PHASES. Von 1962 bis 1979 arbeitete er als Pädagoge an der Staatlichen Hochschule der Bildenden Künste in Posen, 1977 wurde er dort Professor. 1979 nahm er den Ruf als Professor an die Krakauer Akademie der Bildenden Künste an und arbeitete dort bis 1981.

Otto DIX
(*1891 in Untermhaus, heute Gera, †1969 in Singen)
Otto Dix besuchte von 1910 bis 1914 die Kunstgewerbeschule in Dresden. Er wurde vom Impressionismus und vom aufkommenden Expressionismus beeinflusst. Im Ersten Weltkrieg meldete sich Dix freiwillig zum Kriegsdienst. Die Gräuelt des Krieges wurden in der Folge wichtiges Thema seiner Kunst. 1919 nahm Dix ein Kunststudium an der Akademie in Dresden auf. Schon früh konnte er als Maler und Grafiker Erfolge feiern. Mit 36 Jahren nahm er den Ruf als Professor an die Kunstakademie Düsseldorf an. Der Maler sozialkritischer Großstadthemen wurde 1933 von den Nationalsozialisten entlassen. Aufgrund der Diffamierungen übersiedelte Otto Dix an den Bodensee, seit 1936 lebte er in Hemmenhofen. Der Künstler empfand diesen Rückzug als „Verbannung in die Landschaft“.¹ Seine Hinwendung zu landschaftlichen Motiven, zu religiösen und allegorischen Themen war Ausdruck von Dix' „innerer Emigration“.

Bruno EPPLE
(*1931 in Rielasingen im Hegau)
Seine Kindheit verbrachte Bruno Eppele in Radolfzell am Bodensee. Er studierte Philosophie, Germanistik, Romanistik und Geschichte in Freiburg und München. Von 1965 bis 1989 unterrichtete er als Gymnasiallehrer in Radolfzell. 1955 schon hatte er als Autodidakt mit der Malerei begonnen. Epples Kunst wurde immer wieder als „naiv“ bezeichnet, doch ist sie das nicht im eigentlichen Sinn. Bruno Eppele zeigt keine heile Welt, sondern beschreibt die Fülle des Lebens. Er bringt Situationen auf den Punkt, hebt das Typische hervor und konzentriert sich auf den Ausdruck. Auch wenn seine Kunst nahe am

Gegenstand bleibt, ist sie von einem naturgetreuen Abbild weit entfernt. Epples Bilder erzählen pointiert von seiner Heimat am Bodensee, vom Alltag und der Landschaft dort. Doch auch für mythologische, allegorische und biblische Stoffe zeigt sich der Künstler offen.

uwypukla ich charakter i koncentruje się na ich wymowie. Nawet gdy jego sztuka bliska jest przedmiotom i zjawiskom codziennym, i tak oddala się od ich realistycznego przedstawienia. Obrazy Epplege opowiadają o jego ojczyźnie nad jeziorem Bodeńskim, o tamtejszym krajobrazie i codzienności. Artysta sięga również po motywy mitologiczne, alegoryczne i biblijne.

completeness of life. He reduces the events and situations to their core, stresses their character and concentrates on their expression. Even if his art is close to the subjects and phenomena of an everyday life, he still stays away from their realistic representation. Epplé's pictures talk about his homeland at Lake Constance, the landscapes and everyday life. The artist also refers to mythological, allegorical and biblical motifs.

Marion FINK
(*1987 in Lindenberg im Allgäu)

Marion Fink studierte von 2010 bis 2012 an der Kunstschule Gerlesborgsskolan in Stockholm. Im Anschluss absolvierte sie ihr Kunststudium an der Hochschule für bildende Künste Hamburg. 2014 gewann sie den Publikumspreis in der Ausstellung „(un-)sachlich! jung + gegenständig“ in der Galerie Bodenseekreis Meersburg. Marion Fink sagt selbst: „Was mir am nächsten liegt, ist der menschliche Körper.“² Er ist für sie Objekt und Subjekt zugleich. Über den Körper als Kommunikationsmittel drückt Marion Fink grundlegende menschliche Empfindungen und Zustände aus. In ihrer Malerei wagt sich die Künstlerin aus ungewöhnlichen Blickwinkeln heraus an Themen wie Identität, Individualität und Sexualität. Der Künstlerin geht es um die menschliche Existenz, um zwischenmenschliche Beziehungen. Sie möchte erkunden, was sich hinter der Fassade verbirgt. Marion Fink lebt und arbeitet in Berlin.

Eckhard FROESCHLIN

(*1953 in Tett nang)

Eckhard Froeschlin studierte von 1972 bis 1978 Kunstziehung und Geschichte an der Kunstakademie Düsseldorf, Abteilung Münster. Kunsthistorische und historische Themen beschäftigen den vielseitigen Künstler, der sich in unterschiedlichen Medien ausdrückt. Früh schon erhielt Froeschlin einen Förderpreis für Grafik. Der Künstler zeichnet in Pastell und fertigt Montagen daraus, ebenso aber gehören Aluminiumfiguren mit Lackmalerei zu seinem Werk. Radierung und Buchkunst sind für Froeschlin wesentliche Ausdrucksmittel. Experimentierfreudig entwickelt er hier neue Formate und eine eigene, unverkennbare Formsprache. Von der Figur, sagt Froeschlin, „mag er die Finger nicht lassen“³ Der Mensch steht daher im Mittelpunkt seiner künstlerischen Arbeit. Froeschlins Kunst reflektiert mit kritischem Blick das Geschehen in Politik, Gesellschaft und Geschichte.

Marion FINK

(*1987 w Lindenbergu, region Allgäu)

Marion Fink była studentką szkoły plastycznej „Gerlesborgsskolan” w Stockholmie w latach 2010 – 2012. Studia kontynuowała i ukończyła w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Hamburgu. W 2014 r. dostała Nagrodę Publiczności na wystawie „(nie-) obiektywnie! młodo + realistycznie” w Galerii Sztuki Powiatu Bodeńskiego w Meersburgu. Jak sama stwierdza: „Najbliższe jest mi ludzkie ciało”² Jest ono dla niej podmiotem i przedmiotem jednocześnie. Poprzez ciało jako środek komunikacji Fink wyraża podstawowe ludzkie odczucia i stany. W swoim malarstwie artystka odważnie sięga po takie tematy, jak tożsamość, indywidualność, seksualność i pokazuje je z niezwykłego punktu widzenia. W centrum zainteresowań artystki pozostaje ludzka egzystencja i międzyludzkie relacje. Chce odkryć to, co w nas ukryte. Marion Fink mieszka i pracuje w Berlinie.

Eckhard FROESCHLIN

(*1953 w Tett nang)

Eckhard Froeschlin studiował plastykę i historię w Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie, filia Münster, w latach 1972 – 1978. Historia powszechna i historia sztuki to główne zainteresowania tego wszechstronnego artysty, sięgającego po różnorodne środki przekazu. Dość wcześnie artysta dostał nagrodę za grafikę. Froeschlin rysuje pastelami i z tych rysunków konstruuje instalacje, tworzy również figury z aluminium zdobione laką. Ważnymi środkami wyrazu są dla artysty akwaforta i książki artystyczne. Chętnie eksperymentuje tworząc nowe środki wyrazu, które identyfikują go jako artystę. Od figury – mówi Froeschlin – „nie mogę odebrać rąk”³ Człowiek znajduje się w centrum jego artystycznych poszukiwań. Sztuka Froeschlina jest odzwierciedleniem jego krytycznego spojrzenia na politykę, społeczeństwo i historię.

Eckhard FROESCHLIN
(*1953 in Tett nang)

Eckhard Froeschlin studied Arts and History at the Academy of Fine Arts in Düsseldorf, branch in Münster, between the years 1972 – 1978. The popular history and the history of art make the main interests of this all-around artist, who uses different means of expression. Quite early in his career the artist received an award for graphics. He uses pastels and he constructs installations from his drawings. He also creates figures from aluminium ornamented with lacquer. The important means of expression are for the artists: aquaforte and artistic books. He eagerly experiments, creating new means of expression that identify him as an artist. From the figure- Froeschlin says – „I cannot take my hands away”³ A man makes the centre of his artistic searching. Froeschlin's art is the reflection of his critical look at politics, society and history.

HAP GRIESHABER

(*1909 in Rot an der Rot,

†1981 in Enningen pod Achalm)

In 1955 HAP Grieshaber became a professor of the Academy of Fine Arts in Karlsruhe, as a successor of Erik Heckel Grieshaber's interest in politics caused that, as a teacher, he encouraged his students to critical and socio-critical thinking. Among them there were: Horst Antes and Walter Stöhrer. In his art, Grieshaber was looking for „stronger means of expression”⁴ He introduced wood engraving to the new dimension, cutting off from the tradition of wood engraving in the ancient art and German expressionism. Inspired by Konrad Witz's reproductions from 1470, „La danse des morts à Bâle”, Grieshaber created his “Dance of death from Basilea”. The critical allegory of the contemporary society was created in 1966. Grieshaber used expressive figurativism, “New Figuration: that derived from the rebel towards abstract art after the World War II.

Zbylut GRZYWACZ

(*1939 in Cracow, †2004 in Cracow)

between the years 1957-1963 he studied at the Academy of Fine Arts in Cracow. From 1972 he worked as an educator at his home school. From 1966, together with Maciej Bieniasz, Leszek Sobocki and Jacek Waltoś, was active in the group “Wprost”. Initially, he was influenced by Francis Bacon, especially visible in the painting cycle “Orantki” and the gypsum reliefs cycle “Utrwalone” [The embalmed]. At the beginning of the martial law, the cycles “Rekolekcje wiśnickie” [Wiśnickie Retreat] (1981-1982) and “Wiosna 1982” [Spring 1982] (1982-1983) were created, in which the reflections caused by the martial law were reflected in a form of the symbolic still lives. In the mid 80s, the artist returned to the female nude theme, a summary of this cycle is the monumental composition of “Kolejka (Siedem okresów życia kobiety)” [A queue (Seven periods from woman's life)], being a modern version of an ancient “dance of death”. After the breakthrough of 1989, the artist continued to paint the art nude, now treating them in the classical way- as the affirmation of life and beauty.

HAP GRIESHABER

(*1909 w Rot an der Rot,

†1981 w Enningen pod Achalm)

W 1955 roku HAP Grieshaber został profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Karlsruhe jako następcą Erika Heckla. Zainteresowanie Grieshabera polityką sprawiło, że jako nauczyciel zachęcał swoich studentów do krytycznego i socjokrytycznego myślenia. Byli wśród nich m. in. Horst Antes i Walter Stöhrer. W swojej sztuce Grieshaber poszukiwał „mocniejszych środków wyrazu”⁴ Wprowadził drzeworyt w nowy wymiar, odcinając się od tradycji drzeworytu w sztuce średniowiecza i niemieckiego ekspresjonizmu. Zainspirowany reprodukcjami Konrada Witz z 1470 roku „La danse des morts à Bâle” Grieshaber stworzył swój „Taniec śmierci z Bazylei”. Krytyczna alegoria współczesnego społeczeństwa powstała w 1966 roku. Grieshaber posługiwał się ekspresyjnym figuratywizmem, „Nową Figuracją”, która wyrosła z buntu wobec sztuki abstrakcyjnej po drugiej wojnie światowej.

Zbylut GRZYWACZ

(*1939 w Krakowie,

†2004 w Krakowie)

Studiował w latach 1957-1963 w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od 1972 pracował w macierzystej uczelni jako pedagog. Od 1966 działał wraz z Maciejem Bieniaszem, Leszkiem Sobockim i Jackiem Waltoś w grupie „Wprost”. Początkowo ulegał wpływom Francisca Bacona, widocznym zwłaszcza w malarskim cyklu „Orantki” i cyklu gipsowych reliefów „Utrwalone”. W początkach stanu wojennego powstały cykle „Rekolekcje wiśnickie” (1981-1982) i „Wiosna 1982” (1982-1983), w których refleksje wywołane przez stan wojenny oddane zostały w formie symbolicznych martwych natur. W połowie lat 80. artysta wrócił do tematu aktu kobiecego, podsumowaniem tego cyklu jest monumentalna kompozycja Kolejka (Siedem okresów życia kobiety), będąca współczesną wersją średniowiecznego „tańca śmierci”. Po przełomie 1989 roku artysta kontynuował malowanie aktów, traktując je obecnie na sposób klasyczny - jako afirmację życia i piękna.

HAP GRIESHABER

(*1909 in Rot an der Rot,

†1981 in Enningen unter Achalm)

Als Nachfolger von Erich Heckel wurde HAP Grieshaber 1955 Professor an der Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Der sehr politische Mensch Grieshaber war ein unkonventioneller Lehrer, der seine Studenten, zu denen auch Horst Antes und Walter Stöhrer zählten, zum freien Denken aufforderte. In seiner Kunst suchte Grieshaber nach dem „stärkeren Ausdruck der Form“⁴; in der Auseinandersetzung mit der Kunst des Mittelalters und des deutschen Expressionismus führte er den Holzschnitt zu neuer Größe. Angeregt durch Reproduktionen von „La danse des morts à Bâle” von Konrad Witz um 1470, gestaltete Grieshaber seinen „Totentanz von Basel”. Die kritische Allegorie auf die moderne Gesellschaft erschien 1966. Grieshaber setzte seine expressiv-gegenständliche Formensprache, seine „Neue Figuration”, der Vorherrschaft der ungegenständlichen und informellen Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg entgegen.

Zbylut GRZYWACZ

(*1939 in Krakau,

†2004 in Krakau)

Von 1957 bis 1963 studierte er an der Krakauer Akademie der Bildenden Künste. Seit 1972 arbeitete er dort als Pädagoge. Seit 1966 wirkte er in der Krakauer Künstlergruppe „Wprost” („Direkt”) zusammen mit Maciej Bieniasz, Jacek Waltoś und Leszek Sobocki. Anfangs ließ er sich von Francis Bacon beeinflussen, was man besonders im Zyklus „Orantki” (Betende) und im Zyklus der Gipsreliefs „Utrwalone” (Die Festgehaltenen) bemerken kann. Nach der Einführung des Kriegsrechts in Polen entstanden die Zyklen „Rekolekcje wiśnickie” (Exerzitien in Wiśnicz, 1981-1982) und „Wiosna 1982” (Frühling 1982, 1982-1983). Die durch das Kriegsrecht ausgelösten Reflexionen wurden in Form von symbolischen Stillleben wiedergegeben. Mitte der 1980er-Jahre kehrte der Künstler zum Motiv des Frauenaktes zurück. Als Zusammenfassung dieses Zyklus schuf er ein großartiges Werk: „Warteschlange” (Sieben Lebensperioden einer Frau). Der Künstler stellte eine aktuelle Variante des mittelalterlichen „Totentanzes” dar. Nach der Wende 1989 beschäftigte sich Grzywacz weiter mit dem Akt. Er behandelte ihn aber auf klassische Weise – als Affirmation des Lebens und der Schönheit.

Erich HECKEL (*1883 in Döbeln in Sachsen, †1970 in Radolfzell) Während seines Architekturstudiums in Dresden befreundete sich Erich Heckel mit den Kommilitonen Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff und Fritz Bleyl, mit denen er 1905 die expressionistische Künstlergruppe „Brücke“ gründete. Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 erlebten die Künstler zunehmende Dif-famierung bis hin zum Aus-stellungsverbot. Nach einem Bombentreffer auf Heckels Wohnatelier in Berlin fand der Künstler Zuflucht in Hemmenhofen am Bodensee. 1949 erhielt er einen Ruf als Professor an die Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Heckels Spätwerk beschäftigt sich vorrangig mit Landschaften und Still-leben, doch findet sich auch das frühe Motiv des Zirkus’ wieder. In zahlreichen Ar-beiten hat Heckel sich selbst oder seinen Freund Paul Klee als Zauberer dargestellt – inspi-riert durch die Idee von Klee, der Künstler solle das „Unsicht-bare sichtbar machen“.⁵	Erich HECKEL (*1883 w Döbeln, Saksonia, †1970 w Radolfzell) Podczas swoich studiów na architekturze w Dreźnie Erich Hec- kel zaprzyjaźnił się z Ernstem Ludwigiem Kirchnerem, Karlem Schmidt-Rottluffe i Fritzem Bley- lem, i w 1905 r. założył wraz z nimi grupę artystyczną ekspresjoni- stów „Brücke“ (Most). Wraz z prze- jęciem władzy przez narodowych socjalistów w 1933 r. rozpoczęły się prześladowania artystów, których apogeum był zakaz wystawiania ich dzieł. Kiedy atelier Heckla w Berli- nie zostało zbombardowane, artysta znalazł schronienie w Hemmenhofen nad jeziorem Bodeńskim. W 1949 roku otrzymał nominację profesorską na Aka- demii Sztuk Pięknych w Karlsruhe. Póź- na twórczość Heckla obejmuje głównie pejzaże i martwą naturę. Artysta wraca jednak również do swojego wcześniej- szego motywu – cyrku. W licznych pra- cach Heckel przedstawiał siebie samego i swojego przyjaciela Paula Klee jako magików – zainspirowany przez ideę Paula Klee mówiącą, że artysta powinien „niewidzialne uczynić widzialnym”⁵	Erich HECKEL (*1883 in Döbeln, Saxonia, †1970 in Radolfzell) During his studies in the Fac- ulty of Architecture in Dres- den, Erich Heckel made friends with Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff and Fritz Bleyl. In 1905 they together established an artistic group of expressionists „Brücke“ (Bridge). Along with the na- tional socialists coming to power in 1933, the repressions towards the artists started. It reached the apogee when exhibiting their works became forbidden. When Heckel’s atelier in Berlin was bombed, the artist found the shelter in Hemmenhofen, at Lake Constance. In 1949 he received a professor nomination at the Acad- emy of Fine Arts in Karlsruhe. His later artistic activity covers mainly landscapes and still nature. The art- ist returns to his earlier motif- cir- cus. In his numerous works, Heckel presented himself and his friend, Paul Klee, as magicians- inspired by the idea of Paul Klee, saying that the artist should “make the invisible visible”⁵		Adam HOFFMANN (*1918 in Cracow, †2001 in Cracow) began to study at the A. Terlecki’s pri- vate school of painting in Cracow in 1938. Between the years 1940-42 he continued studies at the Cracow’s Kunstgewerbeschule (being the pre- war undercover Academy). During the occupation he initiated contacts with the group of artists, gathered around Tadeusz Kantor, the latter members of the Young Visual Artists’ Group and from 1957 Cracow Group (which he did not join). Between the years 1945-48 he graduated from the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Cracow. From 1949 he was an educator at the High School of Fine Arts in Ka- towice and Cracow. From 1950 he was employed by the Faculty of Graphic Arts – Department of the Academy of Fine Arts in Katowice. In 1974 he moved to The Academy of Fine Arts in Cracow, where he conducted a drawing laboratory in the Faculty of Graphic Arts until his retirement in 1978. In the most char- acteristic way he expressed himself in pastel, charcoal and ink works of a limited or even monochromatic palette. In a realistic, more caricature style, he presented the interperson- al conflicts, emotions and seemingly daily activities, filled with the reflec- tion of a wider, existential nature. He also dealt with applied graphics and il- lustration and was the author of many publications on art education.	Adam HOFFMANN (*1918 w Krakowie, †2001 w Krakowie) Adam Hoffmann zaczął na- ukę w 1938 roku w prywatnej szkole malarstwa A. Terleckie- go w Krakowie. Kontynuował studia w latach 1940-1942 w krakowskiej Kunstgewer- beschule (będącej zakonspi- rowaną przedwojenną Aka- demią). W latach okupacji nawiązał kontakty z gronem artystów skupionych wokół Ta- deusza Kantora, późniejszych członków Grupy Młodych Pla- styków i od 1957 Grupy Kra- kowskiej (do której jednak nie przystąpił). W latach 1945-48 dopełnił studiów na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie. Od 1949 był pedagogiem w lice- ach plastycznych w Katowicach i Krakowie. Od 1950 był zwią- zany z Wydziałem Grafiki – filią krakowskiej ASP w Katowicach. W 1974 przeniósł się do Aka- demii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie prowadził pracownię ry- sunku na Wydziale Grafiki do emerytury w 1978. W sposób najbardziej charakterystyczny wypowiedział się w rysunkach pastelem, węglem i tuszem, o kolorystyce ograniczonej lub wręcz monochromatycznych. W realistycznym, nieco kary- katuralnym stylu przedstawiał międzyludzkie konflikty, uczu- cia i sytuacje z pozoru codzien- ne, nasycone jednak refleksją o charakterze szerszym, eg- zystencjalnym. Zajmował się również grafiką użytkową i ilu- stracją, jest autorem publikacji z zakresu nauczania w szkolnic- twie artystycznym.	Adam HOFFMANN (*1918 in Krakau, †2001 in Krakau) Er begann seine Lehre 1938 in der Privatschule für Malerei A. Terlecki in Krakau. Von 1940 bis 1942 setzte er das Studium an der Krakauer Kunstgewerbe- schule (Kunstakademie aus der Vorkriegszeit) fort. In den Jahren der deutschen Besatzung nahm er Kontakt mit dem Kreis der Künst- ler auf, die sich um Tadeusz Kantor und sein Untergrundtheater ver- sammelt hatten. Die Künstler wur- den später Mitglieder der „Gruppe von jungen Künstlern“ und seit 1957 der Krakauer Gruppe. Hoffmann schloss sich aber der letzten Gruppe nicht an. Er setzte sein Studium von 1945 bis 1948 an der Krakauer Akade- mie der Bildenden Künste, Abteilung Malerei, fort. Seit 1949 arbeitete er als Kunstpädagoge in Kunstoberschulen in Krakau und Katowice. Seit 1950 war er mit der Abteilung Grafik an der Kra- kauer Akademie der Bildenden Kün- ste/Filiale Katowice verbunden. 1974 nahm er die Arbeit an der Krakauer Akademie der Bildenden Künste auf, wo er die Zeichenfakultät in der Ab- teilung Grafik bis zum Ruhestand (1978) leitete. In Pastell-, Kohle- und Tintenzeichnungen, mit sparsamem Kolorit oder auch einfarbig, drückte sich der Künstler auf seine charakte- ristische Weise aus. In einem realisti- schen, etwas grotesken Stil stellte er menschliche Konflikte, Gefühle und Situationen dar, die scheinbar alltäglich sind, dem Betrachter aber eine tiefere, existenzielle Reflexion aufdrängen. Hoffmann beschäftig- te sich auch mit Gebrauchsgrafik und Illustration und war Autor im Bereich Kunstpädagogik.
Erwin HENNING (*1901 in Augsburg, †1993 in Karlsruhe-Durlach) Als 15-jähriger verließ Erwin Hen- ning sein Elternhaus, um Maler zu werden. In München besuch- te er die Gewerbeschule, später studierte er an der Akademie der Bildenden Künste und wur- de Meisterschüler von Franz von Stuck. In den 1920er-Jahren fand er seinen Stil und reüssierte als Porträtmaler. Kirchliche Aufträ- ge halfen ihm in der Zeit des Na- tionalsozialismus; von 1943 an musste er als Kriegsmaler an die Front. Nach der Zerstörung sei- nes Ateliers in München siedelte er nach Leutkirch im Allgäu über. Henning profilierte sich als Maler farbflächiger Felderlandschaften und humorvoller oder tragischer Beziehungsbilder, in denen er das Menschliche in all seinen Facetten erfasste. Obwohl Hen- ning sich auch der Abstraktion näherte, blieb er doch dem Ge- genstand verbunden, weil ihm im Abstrakten „wichtige Bezüge zum menschlichen Leben nicht ausdrückbar“ erschienen.⁶	Erwin HENNING (*1901 w Augsburgu, †1993 w Karlsruhe-Durlach) Jako 15-latek Erwin Henning opu- ścił dom rodzinny, żeby zostać ma- larzem. W Monachium chodził do Szkoly Rzemiosła, później studio- wał w Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Franza von Stuck. Jego styl ukształtował się w latach 20- tych XX wieku i wtedy też zyskał uznanie jako malarz portrecista. W czasach narodowego socjali- zmu pomogły mu zamówienia kościelne; w 1943 r. wysłano go na front jako malarza wojenne- go. Po zbombardowaniu jego atelier w Monachium przeniósł się do Leutkirch w regionie Allgäu. Znakiem rozpoznaw- czym twórczości Henninga są pejzaże pól, malowane za pomocą dużych plam kolo- rystycznych oraz zabawne lub poważne rysunki saty- ryczne, w których ukazywał człowieczeństwo z jego wszystkimi obliczami. Cho- ciaż Henning zbliżał się do malarstwa abstrakcyj- nego, pozostał związany z malarstwem przedsta- wiającym, ponieważ wg niego „w abstrakcie nie da się wyrazić odniesień do ludzkiego życia”.⁶	Erwin HENNING (*1901 in Augsburg, †1993 in Karlsruhe-Durlach) As a 15-year old Erwin Henning left his family home and became a painter. In Munich he attended the School of Crafts, and later he studied at the Academy of Fine Arts, in the atelier of Franz von Stuck. His style was shaped in the 20’s of the 20th century and he then gained the recognition as a painter and portrait-painter. At the times of national social- ism church orders helped him. In 1943 he was sent to the army front as an army painter. After his atelier in Munich had been bombarDED, he moved to Leutkirch in the region of All- gäu. The characteristic motifs of Henning’s artistic activity are field landscapes, paint- ed with the use of large colour stains and funny or serious satirical drawings that presented humanity with its all faces. Though Henning was close to ab- stract painting, he still re- mained connected with the representation paint- ing as, according to him, ”in abstract we cannot express the references to the human life”.⁶	Karl HUBBUCH (*1891 in Karlsruhe, †1979 in Karlsruhe) From 1908 Karl Hubbuch studied at the Academy of Fine Arts in Karls- ruhe and in Berlin. His studies were stopped due to the World War I and an illness- he got malaria. In 1920 he came back to studies. From 1928 he worked at the Academy in Karlsru- he with the degree of a professor. In 1933 he was dismissed from the position by the Nazi authorities and got it back in 1947. Encour- aged by George Grosz, he de- voted himself to the social and political subjects. In the 20’s he became one of main represent- atives of the New Objectivity, due to his convincing verism. After the World War II, Hub- buch became involved in the Anti-fascist Movement. In his painting he was inspired by Max Beckmann. Simi- larly to Beckmann before	Karl HUBBUCH (*1891 w Karlsruhe, †1979 w Karlsruhe) Od 1908 Karl Hubbuch stu- dował w Akademiach Sztuk Pięknych w Karlsruhe i w Berli- nie. Studia przerwała mu I woj- na światowa i choroba – zaraził się malarią. W 1920 ponownie podjął studia. Od 1928 praco- wał w Akademii w Karlsruhe z tytułem profesora. W 1933 został zwolniony ze stanowiska przez władze nazistowskie, ale w 1947 odzyskał je. Zachęcony przez Geo- rga Grosza poświęcił się tematom społecznym i politycznym. W latach 20-tych stał się jednym z głównych przedstawicieli Nowej Rzeczowości	Karl HUBBUCH (*1891 in Karlsruhe, †1979 in Karlsruhe) Karl Hubbuch studierte seit 1908 an den Kunstakademien in Karlsru- he und Berlin. Unterbrochen durch den Ersten Weltkrieg und eine Ma- lariaerkrankung, nahm er das Stu- dium 1920 wieder auf. Von 1928 an war er Professor an der Akademie in Karlsruhe, wurde 1933 von den Nationalsozialisten entlassen und 1947 wieder berufen. Angeregt durch George Grosz widmete sich Hubbuch sozialen und politischen Themen. In den 1920er-Jahren avan- cierte er durch seinen eindringlichen Verismus zu einem der Hauptver- treter der Neuen Sachlichkeit. Nach dem Zweiten Weltkrieg engagierte	

sich Hubbuch in der Antifaschistischen Bewegung. In seiner Male-
rei verarbeitete er Anregungen
aus dem Werk Max Beckmanns.
Wie Beckmann vor ihm entlarv-
te Hubbuch im bunten Treiben
maskierter Narren das „Po-
tenzial von Grausamkeit und
Gewalt in einer von masken-
hafter Anonymität gepräg-
ten und durch Verrohung
zerrütteten Gesellschaft“.⁷

ze względu na swój przekonujący we-
ryzm. Po II wojnie światowej Hubbuch
zaangażował się w Ruch Antyfaszy-
stowski. W swoim malarstwie inspi-
rował się pracami Maxa Beckmanna.
Tak jak Beckmann przed nim, dema-
skował „potencjał przemy-
słowy ukryty pod maską anonimowości
w społeczeństwie zniszczonym
przez brutalizację życia“, nadając jej
w swoich pracach postać kolorowe-
go korowodu błaznów.⁷

Tadeusz JACKOWSKI
(*1936 in Burges)
Er studierte an der Akade-
mie der Bildenden Künste in
Krakau (1955 bis 1961) und
an der École nationale supé-
rieure des beaux-arts in Paris
(1958 bis 1959). Seit 1973 lei-
tete er die Werkstätte für Me-
talltechnik an der Staatlichen
Hochschule für Bildende Kün-
ste in Posen (Professortitel seit
1987). Er stellt seine Arbeiten
seit 1961 aus. Er erhielt Preise
auf der II., III. und IV. Interna-
tionalen Biennale der Grafik in
Krakau 1968, 1970 und 1972, die
goldene Medaille auf der II. Inter-
nationalen Biennale der Grafik in
Florenz 1970, Preis und Medaille
auf dem Symposium „Złote Gro-
no“ (Goldene Traube), Zielona
Góra 1971, den 2. Preis im gesamt-
polnischen Wettbewerb für Werk-
stattgrafik, Łódź 1973, Preise auf
der VIII. und IX. gesamtpolnischen
Ausstellung der Grafik, Warschau
1978 und 1980, den 2. Preis auf der
gesamtpolnischen Biennale „Wobec
wartości“, Katowice 1992. Er be-
schäftigt sich fast ausschließlich mit
der Werkstattgrafik in Metalltechnik,
manchmal koloriert er seine Abzüge.
Der Künstler ist von der spanischen
Kultur fasziniert, er reiste mehrmals
nach Spanien und widmete diesem
Land seine grafischen Zyklen: „Wiel-
kanoc w Sewilli“ (Ostern in Sevilla),
„Katedry hiszpańskie“ (Spanische Ka-
thedralen) und viele andere Arbeiten.

Herbert A. JAEGERHUBER
(*1892 in Port-au-Prince
auf Haiti, †1935 in Überlingen)
Herbert A. Jaegerhuber wurde als Sohn
eines deutschen Kupferminen- und
Plantagenbesitzers in Port-au-Prince
auf Haiti geboren und wuchs dort auf.
Während des Ersten Weltkriegs studier-
te er an der Kunstakademie in München.
Ab 1920 lebte er in New York, Hamburg
und in Nervi bei Genua. 1927 zog er, von
der Malaria gezeichnet, nach Überlingen
an den Bodensee. Hier beteiligte er sich

Tadeusz JACKOWSKI
(*1936 w Burges)
Studiował w Akademii Sztuk Pięk-
nych w Krakowie (1955-1961) i w
Ecole Nationale Supérieure des
Beaux-Arts w Paryżu (1958-1959).
Od 1973 wykładał w Państwowej
Wyższej Szkole Sztuk Plastycz-
nych (obecnie ASP) w Poznaniu
w Pracowni Technik Metalowych
(od 1987 profesor). Wystawia od
1961. Zdobył m.in. nagrody-
na II, III i IV Międzynarodowym Biennale
Grafiki, Kraków 1968, 1970 i 1972,
złoty medal na II Międzynarodo-
wym Biennale Grafiki, Florencja
1970, nagrodę i medal na Sympo-
zjum "Złote Grono", Zielona Góra
1971, II nagrodę w Ogólnopolskim
Konkursie na Grafikę Warsztato-
wą, Łódź 1973, nagrody na VIII i IX
Ogólnopolskiej Wystawie Grafiki,
Warszawa 1978 i 1980, II nagrodę
na Ogólnopolskim Biennale "Wo-
bec wartości", Katowice 1992. Zaj-
muje się niemal wyłącznie grafiką
warsztatową w technikach metalo-
wych, niekiedy koloruje swe odbit-
ki. Fascynuje go kultura Hiszpanii,
do której wielokrotnie podróżował
i której poświęcił cykle graficzne:
"Wielkanoc w Sewilli", "Katedry hisz-
pańskie" i wiele innych kompozycji.

Herbert A. JAEGERHUBER
(*1892 w Port-au-Prince na Haiti,
†1935 w Überlingen)
Herbert A. Jaegerhuber urodził się
i wychował w Port-au-Prince na
Haiti jako syn właściciela plantacji
i kopalni miedzi. Podczas I wojny
światowej studiował w Akademii
Sztuk Pięknych w Monachium. Od
1920 mieszkał kolejno w Nowym
Jorku, Hamburgu i Nervi (obecnie
dzielnica Genui). W 1927, nazna-
czony przez malarię, przeniósł
się do Überlingen nad jeziorem
Bodeńskim. Tam uczestniczył w
wystawach międzynarodowe-
go zrzeczenia artystów z oko-
lic jeziora Bodeńskiego „Der
Kreis“ (Okrąg). Jaegerhuber
stale szukał nowych technik

him, he uncovered „the potential
of horror and violence hidden
under the mask of anonymity in
a society destroyed by the bru-
tality of life“, providing it in his
works with the shape of colour
procession of clowns.⁷

Tadeusz JACKOWSKI
(*1936 in Burges)
He studied at the Academy
of Fine Arts in Cracow (1955-
1961) and at the Ecole Nation-
ale Supérieure des Beaux-Arts
in Paris (1958-1959). Since
1973 he has been a lecturer at
the National University of Art
(The Academy of Fine Arts – at
present) in Poznań in the metal
techniques atelier (since 1987
he has been a professor). He
has exhibited since 1961. He has
won the awards i.e. at the 2nd,
3rd and 4th International Bienni-
al of Graphics, Cracow 1968, 1970
and 1972, a gold medal at the 2nd
International Biennial of Graph-
ics, Florence 1970, an award and
medal at the Symposium 'Złote
Grono', Zielona Góra 1971, the 2nd
prize at the All-Polish Competition
For Graphic Techniques Workshop,
Łódź 1973, the awards at the 8th
and 9th All-Polish Exhibition of
Graphics, Warsaw 1978 and 1980,
the 2nd award at the Polish National
Biennial 'Towards values', Katowice
1992. He has only dealt the graphic
techniques workshop in the metal
techniques, sometimes he colors his
own prints. He is fascinated with the
Spanish culture. He has repeatedly
travelled to Spain and devoted the
graphic cycles: 'Easter in Seville', 'Span-
ish Cathedrals' and many more compo-
sitions.

Herbert A. JAEGERHUBER
(*1892 in Port-au-Prince on Haiti,
†1935 in Überlingen)
Herbert A. Jae-
gerhuber was born and raised in
Port-au-Prince on Haiti as the son of
plantation and copper mine owner.
During the World War I he studied
at the Academy of Fine Arts in Mu-
nich. From 1929 he lived in New York,
Hamburg and Nervi (at present the
district of Genua). In 1927, when
suffering from malaria, he moved to
Überlingen at Lake Constance. There
he participated in the exhibitions of
artists from the area of Lake Constance,
„Der Kreis“ (Circle). Jaegerhuber was
constantly looking for new tech-
niques and means of expression in
painting and graphics. In his early

artistic activity wood engraving
dominates, the subject of which
is life on Haiti and the Voodoo
cult. In the formal layer the art-
ist preferred expression. A nu-
merous changes of the places
of living were reflected in the
subjects of his paintings. At
the time he spent in Überlin-
gen, nudes, portraits and pic-
tures with Lake Constance
are created.

Maria JAREMA
(*1908 in Stary Sambor,
†1958 in Cracow)
Sculptor, painter, stage de-
signer. Between the years
1929-1935 Maria Jarema stud-
ied sculpture at the Academy
of Fine Arts in Cracow. She was
a co-founder of the avant-gar-
de and radically left-wing Cra-
cow Group (1930). Before the
World War II she dealt mainly
with sculpture that she finally
gave up for the benefit of paint-
ing after the war. She created
abstract paintings. From 1951
she was making monotyping.
By using this technique and
combining it with oil paints and
temperas, she created her most
famous series of paintings 'Pen-
etrations and Rhymes. Balancing
between the figurative displays
and an almost abstract sign is also
characteristic for the artist. She
belonged to the group of the most
interesting artistic personalities af-
ter 1945, centered around Tadeusz
Kantor. The artist's works represent-
ed Polish art, among others, at the
Venice Biennale (1958) and, after
her death, at the Modern Art Bien-
nale in São Paulo (1961).

Renata JAWORSKA
(*1979 in Zwoleń in Poland)
Between the years 2000-2006 Rena-
ta Jaworska studied at the Academy
of Fine Arts in Düsseldorf, in the atel-
ier of Werner Spies and Jörga Immen-
dorff. She lives and works in Salen, at
Lake Constance. Several times she
has taken part in the international
artistic exchange: "Salem2Salem",
organised by the Department of
Culture of Lake Constance . Renata
Jaworska is, first of all, a draftsman
and that is why even in the large-for-
mat pictures she always comes from
a line, from which the structures are
revealed. When the artist uses a col-
our, it is also subordinated to the line
composition. The motifs she uses
derive from everyday world of the

i środków wyrazu w malarstwie
i grafice. W jego wczesnej twórczości
dominują drzeworyty,
których tematem jest życie na
Haiti i kult Voodoo. W warstwie
formalnej artysta preferował eks-
presję. Liczne zmiany miejsc po-
bytu znalazły odzwierciedlenie w
tematyce jego obrazów. W czasie
spędzonym w Überlingen powstały
akty, portrety oraz obrazy z jezio-
rem Bodeńskim.

Maria JAREMA
(*1908 w Starym Samborze,
†1958 w Krakowie)
Rzeźbiarka, malarka, scenograf,
w latach 1929–1935 Maria Jarema
studiowała rzeźbę w Akademii
Sztuk Pięknych w Krakowie. Była
współzałożycielką awangardowej
i radykalnie lewicowej Grupy Kra-
kowskiej(1930). Przed wybuchem
II wojny światowej zajmowała się
głównie rzeźbą, którą po wojnie
porzuciła dla malarstwa. Tworzy-
ła obrazy abstrakcyjne. Od 1951
wykonywała monotypie. Wy-
korzystując tę technikę i łącząc
ją niekiedy z farbami olejnymi
i temperami wykonała jedno
z najsławniejszych swoich cy-
kli malarskich, a mianowicie
Penetracje i Rytmy. Charakte-
rystyczne dla artystki jest rów-
nież balansowanie na granicy
pomiędzy przedstawieniem fi-
guratywnym i znakiem niemal
abstrakcyjnym. Należała do
grona najciekawszych osobo-
wości artystycznych skupio-
nych po 1945 roku wokół Ta-
deusza Kantora. Prace artystki
reprezentowały polską sztukę
m.in. na Biennale w Wene-
cji (1958) i - pośmiertnie - na
Biennale Sztuki Współcze-
snej w São Paulo (1961).

Renata JAWORSKA
(*1979 w Zwoleniu w Polsce)
W latach 2000-2006 Renata Ja-
worska studiowała w Akademii
Sztuk Pięknych w Düssel-
dor-
fie w pracowni Wernera Spiesa
i Jörga Immendorffa. Mieszka
i pracuje w Salem nad jeziorem
Bodeńskim. Wielokrotnie bra-
ła udział w międzynarodowej
wymianie artystycznej: „Salem-
2Salem” organizowanej przez
Wydział Kultury powiatu Jezioro
Bodeńskie. Renata Jaworska jest
przede wszystkim rysowniczką
i dlatego nawet w obrazach wielko-
formatowych zawsze wychodzi od
linii, z której wyłaniają się struktury.

an Ausstellungen der internationalen,
seeumspannenden Künstlervereini-
gung „Der Kreis“. Jaegerhuber suchte
stets nach neuen Techniken und Aus-
drucksmöglichkeiten in Malerei und
Grafik. Sein Frühwerk ist von Holz-
schnitten mit Themen aus der haitia-
nischen Lebenswelt bestimmt und
vom Voodoo-Kult. Der Künstler be-
vorzugte eine reduzierte, expressive
Formensprache. Seine Bildthemen
zeugen von seinen zahlreichen Le-
bens- und Aufenthaltsorten. In den
Überlinger Jahren entstanden Bilder
vom Bodensee, Akte und Porträts.

Maria JAREMA
(*1908 in Stary Sambor,
†1958 in Krakau)
Bildhauerin, Malerin, Szenografin. In
den Jahren 1929 bis 1935 studierte
sie Bildhauerei an der Akademie der
Bildenden Künste in Krakau. Sie war
Mitbegründerin der Krakauer Gruppe
(1930), einer Künstleravantgarde mit
radikalen, linksgerichteten Anschau-
ungen. Vor dem Zweiten Weltkrieg be-
schäftigte sie sich mit Bildhauerei, nach
dem Krieg gab sie diese Kunstdisziplin
für die Malerei auf. Jarema widmete sich
der Abstraktion. Seit 1951 schuf sie Mo-
notypien. Manchmal verband sie diese
Technik mit Öl und Temperafarben. In
dieser Technik führte die Künstlerin eine
ihrer bekanntesten Serien – Durchdrin-
gungen und Rhythmen – aus. Charakter-
istisch für ihr Schaffen ist das Balancieren
im Grenzgebiet zwischen dem Figurativen
und den fast abstrakten Zeichen. Maria
Jarema gehörte zum Kreis der interes-
santesten Persönlichkeiten der Kunstwelt,
die sich nach 1945 um Tadeusz Kantor, den
polnischen Künstler und Theaterregisseur,
sammelten. Die Werke von Jarema reprä-
sentierten polnische Kunst u.a. auf der Bien-
nale von Venedig (1958) und – bereits nach
dem Tode der Künstlerin – 1961 auf der São
Paulo Biennale.

Renata JAWORSKA
(*1979 in Zwolen in Polen)
Renata Jaworska studierte von 2000 bis
2006 an der Kunstakademie Düsseldorf bei
Werner Spies und Jörg Immendorff, dessen
Meisterschülerin sie wurde. Sie lebt und
arbeitet in Salem am Bodensee. Mehrfach
nahm sie am internationalen Künstlertausch
„Salem2Salem“ des Kulturamts
Bodenseekreis teil. Renata Jaworska ist
ursprünglich Zeichnerin und so geht sie
auch bei ihren großformatigen Gemälden
immer von der Linie aus, mit deren Hilfe
Strukturen bilden. Verwendet die
Künstlerin Farbe, ordnet sich diese in der
Komposition der Linie unter. Jaworskas
Motive entstammen meist unserer heu-
tigen Medienwelt; sie werden von der

Künstlerin als fragmentarische Wahrnehmung unserer Wirklichkeit gestaltet. Dabei entstehen surreale Bildwelten, in denen sich „Grundbefindlichkeiten unserer Gegenwart“ spiegeln – „ein unbestimmtes Gefühl des Ausgeliefertseins und der Verlorenheit“.⁸

Gdy artystka stosuje kolor, to jest on również podporządkowany kompozycji linii. Motywy, po które sięga, pochodzą przeważnie z codziennego świata współczesnych mediów, ale artystka układa z nich jedynie fragmentaryczny obraz naszej rzeczywistości. Tak powstaje surrealistyczny świat obrazów odzwierciedlających główne nastroje naszej współczesności – „nieokreślone uczucie bezradności i zagubienia”.⁸

Susi JUVAN
(*1950 in Ebersbach in Oberschwaben)

Susi Juvan wuchs in Friedrichshafen auf. Sie studierte von 1972 bis 1978 an der Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, Außenstelle Freiburg, und war Meisterschülerin von Peter Dreher. Früh erfuhr die Künstlerin Anerkennung durch ihre Malerei, 1979 erhielt sie den Oberschwäbischen Kunstpreis. Susi Juvans frühe, großformatige Werke sind in Pastell auf ungewöhnlichem Malgrund ausgeführt: auf Tuch. Diese Arbeiten waren für Juvan ein Weg, sich über sich selbst und ihre Umwelt klar zu werden. Sie thematisierten stets den Raum, in dem die Künstlerin lebte. In ihren jüngeren Arbeiten wählt Susi Juvan Motive „im Hinblick auf die Hürden, die sich ihr in den Weg stellen, die sie heraufordern“. Juvan betrachtet sich nicht als eine Ideenkünstlerin – ihre künstlerischen Impulse entstehen aus der Konfrontation. Dazu greift die Malerin gerne in die „Bilderkisten der Vergangenheit“.⁹

Jan LEBENSTEIN

(*1930 in Brest, †1999 in Krakau)
Von 1948 bis 1954 studierte er Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in Warschau. 1959 gewann er den Grand Prix auf der 1. Biennale in Paris, im selben Jahr zog er nach Paris um. Von 1955 bis 1958 schuf er „Figuren in technischer Zeichnung“ (auf Millimeterpapier) und „hieratische Figuren“ (1958-1962), die er in den USA und in Paris ausstellte. Von 1964 bis 1965 malte er sein „Bestiarium“, eine Serie von archaisierenden Ungeheuern, die an prähistorische Ausgrabungen erinnern. Daraufgehend führte er in seine Gemälde menschliche und fantastische Gestalten ein, in Szenen wie aus einem Traum oder aus der Mythologie, oft mit erotischer Schattierung. 1970 entwarf er Glasfenster für das Centre du Dialogue in Paris. 1971 erhielt er die französische Staatsangehörigkeit. 1974 entstanden Gouachen aufgrund der Inspiration, die der Künstler im Buch

W latach 1948-1954 studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W 1959 zdobył Grand Prix de la Ville de Paris na I Biennale Młodych w Paryżu i w tym roku przeniósł się na stałe do Paryża. Po seriach "figur kreślonych" (na papierze milimetrowym) i "figur hieratycznych" z lat 1955-1958 maluje cykl "figur osiowych" (1958-1962), które wystawia w Paryżu i USA. W latach 1964-1965 maluje „Bestiarium“, cykl fakturowych, archaizowanych stworów przypominających prehistoryczne wykopaliska. Bezpośrednio po nich wprowadza do swych obrazów postaci ludzkie i fantastyczne, odgrywające sceny ni to mitologiczne, ni to ze snu, często przesycane erotyką. W 1970 projektuje witraże dla Centre du Dialogue w Paryżu. W 1971 otrzymuje obywatelstwo francuskie 1974 powstają

Jan LEBENSTEIN
(*1930 w Brześciu Litewskim, †1999 w Krakowie)

W latach 1948-1954 studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W 1959 zdobył Grand Prix de la Ville de Paris na I Biennale Młodych w Paryżu i w tym roku przeniósł się na stałe do Paryża. Po seriach "figur kreślonych" (na papierze milimetrowym) i "figur hieratycznych" z lat 1955-1958 maluje cykl "figur osiowych" (1958-1962), które wystawia w Paryżu i USA. W latach 1964-1965 maluje „Bestiarium“, cykl fakturowych, archaizowanych stworów przypominających prehistoryczne wykopaliska. Bezpośrednio po nich wprowadza do swych obrazów postaci ludzkie i fantastyczne, odgrywające sceny ni to mitologiczne, ni to ze snu, często przesycane erotyką. W 1970 projektuje witraże dla Centre du Dialogue w Paryżu. W 1971 otrzymuje obywatelstwo francuskie 1974 powstają

contemporary media but the artist puts them in the fragmentary picture of our reality. This is how the surrealistic world of the pictures, reflecting mainly the moods of our contemporary times, is created- "unspecified feeling of hopelessness and being lost".⁸

Susi JUVAN
(*1950 in Ebersbach, Upper Swabia)
Susi Juvan grew up in Friedrichshafen. Between the years 1972 – 1978 she studied at the Academy of Fine Arts Karlsruhe, branch Freiburg, in the atelier of Peter Dreher. Earlier she had received recognition as a painter. In 1979 she received an award given in Upper Swabia in the field of culture. Early, large format works of Susi Juvan were created in pastels on uncommon material: texture. These works made for the artist a method to determine herself and the surrounding world. The space, in which the artist lived, has always been one of the subjects. In her earlier works she chooses the motifs that “reflect obstacles that appear on her way and become a challenge for her”. Juvan cannot see herself as an artist with an idea-her artistic impulses appear as a result of confrontation with reality and the painter also eagerly reaches for “The boxes with the pictures of the past”.⁹

Jan LEBENSTEIN
(*1930 in Brześć Litewski, †1999 in Cracow)
Between the years 1948-1954 he studied painting at the Academy of Fine Arts in Cracow. In 1959 he received the Grand Prix de la Ville de Paris at the First Youth Biennial in Paris, and in the same year he moved to Paris to live there. After the series of ‘drafted figures’ (on a graph paper) and ‘hieratic figures’ from the years 1955-1958, he painted the cycle ‘Axial Figures’ (1958-1962) exhibited in Paris and USA. Between the years 1964-1965 he painted ‘Bestiarium’, the series of texture and archaized monsters resembling the prehistoric excavations. After that, he introduced human figures and fantastic creatures to his paintings, impersonating neither mythological nor dreamlike scenes, often filled with eroticism. In 1970 he created the stained glass windows for the Centre du Dialogue in Paris. In 1971 he became a French

citizen. In 1974 he created gouaches inspired by George Orwell’s ‘Animal Farm’. Between the years 1976-1989 he only worked with the use of gouache and pastel techniques, undertaking mythology and biblical subjects: the illustration cycles to the Book of Job (1979) and the Apocalypse (1986) in the new translations of Czesław Miłosz. In 1989 he returned to oil painting (the cycle ‘Pergamon’).

Markus LÜPERTZ
(*1941 in Liberec, Czech Republic)

Markus Lüpertz was a professor of the Academy of Fine Arts in Karlsruhe and later in Düsseldorf, where since 1988 he has been the rector. He is considered to be an important painter of the contemporary Germany and the “father of new expressionism”. In his paintings he reaches for numerous motifs: form the history of culture and art, everyday life, also cinema, comic book and advertisement. An important place in his artistic activity is taken by the dispute with the German past. The work “Harvest festival – dithyrambically” makes a part of the cycle of works the protagonist of which, Lüpertz, made an ear, liberating it from its traditional function of the symbol of life. For many years the artist has been calling his works “dithyrambic”, in respect to dithyrambs, ecstatic eulogistic songs in the honour of Dionysus. Dithyrambic, Dionysus-like form Lüpertz specified in the 60’s as the „inspired essence of the speech of his works”.¹⁰

Martin KASBERGER
(*1971 in Freilassing)

Martin Kasberger is an art therapist and a self-made painter. He received the grant of the International Summer Academy of Fine Arts in Salzburg. Kasberger is a hyperrealist, who works with sepia and white on the basis of photos. They serve him as inspiration for oil paintings that should be understood as free conversion of photos “along with emotions”. A human figure, portrait are placed in the centre of artist’s attention. Kasberger concentrates on showing emotions in his most subtle nuances. His main heroes are placed in an empty, unspecified space that leads to the impression of individual’s alienation and intro-

gwasze inspirowane Folwarkiem zwierzęcym George’a Orwella. W latach 1976-1989 tworzy wyłącznie w technice gwaszu i pastelu, podejmując tematykę mitologiczną i zaczerpniętą z Biblii: cykle ilustracji do Księgi Hioba (wyd. 1979) i do Apokalipsy (wyd. 1986) w nowych przekładach Czesława Miłosza. W 1989 powraca do malarstwa olejnego (cykl "Pergamon").

Markus LÜPERTZ

(*1941 w Libercu, Czechy)
Markus Lüpertz był profesorem w Akademii Sztuk Pięknych w Karlsruhe, a później w Düsseldorfie, gdzie od 1988 pełni funkcję rektora. Uznaje się go za ważnego malarza współczesnych Niemiec i za „ojca neoekspresjonizmu”. W swoim malarstwie sięga po różnorodne motywy: z historii kultury i sztuki, z życia codziennego, także z kina, komiksu i reklamy. Ważne miejsce w jego twórczości zajmuje spór z niemiecką przeszłością. Praca „Dożynki - dytyrambicznie” stanowi część cyklu dzieł, których „protagonistą” Lüpertz uczynił kłos, uwalniając go od jego tradycyjnej funkcji symbolu życia. Od wielu lat artysta nazywa swoje obrazy „dytyrambicznymi” w odniesieniu do dytyrambów, ekstatycznych pieśni pochwalnych ku czci Dionizosa. Formę dytyrambiczną, dionizyjską określił Lüpertz w latach 60-tych jako „natchnioną istotę mowy swoich obrazów”.¹⁰

Martin KASBERGER
(*1971 we Freilassing)

Martin Kasberger jest arteterapeutą (terapia sztuką) i malarzem - samoukiem. Otrzymał stypendium Międzynarodowej Akademii Letniej Sztuk Pięknych w Salzburgu. Kasberger jest hiperrealistą, pracuje w sepii i bieli na bazie fotografii. Służą mu one jako inspiracja dla obrazów olejnych, które należy rozumieć jako swobodne przetworzenie zdjęć, zgodnie z emocjami”. Postać ludzka, portret, znajdują się w centrum uwagi artysty. Kasberger koncentruje się na pokazaniu emocji w swych najbardziej subtelnych niuansach. Swoich głównych bohaterów umieszcza w pustej, nieokreślonej przestrzeni, co prowadzi do wrażenia wyobcowania jednostki

von George Orwells „Farm der Tiere“ fand. Von 1976 bis 1989 bediente er sich ausschließlich der Gouache-Technik und der Pastellfarben. Er beschäftigte sich mit mythologischen und biblischen Themen. So entstand eine Serie von Illustrationen zum Buch Hiob (Ausgabe 1979) und zur Apokalypse (Ausgabe 1986) in neuer Übersetzung von Czesław Miłosz. 1989 fand der Künstler zur Ölmalerei zurück (Pergamon-Zyklus).

Markus LÜPERTZ
(*1941 in Liberec, Böhmen)

Markus Lüpertz lehrte als Professor an den Kunstakademien in Karlsruhe und später Düsseldorf, wo er von 1988 an Rektor wurde. Er gilt als wichtiger deutscher Gegenwartskünstler und „Vater des Neoexpressionismus“. In seiner Malerei lässt er sich auf verschiedene Motive ein: aus der Kunst- und Kulturgeschichte, aus dem Alltag, aber auch aus Kinofilmen, Comics, der Werbung. Wichtig ist die Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit. Die Arbeit „Erntedank – dithyrambisch“ ist Teil einer Werkgruppe, in der Lüpertz die Ähre zum „Protagonisten“ machte und sie aus ihrem Kontext als überliefertes Lebenssymbol löste. „Dithyrambisch“ nannte Lüpertz seine Gemälde über Jahre hinweg, in Anlehnung an die „Dithyramben“, extatische Loblieder zu Ehren von Dionysos. Die dithyrambische, dionysische Gestalt begriff Lüpertz in den 1960er-Jahren als das „beseelende Wesen seiner Bildsprache“.¹⁰

Martin KASBERGER
(*1971 in Freilassing)

Martin Kasberger ist Kunsttherapeut und als Maler Autodidakt. Er erhielt ein Stipendium an der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst in Salzburg. Kasberger arbeitet in fotorealistischer Weise, in Sepia und Weiß, auf der Grundlage von Fotografien. Sie dienen ihm als Inspiration für seine Ölgemälde, die als freie Umsetzung „nach Gefühl“ zu verstehen sind. Die menschliche Figur, das Porträt, steht für den Künstler im Mittelpunkt. Es ist ihm wichtig, Emotionen in feinen Nuancen herauszuarbeiten. Seine Protagonisten setzt Kasberger in den leeren, unbestimmten Raum, was zu einem Eindruck der „Verinselung“ führt und eine Atmosphäre der Isolation

entstehen lässt. Für Kasberger ist die Vereinsamung ein wesentliches Symptom unserer neoliberalen Gesellschaftsform. Als Gegenpol zu seinen gegenständlichen Arbeiten gestaltet Kasberger auch gestisch und in Farbe.

i wprowadza atmosferę izolacji. Według artysty osamotnienie jest niezwykle symptomatyczne dla naszego neoliberalnego społeczeństwa. Na przeciwnym biegunie jego twórczości znajdują się prace w kolorze, o większej dynamice.

Sepp MAHLER
(*1901 in Bad Wurzach
†1975 in Bad Wurzach)
Sepp Mahler war Sohn eines Torfmeisters in Bad Wurzach. Er lernte Dekorationsmaler in München, besuchte später die Kunstgewerbeschule und die Kunstakademie in Stuttgart. Zwischen 1923 und 1929 führte Mahler ein Vagabundenleben und war Mitglied der Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands, was 1933 zu einer Inhaftierung durch die Nationalsozialisten führte. Sein Leben als bewusster Außenseiter prägte sein künstlerisches Arbeiten. Kunst war für den Schriftsteller und Maler eine Lebenshaltung, eine fortwährende Suche nach der Versöhnung von Mensch und Natur. Er suchte nach dem Ursein, dem Urland, der Urkunst, der Urdichtung. Die Sehnsucht nach einer „heilen Welt“, nach einer Einheit von Kosmos, Natur und Mensch verband sich bei Mahler mit der Vorstellung vollkommener Harmonie. Seine Bildmotive fand er in der heimischen Moorlandschaft.

Max Peter NÄHER
(*1939 in Friedrichshafen,
†2017 in Karlsruhe-Ettlingen)
Von 1959 bis 1964 studierte Max Peter Näher an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe und wurde Meisterschüler von Herbert Kitzel. Nach einer kurzen Phase im Stil informeller Malerei wandte sich Näher dem Gegenständlichen zu. In seinen satirischen Farbstiftzeichnungen der späten 1960er- und 1970er-Jahre kritisierte er Papst und Kirche und führte der Gesellschaft die Verbrechen der deutschen Geschichte vor Augen. Später hat er verstärkt mit Fotografien und Bildern aus den Medien gearbeitet, die er in eindrucksvolle, von Hell-Dunkel-Kontrasten geprägte Szenen übersetzte. Seit den 1980er-Jahren stehen Figur und Raum im Mittelpunkt seiner Gemälde. Dabei geht es Näher weniger um den erzählerischen Aspekt seiner Darstellungen als vielmehr um den freien assoziativen

Max Peter NÄHER
(*1939 we Friedrichshafen
†2017 w Karlsruhe-Ettlingen)
W latach 1959 – 1964 Max Peter Näher studiował w Państwowej Akademii Sztuk Pięknych w Karlsruhe w pracowni Herberta Kitzla. Po krótkim etapie malarstwa w stylu informel Näher zwrócił się ku sztuce przedstawiającej. W swoich satyrycznych rysunkach kredką z późnych lat 60-tych i 70-tych krytykował kościół i papieża, a także wskazywał społeczeństwu przestępstwa niemieckiej przeszłości. Później pracował z obrazkami i fotografiami ze świata mediów, które przekładał na wyraziste sceny z silnym kontrastem bieli i czerni. Od lat 80-tych w centrum jego malarstwa znajduje się figura i przestrzeń. Jednak nie interesuje go w malarstwie aspekt opowiadania historii, lecz twórczy proces wolnych skojarzeń. I tak motywy jego obrazów poruszają się konsekwentnie między ich uchwyceniem a uwolnieniem.

duces the atmosphere of isolation. According to the artist, loneliness is very symptomatic for our neoliberal society. On the other pole of his artistic activity, there are the works in colour, of higher dynamics.

Sepp MAHLER
(*1901 in Bad Wurzach,
†1975 in Bad Wurzach)
Sepp Mahler was the son of peat digger in Bad Wurzach. He learned decorative painting in Munich, later he attended the School of Artistic Crafts in Stuttgart and studied at the Academy of Fine Arts there. Between the years 1923-1929 he led a wanderer life. He was the member of the Revolutionary Fine Arts Artists' Association in Germany, that in 1933 meant the danger of being arrested by the Nazis. The life of an outsider that he consciously kept choosing, had an impact on his artistic work. Art (painting and writing) made for him a constant search for the reconciliation of a man and nature. He was looking for the beginnings of existence, art and poetry. The yearning for "primarily clean world", for the unity of space, nature and man was for him connected with the concept of perfect harmony. He found the motifs of his pictures at the home wetlands.

Max Peter NÄHER
(*1939 in Friedrichshafen
†2017 in Karlsruhe-Ettlingen)
Between the years 1959 – 1964 Max Peter Näher studied at the State Academy of Fine Arts in Karlsruhe, in the atelier of Herbert Kitzl. After a short period of painting in informal style, Näher turned towards representative art. In his satirical drawings with a pencil from the late 60's and 70's he criticised the church and the pope and indicated the crimes of the German past to the society. Later he worked with pictures and photos from the world of media that he transformed into vivid scenes with the strong contrast of white and black. Since the 80's in the centre of his paintings there is a figure and space. However, he is not interested in the aspect of telling the history but the creative process of free associations. The motifs of his works are somewhere between grasping and unchaining.

Bettina PRADELLA
(*1980 in Cologne)
Bettina Pradella is a technical draftsman by education. Between the years 2005-2012 she studied at the State Academy of Fine Arts in Stuttgart, in the atelier of Cordula Gudemann and Rolf Bier. In 2010 she received the Award of Viewers at the exhibition "(un-) imaginably! Young + realistic" in the Art Gallery of Bodenseekreis in Meersburg. The artist's favourite motif is a man, her most recent works show a man in action: at work and during free time, experiencing different emotions. However, sometimes she gives up anthropocentric subjects and makes e.g. a fox the main hero of her work. She chooses it to be the protagonist of the whole series of her paintings. Due to this, a viewer can see the reliable space of a picture and activity closed in it.

Manfred SCHARPF
(*1945 in Kißlegg, Allgäu)
Manfred Scharpf started his artistic career as a church painter. This kind of painting shaped him and due to this he has worked a specific painting technique of old masters. He has always stayed faithful to a figurative form of expression. In his works, that remain on memory, he refers to the motifs derived from the history of art, history of culture and literature but he also transfers them to the modern language. With drastic expressiveness and gnawing irony he demonstrates darker sides of our society and shows the misery of our world. He does not stay away from breaking a taboo. However, we also see his acute sense of aestheticism. "Bad pictures" by Scharpf speak against the horrors of our times. The artist sees them as "protection of the quality of humanity", while the beauty on the pictures are, according to him, "rebel against the dictatorship of mediocrity".¹¹

Jacek SEMPOLIŃSKI
(*1927 in Warsaw,
†2012 in Warsaw)
Painter, draftsman, critic and essayist. Between the years 1943-1944 he studied painting at the Konrad Krzyżanowski conspiracy school in Warsaw. After the war he studied painting at the Acade-

Bettina PRADELLA
(* 1980 w Kolonii)
Bettina Pradella jest z zawodu rysownikiem technicznym, w latach 2005–2012 studiowała w Państwowej Akademii Sztuk Pięknych w Stuttgarcie w pracowni Corduli Gudemann i Rolfa Biera. W 2010 dostała Nagrodę Publiczności na wystawie „(nie-) wyobraźalnie! młodo + realistycznie” w Galerii Sztuki Powiatu Bodeńskiego w Meersburgu. Ulubionym motywem artystki jest człowiek, jej najnowsze prace pokazują go w działaniu: w pracy i czasie wolnym, przeżywającego różne emocje. Niemniej jednak czasem porzuca tematy antropocentryczne, czyniąc bohaterem swoich prac na przykład wilka. Wybrała go na protagonistę całej serii swoich obrazów. Artystka nie przypisuje wilkowi żadnej historii, przeciwnie niż ludzkim bohaterom swoich obrazów. Dzięki temu widz może dostrzec w sposób niezafałszowany przestrzeń obrazu i zamknięte w niej działanie.

Manfred SCHARPF
(*1945 w Kißlegg, Allgäu)
Manfred Scharpf rozpoczął swoją artystyczną karierę jako malarz kościelny. Ten rodzaj malarstwa ukształtował go i dzięki niemu wypracował specyficzną technikę malarską dawnych mistrzów. Zawsze pozostawał wierny figuratywnej formie wyrazu. W swoich zapadających w pamięć obrazach odnosi się do motywów zaczerpniętych z historii sztuki, historii kultury i literatury, ale przekłada je na język współczesności. Z drastyczną wyrazistością i gryzącą drwiną demonstrowuje ciemne strony naszego społeczeństwa, ukazuje nędzę naszego świata. Nie cofa się przed łamaniem tabu. Jednak dostrzegalny jest również jego wyostrzony zmysł estetyczny. „Złe obrazy” Scharpfa, skierowane przeciwko okropnościom naszych czasów, widzi artysta jako „zabezpieczenie jakości człowieczeństwa”, natomiast piękno na obrazach to według niego „bunt przeciwko dyktaturze przeciętności”.¹¹

Jacek SEMPOLIŃSKI
(*1927 w Warszawie,
†2012 w Warszawie)
Malarz, rysownik, krytyk i eseista. W latach 1943-1944 uczył się malarstwa w konspiracyjnej szkole im. Konrada Krzyżanowskiego w Warszawie. Po wojnie studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1946-1951). Od 1956 pracował jako pedagog

Malprozess. So bewegen sich seine Bildmotive konsequenterweise zwischen Fixierung und Auflösung.

Bettina PRADELLA
(*1980 in Köln)
Bettina Pradella absolvierte eine Ausbildung zur Technischen Zeichnerin, von 2005 bis 2012 studierte sie an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart bei Cordula Gudemann und Rolf Bier. 2010 gewann sie den Publikumspreis in der Ausstellung „(un-) fassbar! jung + gegenständlich" in der Galerie Bodenseekreis in Meersburg. Bettina Pradellas bevorzugtes Motiv ist der Mensch, ihre aktuellen Arbeiten zeigen Menschen in Aktion, in Arbeit und Freizeit und in unterschiedlichen emotionalen Situationen. Die Künstlerin wählte aber auch schon andere Protagonisten, um mit den anthropozentrischen Themen zu brechen. In einer ganzen Serie von Gemälden übernahm daher ein Fuchs die Hauptrolle. Im Unterschied zum Menschen wird dem Tier vom Betrachter keine Biografie zugeordnet. Das eröffnet beim Anschauen die Möglichkeit, Handlung und Bildraum im Ausdruck unverfälschter wahrzunehmen.

Manfred SCHARPF
(*1945 in Kißlegg im Allgäu)
Manfred Scharpf begann seine künstlerische Laufbahn als Kirchenmaler. Die Kirchenmalerei hat ihn geprägt, auf ihrer Grundlage entwickelte er seine spezielle, altmeisterliche Maltechnik. Scharpf blieb immer dicht an der gegenständlichen Darstellung. In seinen einprägsamen Gemälden bezieht er sich auf Motive aus Literatur, Kunst und Kulturgeschichte, doch übersetzt er diese Themen ins Zeitgenössische. Mit drastischer Deutlichkeit und teils beißendem Spott führt er die Schattenseiten unserer Gesellschaft vor und zeigt das Elend in der Welt auf. Vor Tabubrüchen schreckt er nicht zurück. Doch hat der Maler ebenso ein ausgeprägtes Auge für die Schönheit. Seine „bösen Bilder“, die sich gegen die Gräueltaten unserer Zeit wenden, sieht er als eine „Qualitätssicherung des Menschlichen“ an, die gemalte Schönheit dagegen als eine „Rebellion gegen die Diktatur der Mittelmäßigkeit“.¹¹

Jacek SEMPOLIŃSKI
(*1927 in Warschau,
†2012 in Warschau)
Maler, Grafiker, Kunstkritiker und Essayist. In den Jahren 1943 bis 1944 studierte er Malerei im Untergrund, in der Konrad-Krzyżanowski-Schule in Warschau. Nach dem Zweiten Weltkrieg studierte er Malerei an der Akademie der Bildenden Künste

in Warschau (1946-1951). Seit 1956 arbeitete er dort als Kunstpädagoge. 1997 ging er in den Ruhestand, hielt aber weiterhin Lehrveranstaltungen ab. Sein künstlerischer Nachlass weist über 800 Gemälde und ein paar tausend Zeichnungen auf. Zu seinen bekanntesten Werken gehören die Gemälde in Violett, dunklem Azur und kaltem Grau auf aschgrauen, durchgescheuerten oder durchlöcherten Leinwänden mit eschatologischen Motiven der „letzten Dinge“. Seine Gemälde mit hellem Hintergrund sind stenografische Aufzeichnungen, Spuren, Spiegelungen, Zeichen von Emotionen und Ängsten. Sempoliński arbeitete immer mit denselben Motiven: Landschaft, Gesicht, Schädel, Kreuzigung; er analysierte sie und wiederholte sie in malerischen Serien.

Mirosław SIKORSKI

(*1965 in Krakau) Er studierte Malerei an der Krakauer Akademie der Bildenden Künste Jan Matejko von 1985 bis 1990. Seit 1996 arbeitet er an der Krakauer Akademie in der Abteilung Malerei, seit 2004 als wissenschaftlicher Mitarbeiter. Seit 2010 leitet er das dortige Künstleratelier für Studenten der Malerei, Szenografie und Kunstbildung. Von 1987 bis 2003 nahm er an vielen Ausstellungen der Künstlergruppe „Trzy Oczy“ (Drei Augen) teil. Er beteiligte sich unzählige Male an kollektiven Ausstellungen im In- und Ausland und stellte seine Werke in vielen Einzelausstellungen vor. Die Gemälde von Sikorski bilden Zyklen, die einem Themenbereich oder einem visuellen Motiv gewidmet sind; dazu gehören Antike Städte, Rhyta, Tattoos, Mnemosyne, Nino de Guevara, Wolken.

Elżbieta SIWIK (1959 in Wielun)

absolvierte die Technische Universität Częstochowa und das postgraduale Studium im Fachbereich Grafik und Malerei an der Kunstakademie Łódź. Sie unterrichtet Grafik an der Jacek-Malczewski-Kunstgewerbeschule Częstochowa und unterrichtete bis dato viele Preisträger gesamtpolnischer und internationaler Kunstwettbewerbe. Ihr künstlerischer Schwerpunkt liegt bei Layoutgestal-

w macierzystej uczelni, w 1997 przeszedł na emeryturę, ale jeszcze do 2004 roku prowadził zajęcia ze studentami. Twórca pozostawił artystyczną spuściznę liczącą ponad osiemset płócien i kilka tysięcy rysunków. Te najbardziej znane to kompozycje malowane ciemnymi błękitami, fioletami i zimnymi szarościami, spopielale, poprzecierane, podziurawione płótna, ujawniające dramatyczne wątki eschatologiczne, „rzeczy ostateczne”. Z kolei obrazy tworzone na jasnych tłach stanowią stenograficzne zapisy, ślady, odbicia, wręcz elementarne znaki emocji i lęków. Sempoliński malował te same „tematy”, studiując i powtarzając je wielokrotnie: krajobraz, czaszkę, twarz, ukrzyżowanie, tworząc malarskie serie.

Mirosław SIKORSKI (*1965 w Krakowie)

Studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie w latach 1985-90. Od 1996 roku pracuje na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie. Adiunkt od 2004 roku. Od 2010 roku prowadzi pracownię studentów I roku na Wydziale Malarstwa dla kierunków: malarstwo, scenografia oraz edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych. W latach 1987–2003 uczestniczył w kilkunastu pokazach nieistniejącej już grupy Trzy Oczy. Brał udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Prezentował prace na kilkunastu wystawach indywidualnych. Sikorski maluje obrazy, które układają się w cykle poświęcone jednemu motywowi wizualnemu lub tematycznemu, między innymi: Miasta antyczne, Rytony, Tatuaż, Mnemosyne, Nino de Guevara, Chmury.

Elżbieta SIWIK (* 1959 w Wieluniu)

Absolwentka Politechniki Częstochowskiej oraz Studiów Podyplomowych w Akademii Sztuki Pięknych w Łodzi, na Wydziale Grafiki i Malarstwa. Jest pedagogiem w Zespole Szkół Plastycznych im. Jacka Malczewskiego w Częstochowie, nauczca grafiki, jej uczniowie są laureatami wielu konkursów ogólnopolskich i międzynarodowych. Uprawia działalność artystyczną w zakresie projektowania form wytworczonych, jest postacią znaną

my of Fine Arts in Warsaw (1946-1951). From 1956 he worked as a teacher at the above school. He retired in 1977 but he continued teaching until 2004. Sempoliński left the artistic legacy of over eight hundred canvasses and several thousand drawings. His best known compositions, painted in dark blue and shades of violet, with cold grey, on rubbed, incinerated, and holed canvas reveal dramatic eschatological themes, the ‘ultimate things’. On the other hand, his paintings with bright backgrounds make the stenographic records, traces, reflections, almost elementary signs of emotions and fears. Sempoliński painted the same ‘motifs’, studying and repeating them over and over again: landscape, skull, face, crucifixion, creating the series of paintings.

Mirosław SIKORSKI (*1965 in Cracow)

studied in the Faculty of Painting of the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Cracow between the years 1985-90. Since 1996 he has been working at the Faculty of Painting of ASP [Academy of Fine Arts] in Cracow. Since 2014 he has been an adjunct. Since 2010 he has supervised the first-year students’ studio at the Faculty of Painting for the following specializations: painting, scenography, and artistic education within fine arts. Between the years 1987–2003 he participated in several exhibitions of the no-longer existing group, Trzy Oczy [Three Eyes]. He has taken part in several collective exhibitions in Poland and abroad. He has presented his works at several individual exhibitions. Sikorski paints pictures that make cycles devoted to one visual or thematic motif, among others: Miasta antyczne [Antique cities], Rytony [Rhytons], Tatuaż [Tattoo], Mnemosyne, Nino de Guevara, Chmury [Clouds].

Elżbieta SIWIK (* 1959 w Wieluniu)

Graduated from Technical University in Częstochowa and post-graduate studies at the Graphics and Painting Institute at the Academy of Fine Arts in Łódź. Presently, she works at Jacek Malczewski Fine Arts School Complex in Częstochowa. She teaches graphics, her pupils are the finalists and winners of various all-Polish and international contests. Her artistic interests focus on editing and designing publishing forms, her de-

signs characterize with a unique form, always convergent with the presented subject matter of the contents. Photography constitutes the other field of her artistic activity. While discussing the works of this artist, one has to notice the perfect feeling and understanding of this particular medium, the camera being for her a natural tool for creating the pictures of the world and people of unusual emotional power. She presented her works at numerous individual and collective exhibitions, both photographic and subject oriented ones.

Walter STÖHRER

(*1937 in Stuttgart, †2000 in Scholderup, commune Taarstedt) Walter Stöhrer studied at the Academy of Fine Arts in Karlsruhe between the years 1955-1959. Similarly to Horst Antes he was the student of HAP Grieshaber and, similarly to them, an important representative of “New Figuation”. His painting also remained under the influence of art informel and abstract expressionism. We can also find there the parallels to the activity of the avant-garde group COBRA e.g. in applying lively, distinct colours and the drawings inspired by children’s activity. The painter created his own artistic language in the “figuration liberated from the figure”. However, in his works there are some parts of figures, limbs or head, amoeba-like figures and biblical symbols. Artistic work was for Stöhrer a dynamic process, born directly from an immediate experience. In this context Stöhrer specified his art to be „intrapyschic realism”.

William STRAUBE (*1871 in Berlin, †1954 in Neufre/Salem)

William Straube studied decorative painting and then became the teacher of drawing at the Royal School of Art in Berlin between the years 1895/1896. Then he started studies at the Academy of Fine Arts in Berlin that he finally stopped, as he was promoted to be the student of Josef Scheurenberg, the master of historic painting. He shared his time between educational work and free artists activity. He met

i cenioną na rynku wydawniczym, jej projekty publikacji wyróżniają się wyjątkową formą, zawsze spójną z prezentowaną treścią. Drugim obszarem twórczej aktywności Elżbiety Siwik jest fotografia. W przypadku tej artystki możemy mówić o znakomitym wyczuciu medium jakim jest fotografia, aparat fotograficzny stanowi dla niej narzędzie kreacji obrazów świata i ludzi o niezwykle sile oddziaływania. Prezentowała swoje fotografie na wystawach indywidualnych, brała również udział w wielu wystawach zbiorowych (fotograficznych) oraz tematycznych.

Walter STÖHRER (*1937 w Stuttgarcie, †2000 w Scholderup, gmina Taarstedt)

Walter Stöhrer studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Karlsruhe w latach 1955 -1959. Podobnie jak Horst Antes był uczniem HAPa Grieshabera i, tak jak oni, ważnym przedstawicielem „Nowej Figuracji”. Ale jego malarstwo pozostawało również pod wpływem art informel i abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Można w nim odnaleźć także paralele do twórczości awangardowej grupy artystów COBRA np. w zastosowaniu żywych, wyrazistych kolorów lub też rysunków inspirowanych twórczością dziecięcą. Malarz ukształtował swój własny artystyczny język w „figuracji uwolnionej od figury”. Niemniej jednak w jego pracach pojawiają się jeszcze fragmenty figur, kończyny lub głowy, istoty amebo-podobne lub symbole biblijne. Praca artystyczna była dla Stöhre-ra dynamicznym procesem zrodzonym z bezpośredniego przeżycia. I w takim kontekście Stöhrer określał swoją sztukę jako „realizm intrapsychiczny”.

William STRAUBE

(*1871 w Berlin, †1954 w Neufrach/Salem)

William Straube uczył się malarstwa dekoracyjnego, a następnie zdobył zawód nauczyciela rysunku w Królewskiej Szkole Sztuki w Berlinie w latach 1895/1896. Potem rozpoczął studia w Berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych, ale je przerwał, ponieważ awansował na ucznia Josefa Scheurenberga, mistrza malarstwa historycznego. Swoją czas dzielił pomiędzy pracę pedagogiczną a twórczość wolnego artysty. Poznał Henri Matisse’a i został uczniem „Académie Matisse”.

tung, wofür sie auf dem Verlagsmarkt bekannt und geschätzt ist. Ihre Projekte zeichnen sich durch eine souveräne Form aus, die immer auf den zu präsentierenden Inhalt abgestimmt ist. Ein anderes Gebiet der künstlerischen Aktivität von Elżbieta Siwik ist Fotografieren. Die Künstlerin verfügt über ein außergewöhnliches Einfühlungsvermögen und Kenntnis des Mediums Fotografie, die Kamera wird in ihren Händen zu einem Instrument, mit dem sie Welt- und Menschenbilder von großer Tragweite kreiert. Sie präsentierte ihre Arbeiten auf Einzelausstellungen, sie beteiligte sich auch an vielen Gruppenausstellungen (Fotografie), sowie an thematischen Ausstellungen.

Walter STÖHRER (*1937 in Stuttgart, †2000 in Scholderup/Taarstedt)

Walter Stöhrer studierte von 1955 bis 1959 an der Kunstakademie in Karlsruhe. Wie Horst Antes war er ein Schüler HAP Grieshabers. Auch Stöhrer gilt als ein wichtiger Vertreter der „Neuen Figuration“, allerdings werden bei ihm zahlreiche weitere Einflüsse auf seine Malerei genannt: seine freie malerische Geste erinnere an den abstrakten Expressionismus, es gebe eine Nähe zum Informel und Parallelen zu den Primärfarben und zur kritzeln den Zeichnung der COBRA-Künstler. Der Künstler fand seine eigene Bildsprache in einer „vom Gegenstand gelösten Figuration“. In seinen Arbeiten tauchen nur noch Figurenfragmente auf, Gliedmaßen oder Köpfe, amöbenhafte Wesen oder skripturale Zeichen. Das künstlerische Arbeiten war für Stöhrer ein dynamischer Prozess, der seinem unmittelbaren Erleben entsprang. In diesem Sinne bezeichnete Stöhrer seine Kunst auch als „intrapyschischen Realismus”.

William STRAUBE

(*1871 in Berlin, †1954 in Neufrach/Salem)

Nach einer Lehre als Dekorationsmaler ließ sich William Straube 1895/1896 zum Zeichenlehrer an der Königlichen Kunstschule in Berlin ausbilden. Das anschließende Studium an der Berliner Kunstakademie brach er ab, obwohl er schnell zum Meisterschüler des Historienmalers Josef Scheurenberg avancierte. Zeit seines Lebens wechselte Straube zwischen den Berufsfeldern des Kunstpädagogen und des freien Künst-

lers. Straube lernte Henri Matisse kennen und wurde Schüler der „Académie Matisse“. Von 1915 bis 1916 studierte er bei Adolf Hölzel an der Kunstakademie in Stuttgart. 1919 ging er nach Berlin, wo seine Kunst neue Anregungen durch den Expressionismus und den Kubismus erhielt. Straube konzentrierte sich auf Bildmotive der Großstadt wie Variété- und Caféhausszenen. 1926 siedelte er an den Bodensee über, dessen Landschaft sein vorrangig in Pastell gehaltenes Spätwerk prägte.

Jerzy TCHÓRZEWSKI

(*1928 in Siedlce, †1999 in Warschau)

Von 1946 bis 1951 studierte er Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in Krakau. Nach dem Studium zog der Künstler nach Warschau um. Dort nahm er die pädagogische Arbeit an der Kunstakademie auf. Er leitete die Malereifakultät in der Abteilung für Grafik. 1987 erhielt er einen Ruf als Professor. Seit 1959 arbeitete er mit der internationalen Künstlergruppe PHASES zusammen. Die Gruppe verband Künstler, die sich im Kreis des Surrealismus bewegten. Tchórzewski zeichnete sich immer durch eine dem Surrealismus nahe Vorstellungskraft aus. Sogar in der frühen Phase seines Schaffens (1948-1955), als er noch figurative Kunst betrieb, malte er menschliche Gestalten und fantastische, „prähistorische“ Ungeheuer in erfundenen Landschaften. Nach 1955 begann er, abstrakte Visionen kosmischer Katastrophen, vulkanische Eruptionen, aufleuchtende und verschwindende Sterne darzustellen.

Jacek WALTOŚ

(*1938 in Chorzów)

Maler, Bildhauer, Grafiker, Zeichner. Er beschäftigt sich auch mit Kunstkritik, schreibt Artikel und Essays über Kunst. Von 1957 bis 1963 studierte er Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in Krakau. 1960 machte er sich selbstständig mit der Bildhauerei. Er schuf Figuren und Torsi durch einen Negativabdruck. Seine Werke brachten dem Künstler Preise in der alljährlichen Ausstellung „Skulptur des Jahres“ 1965 und 1966. Im Jahr 1966 gründete er die Krakauer Künstlergruppe „Wprost“ („Direkt“) zusammen mit Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz und Leszek Sobocki. (An der ersten Ausstellung 1966 nahm auch Barbara Skąpska teil.) Die Gruppe löste sich 1986 auf. Hauptthema des Schaffens von Waltoś

W latach 1915–1916 studiował w pracowni Adolfa Hölzela w Akademii Sztuk Pięknych w Stuttgarcie. W 1919 przeniósł się do Berlina, gdzie jego sztuka znalazła nowy impuls w ekspresjonizmie i kubizmie. Nowy wyraz w sztuce Straubego znalazły motywy wielkomiejskie, takie jak sceny z variété i kawiarni. W 1926 przeprowadził się nad Jezioro Bodeńskie. Pejzaże z jeziorem stanowią motyw dominujący w późnych pracach pastelami Straubego.

Jerzy TCHÓRZEWSKI

(*1928 w Siedlcach, †1999 w Warszawie)

Studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1946-1951. Po studiach przeniósł się do Warszawy, gdzie w 1954 podjął pracę pedagogiczną w Akademii Sztuk Pięknych. Prowadził pracownię malarstwa na Wydziale Grafiki. W 1987 uzyskał tytuł profesora. Od 1959 współpracował również z międzynarodowym ruchem PHASES, grupującym artystów o orientacji surrealistycznej. Już od wczesnego, figuratywnego okresu twórczości (1948-1955), kiedy umieszczał sylwetki ludzkie i fantastyczne, "przedpotopowe" stwory w wyimaginowanych pejzażach, odznaczał się typem wyobraźni bliskim surrealizmowi. Po 1955 zaczął malować abstrakcyjne wizje kosmicznych kataklizmów, wulkanicznych erupcji, rozbłyskujących i niknących gwiazd.

Jacek WALTOŚ

(*1938 w Chorzowie)

Malarz, rzeźbiarz, grafik, rysownik. Zajmuje się też krytyką artystyczną, jest autorem esejów i artykułów o sztuce. W latach 1957-63 studiował na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Samodzielnie od 1960 zajmował się rzeźbą, tworząc torsy i figury z odcisniętym negatywem drugiej postaci. Prace te przyniosły mu pierwsze nagrody na dorocznych wystawach Rzeźba Roku 1965 i 1966. W 1966 utworzył wraz z Maciejem Bieniaszem, Zbylutem Grzywaczem i Leszkiem Sobockim, grupę Wprost (w pierwszej wystawie w 1966 uczestniczyła też Barbara Skąpska). Grupa istniała do 1986 roku. Głównym tematem sztuki Waltosia jest człowiek postrzegany w perspektywie egzy-

Henri Matisse and became the student of „Académie Matisse“. Between the years 1915 – 1916 he studied in the atelier of Adolf Hölzel at the Academy of Fine Arts in Stuttgart. In 1919 he moved to Berlin, where his art received a new impulse in expressionism and cubism. The new expression in Straube's art belongs to big city motifs, such as the scenes from variété and cafes. In 1926 he moved to live by the Lake Constance. The landscapes with a lake make a dominant motif of Straube's works.

Jerzy TCHÓRZEWSKI

(*1928 in Siedlce, †1999 in Warsaw)

He studied painting at the Academy of Fine Arts in Cracow between the years 1946-1951. After graduation, he moved to Warsaw, where in 1954 he started working as a teacher at the Academy of Fine Arts. He ran the painting atelier at the Faculty of Graphic Design. In 1987 he obtained the title of a professor. From 1959 he cooperated with the international PHASES movement that gathered artists of surrealist orientation. In his early, figurative period of an artistic activity (1948-1955), when he depicted human figures and fantastic, 'antediluvian' creatures in imagined landscapes, he exhibited the type of imagination close to surrealism. After 1955, he began painting the abstract visions of cosmic cataclysms, volcanic eruptions, exploding and fading stars.

Jacek WALTOŚ

(*1938 in Chorzów)

A painter, sculptor, graphic artist, drafter, also an art critic, the author of many essays and articles about art. Between the years 1957-63 he studied in the Faculty of Painting of the Academy of Fine Arts in Cracow. Since 1960 he has independently dealt with sculpture, creating the torsos and figures with the imprinted negative of the second figure. These works brought him the first prizes at the annual exhibitions 'Sculpture of the year' of 1965 and 1966. In 1966, together with Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz and Leszek Sobocki, he founded the artistic group Wprost (in 1966, Barbara Skąp-

ska also took part in the first exhibition). The group existed till 1986. A human being, seen from the existential perspective, makes the main subject of Waltoś's works. The problem is undertaken in a deep and universal way, often from the angle of classical literature (i.e. Racine, Czechow), biblical plots, mythology, the world's works of art (ancient, Rembrandt, Michael The Archangel, Canova).

Theodor WERNER

(*1886 in Jettenburg near Tübingen, †1969 in Munich) In 1908 Theodor Werner started studies at the Academy of Fine Arts in Stuttgart in the atelier of Robert Poetzelberger. His earlier still nature and landscapes were under the influence of Cézanne. Later, the artist moved towards abstractionism. Between the years 1930-1935 he lived in Paris, where he joined a newly established group of artists „Abstraction-Création“, that unified concrete art and constructivism artists. When he returned to Germany, his works were defined by the Nazis as degenerated art. Most of his works were destroyed as a result of bomb attacks in Postdam. In 1959 Werner joined the group of abstractionists in Berlin- ZEN 49. Willi Baumeister was one of the members-establishers of this group. Despite his expressive artistic development, his works reveal unique lyrical climate and harmony.

stencjalnej, a problem ten artysta podejmuje w sposób dogłębny i uniwersalny, często przez pryzmat klasycznej literatury (m.in. Racine, Czechow), wątków biblijnych, mitologii, wielkiej sztuki światowej (antykw, Rembrandt, Michał Anioł, Canova).

Theodor WERNER

(*1886 w Jettenburgu pod

Tübingen, †1969 w Monachium)

W 1908 r. Theodor Werner rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Stuttgarcie w pracowni Roberta Poetzelbergera. Wczesne pejzaże i martwe natury Wernera pozostawały pod wpływem malarstwa Cézanne'a; ale później artysta skierował się w stronę abstrakcjonizmu. W latach 1930 – 1935 mieszkał w Paryżu, gdzie przyłączył się do nowo powstałej grupy artystów „Abstraction-Création“, jednoczącej twórców sztuki konkretnej i konstruktywizmu. Kiedy wrócił do Niemiec, jego obrazy zostały zdefiniowane przez nazistów jako sztuka zdegenerowana. Większość jego prac uległa zniszczeniu w wyniku nalotów bombowych na Poczdam. W 1950 r. Werner przyłączył się do w Berlinie do grupy abstrakcjonistów ZEN 49. Jednym z członków założycieli tej grupy był Willi Baumeister. Mimo wyrazistego rozwoju artystycznego Wernera jego dzieła zachowują niepowtarzalny nastrój liryczny i harmonię.

ist der aus der existenziellen Perspektive gesehene Mensch. Der Künstler bearbeitet dieses Thema tiefgründig und vielseitig, betrachtet es oft unter dem Gesichtspunkt der klassischen Literatur (u.a. Racine, Czechow), der biblischen Motive, der Mythologie und der großen Werke der Weltkunst (Antike, Rembrandt, Michelangelo Buonarotti, Canova).

Theodor WERNER

(*1886 in Jettenburg bei

Tübingen, †1969 in München)

Theodor Werner begann 1908 ein Studium an der Stuttgarter Kunstakademie bei Robert Poetzelberger. Werners frühe Stillleben und Landschaften orientierten sich an der Malerei Cézannes; sein Werk entwickelte sich jedoch zunehmend in Richtung Abstraktion weiter. Werner lebte von 1930 bis 1935 in Paris, wo er sich der neu gegründeten Künstlergruppe Abstraction-Création anschloss, in der sich konkrete und konstruktivistische Kräfte vereinten. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland wurde seine Kunst von den Nationalsozialisten als „entartet“ diffamiert. Ein Bombenangriff auf Potsdam zerstörte einen Großteil seines Werks. 1950 schloss sich Werner in Berlin der Gruppe ZEN 49 an, der „Gruppe der Gegenstandslosen“, zu deren Gründungsmitgliedern auch Willi Baumeister zählte. Werners Werken blieb trotz ausgeprägter künstlerischer Entwicklung stets eine lyrisch-harmonische Grundstimmung eigen.

¹ Vgl. Fritz Löffler, Otto Dix 1891-1969, Œuvre der Gemälde, Recklinghausen 1981, S. 48.

² Heike Frommer (Hg.), (un-)sächlich!, jung + gegenständlich / Förderpreis für gegenständliche Kunst des Bodenseekreises, Ausst.-Kat. Galerie Bodenseekreis Meersburg, Dresden 2014, S. 18.

³ Eckhard Froeschlin, Radierung / Buchkunst / Radierung, Ausst.-Kat. Kunstverein Schweinfurt 2012, S. 47.

⁴ Zit. nach: Barbara Regina Renftle, The Sleeping Beauty, Kunstlandschaft Oberschwaben 1945 bis 1970, in : Gesellschaft Oberschwaben (Hg.), Kunst Oberschwaben 20. Jahrhundert, The Sleeping Beauty, 1945-1970, Lindenberg i.A. 2014, S. 38.

⁵ Paul Klee, Schöpferische Konfession, 1920.

⁶ Stefan Feucht, Heike Frommer (Hg.), Erwin Henning, Krieg, Trauma & Verwandlung, Ausst.-Kat. Galerie Bodenseekreis Meersburg 2015, Kempten i. A. 2015, S. 96.

⁷ Barbara Regina Renftle, Vom Schützengraben zum Blütenstaubberg, Positionen einer Sammlung südwestdeutscher Moderne, in: Wolfgang Schürle (Hg.), von Albers bis Zürn, Kunstankäufe der Oberschwäbischen Elektrizitätswerke OEW 1998-2005, Lindenberg i.A. 2005, S. 11.

⁸ Stefan Feucht in: Renata Jaworska, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Engen, Düsseldorf 2015, S. 9.

⁹ Heike Frommer, Bring A Friend, in: Bring A Friend, Susi Juvan und Wönder / Malerei, Ausst.-Kat. Galerie Bodenseekreis Meersburg, Freiburg 2011, S. 5.

¹⁰ Heike Frommer (Hg.), Zauber der Kunst / Schätze aus der Sammlung Bodenseekreis, Ausst.-Kat. Galerie Bodenseekreis und Neues Schloss Meersburg, Immenstadt i.A., 2014, S. 41.

¹¹ Renata Scharpf-Tejová in: Heike Frommer (Hg.), Manfred E. Scharpf, Himmlisch – Aspekte Faust'scher Sehnsucht, Ausst.-Kat. Galerie Bodenseekreis Meersburg 2012, Langenargen 2012, S. 95.

Noty biograficzne artystów polskich opracowano, między innymi, na podstawie: www.cultura.pl/pl/tworca; www.agraart.pl

Copyright und Herkunft der Werke der deutschen Künstler © oraz pochodzenie dzieł niemieckich artystów © and the providence of the artworks of German artists Copyright oraz pochodzenie dzieł polskich artystów ©und Herkunft der Werke der polnischen Künstler © and the providence of the artworks of Polish artists

ANTES, Horst
Schwarze Figur auf Braun: Sammlung/ Kolekcja/Collection Bodenseekreis, Dauerleihgabe der Oberschwäbischen Elektrizitätswerke OEW
Fotografie/Photo: Oberschwäbische Elektrizitätswerke (OEW), Ravensburg, Foto: Erwin Reiter, Haslach

BARTH, Thom
Nun bist du mit dem Kopf durch die Wand, was willst du in der Nebenzelle tun?: Sammlung/Kolekcja/Collection Bodenseekreis

BIRKLE, Albert
Maler Schäfer-Ast (mit indischer Maske): Oberschwäbische Elektrizitätswerke, Dauerleihgabe an Landkreis Sigmaringen
Fotografie/Photo: Oberschwäbische Elektrizitätswerke (OEW), Ravensburg, Foto: Reiner Löbe

BRÄCKLE, Jakob
Nikolausabend in Oberschwaben: Oberschwäbische Elektrizitätswerke, Leihgabe an Landkreis Biberach
Kunstwerk/Dzieła/Artwork: © Nachlass Bräckle, Biberach
Fotografie/Photo: Oberschwäbische Elektrizitätswerke (OEW), Ravensburg

DIX, Otto
Alemannische Masken + Mutter auf Totenbett I: Sammlung/Kolekcja/Collection Bodenseekreis
Bodensee-Venus I: Sammlung/Kolekcja/Collection Bodenseekreis, Dauerleihgabe der Oberschwäbischen Elektrizitätswerke OEW
Fotografie/Photo: Oberschwäbische Elektrizitätswerke (OEW), Ravensburg, Foto: Karin Volz, Haus für Fotografie, Ravensburg

EPPLE, Bruno
Melancholia: Sammlung/Kolekcja/Collection Bodenseekreis
Hemdglonker: Privatbesitz/kolekcja prywatna/ private collection
Fotografie/Photos: Bildarchiv Bruno Epple

FINK, Marion
Ohne Titel (Jil): Sammlung/Kolekcja/Collection Bodenseekreis
Kunstwerk/Dzieła/Artwork: © Marion Fink, Berlin

FROESCHLIN, Eckhard
Hommage à Jörg Rathgeb, Geißelung und Dornenkrönung: Sammlung/Kolekcja/Collection Bodenseekreis

GRIESHABER, HAP
Aus der Serie: Der Totentanz: Der Wucherer; Der Ratsherr; Der Jurist: Sammlung/Kolekcja/Collection Bodenseekreis

HECKEL, Erich
Der Zauberkünstler: Sammlung/Kolekcja/Collection Bodenseekreis, Dauerleihgabe der Oberschwäbischen Elektrizitätswerke OEW
Der Zauberer: Sammlung/Kolekcja/Collection Bodenseekreis
Kunstwerke/Dzieła/Artworks: © Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen

HENNING, Erwin
Kleine Atelierszene: Sammlung/ Kolekcja/Collection Bodenseekreis

HUBBUCH, Karl
Volksfasnet: Oberschwäbische Elektrizitätswerke, Leihgabe an Landkreis Ravensburg
Kunstwerk/Dzieła/Artwork: beim Copyright trotz Nachforschungen keine Angabe möglich
Fotografie/Photo: Oberschwäbische Elektrizitätswerke (OEW), Ravensburg, Foto: Johannes Volz, Ravensburg

JAEGERHUBER, Herbert
Drei badende Akte + St. Pauli: Sammlung/ Kolekcja/Collection Bodenseekreis
Kunstwerke/Dzieła/Artworks: © Herbert Jaegerhuber, Erbengemeinschaft

JAWORSKA, Renata
Ohne Titel: Sammlung/Kolekcja/Collection Bodenseekreis

JUVAN, Susi
Blick nach oben: Sammlung/Kolekcja/Collection Bodenseekreis
Kunstwerk/Dzieła/Artwork: © Susi Juvan, Freiburg

KASBERGER, Martin
Die Weinende: Sammlung/Kolekcja/Collection Bodenseekreis
Kunstwerk/Dzieła/Artworks: © Martin Kasberger, Freiburg

LÜPERTZ, Markus
Bühnenstreit + Erntedank – dithyrambisch: Sammlung/Kolekcja/Collection Bodenseekreis, Dauerleihgabe der Oberschwäbischen Elektrizitätswerke OEW
Fotografie/Photos: Oberschwäbische Elektrizitätswerke (OEW), Ravensburg, Foto: Erwin Reiter, Haslach

MAHLER, Sepp
Moorabend + Urzeit: Sammlung/ Kolekcja/Collection Bodenseekreis

NÄHER, Max Peter
Verlorener Sohn: Sammlung/Kolekcja/Collection Bodenseekreis
Kunstwerk/Dzieła/Artwork: © Max-Peter Näher, Ettlingen

PRADELLA, Bettina
Suche nach Raum: Sammlung/ Kolekcja/Collection Bodenseekreis
Kunstwerk/Dzieła/Artwork: © Bettina Pradella, Stuttgart
Fotografie/Photo: Bettina Pradella

SCHARPF, Manfred
Hekate: Manfred Scharpf
Amor: Sammlung/Kolekcja/Collection Bodenseekreis, Dauerleihgabe der Oberschwäbischen Elektrizitätswerke OEW
Kunstwerke/Dzieła/Artworks: © Manfred E. Scharpf, Leutkirch
Fotografie/Photos: Fotoarchiv Scharpf

STÖHRER, Walter
Immer das Verlangen: Sammlung/ Kolekcja/Collection Bodenseekreis
Nothing is real: Sammlung/Kolekcja/Collection Bodenseekreis, Dauerleihgabe der Oberschwäbischen Elektrizitätswerke OEW
Fotografie/Photo: Oberschwäbische Elektrizitätswerke (OEW), Ravensburg, Foto: Erwin Reiter, Haslach

STRAUBE, William
Variété: Oberschwäbische Elektri-

tätswerke, Leihgabe an Landkreis Ravensburg
Kunstwerk/Dzieła/Artworks: beim Copyright trotz Nachforschungen keine Angabe möglich
Fotografie/Photo: Oberschwäbische Elektrizitätswerke (OEW), Ravensburg, Foto: Andrea Felske, Ahlen

WERNER, Theodor
Symphonie: Oberschwäbische Elektrizitätswerke, Leihgabe an Landkreis Reutlingen
Kunstwerk/Dzieła/Artwork: beim Copyright trotz Nachforschungen keine Angabe möglich
Fotografie/Photos: Oberschwäbische Elektrizitätswerke (OEW), Ravensburg, Foto: Karin Volz, Haus für Fotografie, Ravensburg

BAŻOWSKA, Natalia
Dzieła/Kunstwerke/Artworks: ©Natalia Bażowska
Elżbieta; Kielkowanie, Melt me, Samica: Natalia Bażowska
Fotografie/ Photos: ©Natalia Bażowska

BEDNARSKI, Grzegorz
Dzieła/Kunstwerke/Artworks: © Grzegorz Bednarski
Z cyklu Z postacią ekstatyczną: kolekcja prywatna/ Privatbesitz/private collection
Fotografie/Photos: ©Grzegorz Bednarski
Fot.: Mirosław Sikorski

BRZOZOWSKI, Tadeusz
Dzieła/Kunstwerke/Artworks: Z cyklu Balet:Taniec z Łańcuszkiem i Podpórka. Ale Po Co Plecy Rozdarte; Taniec z pióropuszami w kształcie grzyba; Halabardnik; Jednoróg Na Huśtawce; Kolekcja MOCAK-u, stała ekspozycja Biblioteki Mieczysława Porębskiego; Fotografie/ Photos: Kolekcja MOCAK-u, stała ekspozycja Biblioteki Mieczysława Porębskiego

GRZYWACZ, Zbylut
Dzieła/Kunstwerke/Artworks: © Joanna Boniecka
Pocałunek I; Pocałunek II; Pocałunek IV, Pocałunek V: kolekcja prywatna/ Privatbesitz/private collection
Fotografie/ Photos: ©Joanna Boniecka

HOFFMANN, Adam
Dzieła/Kunstwerke/Artworks: Taniec Salome i Uczta Herodiady © Jacek Waltoś
kolekcja prywatna/ Privatbesitz/ private collection
Fotografie/ Photos: Marcin Kucewicz
Dzieła/Kunstwerke/Artworks: Pijaństwo, Peruka, Uskrzydłona © Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego
Sammlung/Kolekcja/Collection Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego
Fotografie /Phothos: Archiwum Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

JACKOWSKI, Tadeusz
Dzieła/Kunstwerke/Artworks: © Tadeusz Jackowski
Refleksja II – otchłań: kolekcja prywatna/ Privatbesitz/private collection
Fotografie/ Photos: ©Tadeusz Jackowski, fot.: Mirosław Sikorski

JAREMA, Maria
Dzieła/Kunstwerke /Artworks: w zbiorach Muzeum Narodowego

w Krakowie; Zbiory/ Sammlung/ Collection Muzeum Narodowe w Krakowie
Fotografie/ Photos: Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie

LEBENSTEIN, Jan
Dzieła/Kunstwerke/Artworks: ©Joanna Żamojdo
Pergamon II; W poczekalni u senatora; Trois Âges: depozyt Muzeum Literatury w Warszawie
Fotografie /Photos: Archiwum Muzeum Literatury w Warszawie

SEMPOLIŃSKI, Jacek
Dzieła/Kunstwerke/ Artworks: ©Wiesław Juszcza
Autoportret; Krew utajona; Czaszka; Czaszka: kolekcja prywatna/ Privatbesitz/private collection
Fotografie /Photos: Archiwum Jacka Sempolińskiego
Fot.: Świetosław Lenartowicz (z wyjątkiem dzieła Autoportret)

SIKORSKI, Mirosław
Dzieła/Kunstwerke/Artworks: ©Mirosław Sikorski
Ryton; Tatuaż, skrzydło, płomień: kolekcja prywatna/ Privatbesitz/ private collection
Jeden Androgyne; Enfleurage: Mirosław Sikorski
Fotografie/Photos: © Mirosław Sikorski

SIWIK, Elżbieta
Dzieła/Kunstwerke/Artworks: © Elżbieta Siwik

TCHÓRZEWSKI, Jerzy
Dzieła/Kunstwerke/Artworks: ©Muzeum Częstochowskie
Zbiory/ Sammlung /Collection: Muzeum Częstochowskie
Fotografie/ Photos: Archiwum Muzeum Częstochowskiego
Fot.: Elżbieta Siwik

WALTOŚ, Jacek
Dzieła/Kunstwerke/Artworks: ©Jacek Waltoś
Empedokles VII; Empedokles VIII, Centaur VIII, Bachanalia: Jacek Waltoś
Fotografie/ Photos: © Jacek Waltoś
Fot.: Mirosław Sikorski; Marek Gargulski; Janusz Kozina

Copyright Kunstwerke: © VG Bild-Kunst, Bonn 2017 (wenn nicht anders vermerkt)
Copyright Fotografien: Cirsten Widenhorn, Immenstaad (wenn nicht anders vermerkt)
© fotografie/photos wystawa/Ausstellung/ Exhibition 2014
Zbigniew S. Kamieński

Katalog
Catalogue

Redakcja katalogu
Redaktion
Editing

dr Barbara MAJOR Joanna MATYJA
Heike FROMMER Sylwia OKER

Projekt graficzny DTP
Gestaltung
Graphic design

Elżbieta SIWIK

Tłumaczenie
Übersetzung
Translation

Katarzyna STĘPIEŃ
Agnieszka MAZURKIEWICZ

Fragmenty tekstów w części katalogowej publikacji
Herkunft der Zitate in den Sektionen des Katalogs
Excerpts from texts in the catalogue section
of publications

Johann Jakob BACHOFEN, nach: Karl KERÉNYI, Dionysos Urbild des unzerstörbaren Lebens, München/Wien 1976;
Johan Jacob BACHOFEN, cytaty z /Quote from: Karl KERÉNYI, Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego, przekład Ireneusz KANIA, Wydawnictwo ALETHEIA, Warszawa, 2008;

Kenneth CLARK, The Nude. A Study in Ideal Form. Princeton University Press, 8th printing, 1990, Princeton, NJ;
Kenneth CLARK, Akt. Studium idealnej formy, przekład Jacek BOMBA, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1998;

Mircea ELIADE, Geschichte der religiösen Ideen, Band 1, Von der Steinzeit bis zu den Mysterien von Eleusis, dt. Freiburg i. Br. 1978;

Mircea ELIADE, Historia wierzeń i idei religijnych, t. 1 Od epoki kamiennej do misterium eleuzyńskich, przekład Stanisław TOKARSKI, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1994;

Wiesław JUSZCZAK, Zastłona w rajske ptaki albo o granicach "okresu powieści", PIW, Warszawa 1981;

Karl KERÉNYI, Dionysos, Urbild des unzerstörbaren Lebens, München/Wien 1976;
Karl KERÉNYI, Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego, przekład Ireneusz KANIA, Wydawnictwo ALETHEIA, Warszawa, 2008;

Michel MAFFESOLI, Rytm życia. Wariacje na temat świata wyobraźni ponowoczesnej, przekład Agnieszka KARPOWICZ, Zakład wydawniczy NOMOS, Kraków 2012;

Barbara MAJOR, Dionizos w glanach. Ekstazy muzyki metalowej, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2013;

Friedrich NIETZSCHE, Die Geburt der Tragödie, Leipzig 1878,
www.nietzschesource.org/#eKGWB/GT;

Friedrich NIETZSCHE, Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm, przełożył Leopold STAFF, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003;

Friedrich SCHELLING, nach: Karl KERÉNYI, Dionysos, Urbild des unzerstörbaren Lebens, München/Wien 1976;

Friedrich SCHELLING, Cytaty z /Quote from: Karl KERÉNYI, Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego, przekład Ireneusz KANIA, Wydawnictwo ALETHEIA, Warszawa, 2008;

Aranżacja wystawy
Ausstellung
Arrangement

Miejska Galeria Sztuki: dr Barbara MAJOR
Galerie Bodenseekreis: Heike FROMMER Michael SCHÜLKE

Herausgeber
Wydawcy
Published by

Kulturamt Bodenseekreis, Salem
ISBN 978-3-945396-08-7
Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie
ISBN 978-83-89328-57-1

Druck
Druk
Printed by

Garmond Częstochowa

2017