

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Dominika Prokopová

Dva muži se svatozáří. Egon Schiele a Friedensreich Hundertwasser –
komplikovaný vztah rakouských solitérů

bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Milan Pech

Praha 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci s názvem Dva muži se svatozáří. Egon Schiele a Friedensreich Hundertwasser – komplikovaný vztah dvou rakouských solitérů napsala samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužila k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Praze dne 13.12.2011

Dominika Prokopová

Bibliografická citace

Dva muži se svatozáří. Egon Schiele a Friedensreich Hundertwasser – komplikovaný vztah dvou rakouských solitérů [rukopis] : bakalářská práce / Dominika Prokopová; vedoucí práce: Mgr. Milan Pech. -- Praha, 2012. – 77 s.

Anotace

Bakalářská práce *Dva muži se svatozáří. Egon Schiele a Friedensreich Hundertwasser – komplikovaný vztah dvou rakouských solitérů* pojednává o vztahu mezi dvěma rakouskými uměleckými osobnostmi, expresivním malířem Egonem Schiele (1890–1918) a provokativním malířem-architektem Friedensreichem Hundertwasserem (1928-2000). Vzhledem k Schieleho předčasnému úmrtí byl tento vztah sice jednostranný, ale Hundertwasserův neskonalejší obdiv k Schieleho osobě, zachycený mimo jiné v manifestu *Ich liebe Schiele*, pomohl odhalit mnoho podobností v životních osudech a tvůrčích invencích obou umělců. Cílem mé práce je představit tyto podobnosti a přiblížit umělecké a teoretické dílo Friedensreicha Hundertwassera, které není v českém prostředí příliš známé.

Klíčová slova

Vídeňská Secese, Wiener Werkstätte, Gustav Klimt, Egon Schiele, Friedensreich Hundertwasser, obraz *Der Nasenbohrer und die Beweinung Schieles*

Abstract

This Bachelor thesis *Two men with glory. Egon Schiele and Friedensreich Hundertwasser – complicated relationship of two Austrian solitaires* deals with a special relationship between two Austrian artistic personalities, expressive painter Egon Schiele (1890-1918) and provocative painter-architect Friedensreich Hundertwasser (1928-2000). In a view of Schiele's early death was this relationship indeed one-sided, but Hundertwasser's infinite adoration of Schiele, intercepted among others in manifesto *Ich liebe Schiele*, helped to detect similarities in life destinies and creative inventions of both painters. Goal of this paper is to present these similarities and introduce the artistic and theoretical work of Friedensreich Hundertwasser, which is quite unknown in Czech atmosphere.

Keywords

Viennese Secession, Wiener Werkstätte, Gustav Klimt, Egon Schiele, Friedensreich Hundertwasser, painting *Der Nasenbohrer und die Beweinung Schieles*

Počet znaků (včetně mezer): 118 324

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla vyjádřit poděkování všem lidem, kteří mě při psaní práce podporovali a pomohli tak k jejímu vzniku.

Obzvláště bych chtěla poděkovat panu Mgr. Milanu Pechovi a Andree C. Fürst za podnětné konzultace a celkové vedení této práce.

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Vídeň 19. a 20. století.....	8
3. Vídeňská moderna – Secession a Wiener Werkstätte.....	9
4. Gustav Klimt a Egon Schiele – mistr a jeho žák.....	13
5. Egon Schiele jako nekonečná inspirace Friedensreicha Hundertwassera – Ich liebe Schiele.....	16
5. Prokletý samotář a excentrická aktivista – spojení šílenstvím.....	20
5.1 Traumatické dětství.....	24
5.2 Akademie der Bildenden Künste.....	27
5.3 Schiele a Neukunstgruppe, Hundertwasser a Art Club.....	36
6. Hundertwasserův obraz Der Nasenbohrer und die Beweinung Schieles.....	45
7. Závěr.....	49
8. Seznam použitých pramenů a literatury.....	51
9. Obrazová příloha.....	53
10. Seznam vyobrazení.....	79

Úvod

Před několika lety jsem navštívila poprvé vídeňský KunstHaus. Tato stavba mě fascinovala od prvního momentu a chtěla jsem získat více informací o stavbě samotné, ale i o jejím autorovi. Začala jsem se zajímat o další tvorbu i životní osudy architekta Friedensreicha Hundertwassera a v roce 2009 se vydala do Vídně v rámci studijního programu Erasmus. Chtěla jsem být přímo u zdroje a získat více podkladů pro svou práci.

K tvorbě Friedensreicha Hundertwassera neodmyslitelně patří jeho manifesty, z nichž mě zaujal právě manifest *Ich liebe Schiele*. Umělec se zde vyznává ze svého nezměrného obdivu k osobě a dílu rakouského malíře Egona Schiele. Začala jsem se tedy intenzivněji zabývat propojením obou umělců, kteří se sice nemohli osobně setkat, ale přesto je spojuje mnoho podobností.

Název mé práce *Dva muži se svatozáří* [1] je názvem tušové kresby Egona Schiele z roku 1909. Mladý malíř zde zachytil sebe a svůj životní vzor – o generaci staršího rakouského malíře Gustava Klimta. Vyjadřuje svůj obdiv k němu touto idealizovanou, ale i přesto konkrétní formou. Na této kresbě vidíme dvě mužské postavy v mnišských hávech stojících na podstavci. Schiele zde vyjadřuje vroucné a kultovní spojení s Gustavem Klimtem. Tato symbolika má však v tomto případě dvojitý význam. Nejedná se jen o jednu dvojici mužů, tedy Egona Schiele a Gustava Klimta, ale i o druhou dvojici, tedy Egona Schieleho a Friedensreicha Hundertwassera. V roce 1912 Egon Schiele svou kresbu změnil a ze dvou mužů se svatozáří se stávají dva *Poustevníci* [2]. Nenalezneme zde již onu mystickou nepřístupnost jako v předchozím případě, nýbrž jemnou rovnováhu. Starší Klimt se zde podobá mrtvole, mladší Schiele má chmurný výraz, který poukazuje na osamělost umělce, odsouzeného společností k utrpení.

Egon Schiele je tedy spojnicí obou uměleckých dvojic. Je Klimtovým žákem a posléze i nástupcem, kterého mistr vzal pod svou ochranu a podělil se s ním o svou svatozář. Zároveň je ale také poustevníkem - spíše vizionářem než dokonalým akademickým umělcem. Stejně jako jeho věrný obdivovatel Friedensreich Hundertwasser pociťuje onu osamělost a vnitřní neklid, který je důsledkem nezadržitelné potřeby a touhy tvořit – tato touha byla pro oba umělce hnacím motorem i zhoubou zároveň. Oba byli poustevníky, osamocenými i v přeplněných místnostech, kteří reflektovali svou dobu a jejichž neutuchající úsilí o obnažení pravdy a pravé podstaty věcí, bylo příčinou jejich četných konfrontací s odbornou i širokou veřejností. Hundertwasser si oživil Schieleho aspoň ve své mysli.

Při bližším studiu Hundertwasserova díla jsem objevila jeho manifest *Ich liebe Schiele* a začala jsem se zajímat o spojitosti mezi nimi. Hundertwasser byl obdivovatelem Schieleho díla, což je patrné hlavně na jeho raných obrazech. Během svého pobytu ve Vídni jsem oslovila galerii KunstHaus, díky níž jsem se mohla spojit s velkou znalkyní Hundertwasserova díla Andreou C. Fürst z Hundertwasser Archiv a získala díky ní cenné materiály a články, pojednávající o spojitostech mezi Egonem Schiele a Friedensreichem Hundertwasserem.

V prvních dvou kapitolách své práce *Vídeň na přelomu 19. a 20. století* a *Vídeňská moderna – Secession a Wiener Werkstätte* přibližují atmosféru tehdejší Vídně a popisují vznik spolku vídeňské Secese, s nímž přichází do této rakouské metropole moderní umění, jež nenechává nikoho klidným. Umělci sdružení v tomto spolku definitivně opouštějí předchozí historismy a šokují svými pracemi širokou veřejnost. Na počátku dvacátého století jsou členy původního spolku Secese založeny umělecké dílny Wiener Werkstätte, které oslavují umělecké řemeslo a jednoznačně vyzdvihují kvalitu nad kvantitou. Spolek Secession i Wiener Werkstätte se staly součástí vídeňské umělecké tradice a nelze je jako prvotní inspiraci obou malířů, kterým je má práce věnována, opominout.

Třetí kapitola *Egon Schiele a Gustav Klimt – mistr a jeho žák* se zaměřuje na zakladatele vídeňské Secese a velkého inspirátora mnoha umělců Gustava Klimta a jeho nadšeného obdivovatele Egona Schiele. V této kapitole poukazuji na zcela zásadní umělecký přínos Gustava Klimta a na prvotní inspiraci a umělecké začátky Egona Schiele.

V následující kapitole s názvem *Egon Schiele jako nekonečná inspirace Friedensreicha Hundertwassera – Ich liebe Schiele* se věnuji Egonovi Schiele v nové roli. Není již tím, kdo je inspirován a nechává se vést, ale tím, kdo sám inspiruje. Egon Schiele zásadním způsobem inspiroval Friedensreicha Hundertwassera. V této kapitole srovnávám obrazy, jež mladý malíř Hundertwasser vytvořil pod vlivem Egona Schiele a v závěru kapitoly se soustředím na Hundertwasserův manifest s názvem *Ich liebe Schiele*, v němž se vyznává z lásky ke svému uměleckému vzoru.

Pátá kapitola má název *Prokletý samotář a excentrický aktivista – spojení šílenstvím* a poukazuje na již zmiňované podobné životní osudy i umělecké směřování obou rakouských solitérů detailněji. Tato kapitola má 3 podkapitoly, (*Traumatické dětství*, *Akademie der Bildenen Künste* a *Schiele a Neukunstgruppe*, *Hundertwasser a Art Club*) které se zaměřují na určující životní momenty, které se stávají pojítkem mezi umělci.

Šestá kapitola je potom věnována Hundertwasserovu obrazu, který namaloval k počtě Egona Schiele *Der Nasenbohrer und die Beweinung Schieles* z roku 1965 a článku Hundertwasserova přítele malíře Ernsta Fuchse, který je věnován rozboru tohoto obrazu.

Cílem mé práce je představit důkladněji malířské a teoretické dílo Friedensreicha Hundertwassera, které není v českém prostředí příliš známé, a upozornit na souvislosti mezi ním a známým expresionistickým malířem Egonem Schiele.

1. Vídeň na přelomu 19. a 20. století

Vídeň konce století. Dnes již ustrnulé klišé. Noblesní císařské město, centrum rakouské monarchie, umělecká Mekka, ráj kavárenských povalečů a vášnivých diskutérů, procházející bouřlivým rozvojem. Na místě původních městských hradeb vzniká okružní třída a zahajuje tak zcela novou éru. Císař František Josef I. nařídil roku 1857 hradby zbourat a zahájil tak nejvýznamnější urbanistickou proměnu města od středověku. Vídeň přestává být stísněným, temným do středověkých zdí uvězněným městem a vystavuje se na odív. Překotná industrializace a propojení vnitřního města s předměstím má za důsledek stále narůstající počet přistěhovalců. Přebujelá Vídeň se stává čtvrtým největším městem světa a rasovým babylonem.¹

Elegantní bulvár lemovaný veřejnými budovami. Helénistický parlament (dříve Budova Říšské rady) od dánsko-rakouského architekta Theophila von Hansen, novogotická radnice rakouského architekta Friedricha von Schmidt, neorenesanční divadlo Burgtheater architektů Gottfrieda Sempera a Karla Hasenauera, hlavní budova vídeňské univerzity od rakouského architekta Heinricha von Ferstel – *Dr. Karl-Lueger-Ring*. Tento elegantní, do detailu promyšlený celek s kolosálními díly převážně rakouských architektů uzavírá cihlová budova Musea užitého umění (Museum für angewandte Kunst) a zdobí jej jedna zvlášť významná neorenesanční perla. *Opernring*, na kterém nalezneme mimo jiné i známou galerii Albertina či vyhlášený hotel Sacher, nabízí pohled na budovu věhlasné státní opery. Staatsoper, společné dílo architektů Augusta Sicarda von Siccardsburg a Friedricha van der Nüll, dnes vysoce ceněný skvost jedinečného obloučkového stylu rané renesance, byla v době svého vzniku podrobena zdrcující kritice.²

Realizace vídeňské Ringstrasse vzdala hold historizující architektuře stejným způsobem, jakým byla na Akademii výtvarných umění velebena historizující malba. Jak jinak nejlépe oslavit a vystihnout velkolepou a všudypřítomnou monarchii než renesancí antických portiků, ionských sloupů a kopiemi parthenonských vlysů. I přesto, že tvář Vídně je proměňována užíváním prvků historické architektury, dochází tu k dosud nevídanému průlomů, který působí jako závan čistého větru. Město se otvírá a rozkvétá. V centru města nezůstal kámen na kameni, což nemůže zůstat bez

¹HAMANN 2011, 35

²HAMANN 2011, 36

povšimnutí. Umělci, kteří během městské přestavby dospívali, začínají rozvíjet svůj potenciál a pozvolna ohlašují okolnímu světu přicházející změny. Jako se Vídeň oprostila od svazující minulosti symbolizované středověkým městským opevněním, začínají se odklánět mladí studenti Akademie od adorovaných historizujících slohů a touží po změně. Odcházejí z ateliérů svých upjatých profesorů a tento odchod zapříčinil vznik vídeňského moderního umění.

2. Vídeňská moderna – Secession a Wiener Werkstätte

Nový umělecký styl, který na přelomu 19. a 20. století nemohl mít výstižnější a příznačnější název. Secession (z latinského slova secessio – odchod, odštěpení) zdůrazňuje, že se nejedná pouze o umělecký směr, ale životní styl, pohyb vpřed, hnutí těla i mysli. Směr, objevující se v mnohých koutech Evropy i ve Spojených státech, nese v různých zemích různá jména.³ Vyznavači a představitelé nového stylu odcházejí z konzervativních akademií, které jsou pro ně svou elegancí a uhlazeností do nebe volající provokací. Utíkají od strnulé malby a dávají se do pohybu. Díla, která jim v této době vznikají pod rukama, jsou „živá“. Secese se snaží překonat unylou a zoufale uniformní tematiku historizujícího slohu. Vyzdvihuje ornament jako klíčový a nepostradatelný prvek, volí ornamentální stylizaci jako hlavní princip a obrací se k přírodě jako nevyčerpatelné studnici podmanivých tvarů. Tak jako se po domovní fasádě pne břečťan nebo ke stropu stoupá dým unikající z cigarety, vinou se a navzájem podtrhují působivé secesní křivky rostlin a lidských i zvířecích těl. Secese má svůj původ ve Francii, kde se uplatnila hlavně v malířství a v Anglii, kde zasáhla hlavně do užitého umění. Hlavní podíl na rozvoji a šíření secese po celé Evropě měla právě secese vídeňská.

V 60. letech 19. století, kdy byla dokončena výstavba okružní třídy Ringstrasse a kdy byl adorován historismus ve všech směrech, byl také založen *Spolek výtvarných umělců*. Spolek vznikl roku 1865 a následující tři roky měl své sídlo v budově Künstlerhaus.⁴ Členy spolku byli architekti, pověřeni starat se o nově vzniklé reprezentativní budovy Ringstrasse a taktéž malíři, kteří měli portrétovat významné rodiny – obyvatele těchto honosných budov. Ve spolku ovšem byli kromě věrných ctitelů historismu i mladí rebelující umělci, kteří vyvolávali spory a nedokázali se ztotožnit s pouhým akademismem. Skupina konzervativců zůstala a umělci-revolucináři opustili spolek pod vedením malíře Gustava Klimta, který se stal prezidentem nového spolku. Došlo k tomu roku 1897. Klimtovy stoupenci tehdy opouští Spolek vídeňských výtvarných umělců a zakládají Spolek

³Francouzsky Art nouveau, v Německu Jugendstil

⁴PARTSCH 2002, 86

rakouských výtvarných umělců – *Secesi*.

Hlavním cílem nově vzniklého secesního spolku bylo úsilí o konfrontaci vídeňského uměleckého života s uměleckým životem v zahraničí a snaha vzbudit tak v široké veřejnosti zájem o moderní umění. Zásadním bodem programu bylo pořádání výstav na čistě uměleckém základě a potlačení tržního charakteru, který byl tak patrný na všech výstavách pořádaných spolkem předchozím.

Secesionisté, vedení již zmiňovaným malířem Gustavem Klimtem, kterému se budu věnovat v následující kapitole, formulovali své představy jasně. Ačkoli měli mnoho vysoce postavených nepřátel, získali podporu starosty Dr. Karla Luegera a s ní i pozemek. V samotném centru města, v blízkosti Akademie výtvarných umění, započala stavba jejich vlastní výstavní budovy. Pro stavbu tohoto secesního svatostánku byl vybrán jeden z členů Secese, Josef Maria Olbrich, žák věhlasného vídeňského architekta a uznávaného profesora Otto Wagnera, který byl rovněž členem Secese. Nad vstupním portálem secesního výstavního domu, kde se konala 12. 11. 1889 první výstava byl umístěn nápis „*Době její umění – umění jeho svobodu*“.⁵ Autorem tohoto výroku je Ludwig Hevesi, umělecký kritik a kronikář spolku Secese. Svým vyjádřením podtrhl hlavní poselství, se kterým tato umělecká skupina přichází. Nová stavba zrcadlí nový styl – je zkonstruována z jednoduchých geometrických tvarů, kupole složená z prolamovaných zlatých lístků působí vznešeně a přesto nepřekrývá ostatní stavební prvky. Celkový vzhled výstavní budovy zasazuje ránu uniformní historizující architektuře. Spisovatel Herman Bahr coby příznivec architektů Secese podtrhl tento krok vpřed: „*Nejsme lidé baroka a nežijeme v renesanci, proč bychom měli dělat, jako by tomu tak bylo? Život se změnil, každá myšlenka, každý pocit a umění celého národa se změnilo. Musí se změnit tedy i lidská obydlí, aby vyjádřila nový vkus a nové činy.*“⁶

Oficiálním orgánem Spolku rakouských výtvarných umělců se stal umělecký časopis *Ver Sacrum*.⁷ Tento bibliofilní časopis vznikl, stejně jako například mnichovský *Jugend* nebo londýnský *The Studio*, v rámci inovace knižního umění. V každém čísle časopisu byly otištěny litografie a dřevořezy členů spolku a umělci se tak jejich prostřednictvím stávali známějšími. Díky snazší masové distribuci časopisu se nový sloh rychle šířil. Navíc se tímto časopisem podařilo vytvořit umělecké dílo, které spojilo text a obraz do nové jednoty. Časopis *Ver Sacrum* zanikl po 6 letech

⁵Der Zeit Ihre Kunst, Der Kunst Ihre Freiheit

⁶PARTSCH 2002, 17

⁷HEVESI 1906, s.82 – *Ver Sacrum* – svaté jaro – návaznost na římské dějiny – když byla vlast v nebezpečí, zasvětil římský lid vše živé, co přinese příští jaro, bohům a toto jaro se pak nazývalo „*Ver Scarum*.“

existence a jeho zánik uzavírá „zlatý věk“ Secese.

Členové Secese předpokládali, že činnost tohoto spolku nebude ukončena dříve než za deset let. Jejich cílem bylo především osvobození umění od veškerých obchodních záměrů. I Secesi ale postihl podobný osud jako původní Spolek vídeňských výtvarných umělců. Dříve jednotná Secese se rozdělila na dvě frakce. Členové spolku, jež se označovali za „naturalisty“, se hlásili i k impresionismu a iniciovali velké impresionistické výstavy. Druhá skupina členů, tzv. „stoupenců Jugendstill“⁸, se naopak stavěla proti impresionismu. Zastánci Jugendstill usilovali o sjednocení všech umění, nejdůležitější však pro ně bylo umění dekorativní a užité.

Spolek Secese se tedy rozdělil na dva neslučitelné tábory a osmnáct členů, kteří jej po celých osm let ovlivňovali, nakonec Secesi opustilo. I přesto však existovala dále, dobrovolně se nerozpustila ani po 10 letech. Centrum secesního umění se ovšem přesunulo do nově založených „Vídeňských dílen.“

Uměleckořemeslné dílny Wiener Werkstätte byly založeny v roce 1903 již zmiňovaným architektem Josefem Hoffmannem a malířem Kolomanem Moserem, klíčovými členy původního secesního spolku. Josef Hoffmann byl autorem výstavní budovy Secession, Koloman Moser tvůrcem časopisu *Ver Sacrum*. Oba umělci byli i profesory na Uměleckoprůmyslové škole.⁹

Již před zásadním rokem 1900 se začali umělci zajímat o užité umění, ale právě tento rok s sebou přinesl průlom. Ve Vídni byla uspořádána výstava britského užitého umění a na vídeňské secesionisty udělala obrovský dojem. Fascinováni touto čistotou a jednoduchostí, ovlivnění tvorbou britského spolku *Art and Crafts*¹⁰ a *glasgowské školy*¹¹, založili za finanční podpory zámožného průmyslníka Fritze Waerndorfa dílny, které existovaly bezmála třicet let.¹²

Čistota a jednoduchost tvarů, kvalita použitých materiálů, originalita autorského návrhu, jedinečnost řemeslného provedení. Hlavní body programu Wiener Werkstätte a vše, co se v důsledku průmyslové revoluce a rozšíření masové výroby, začalo vytrácet. Masová výroba poskytovala sice tvůrcům výrazné zrychlení a spotřebitelům možnost rychlého uspokojení jejich

⁸Secese v užším slova smyslu

⁹FAHR-BECKER 2003, 6

¹⁰Art & Crafts – britské hnutí vzniklé na konci 19.století, jehož zakladatelem byl architekt a malíř William Morris. Toto hnutí adorovalo řemeslnickou práci a jeho stoupenci propagovali návrat ke středověkým řemeslným postupům. Toužili po autentičnosti a návratu k dovednostem minulosti.

¹¹Glasgowská škola – umělecká vysoká škola v Glasgow. Tvorba jejich žáků bývá považována za vrchol stylu Art and Crafts. Jejím hlavním představitelem a autorem budovy této školy byl skotský architekt Charles Rennie Mackintosh.

¹²FAHR-BECKER 2003, 8

požadavků, ale přinesla s sebou také uniformitu, ztrátu originality a potlačení umělecké stránky věci. Umělci Wiener Werkstätte se snažili veškerým vytvářeným předmětům vrátit jejich exkluzivitu a ztracenou duši. Odvrácenou stranou této ušlechtilé myšlenky však byly velké náklady na výrobu. Výrobky z dílen Wiener Werkstätte se staly dostupnými pouze pro vyšší vrstvy společnosti. Původní myšlenka dostupnosti všem společenským vrstvám nebyla realizována.

Na úplném počátku své existence měly Wiener Werkstätte dílnu pro zpracování kovu, knihvazačství a výrobu nábytku. Později byly ale připojeny další – roku 1910 vlastní modní ateliér a roku 1916 keramický ateliér – v obou byly zaměstnávány převážně ženy. Hlavní slovo v tvorbě všech umělců, sdružených ve vídeňských dílnách, měla jednoduchost. Tvorba první čtvrtiny 20. století se nese v puristickém duchu – jednoduché geometrické tvary, minimální dekor, monochromie – a stává se tak předzvěstí meziválečného funkcionalismu. Čtvercem fascinovaný Josef Hoffmann získal dokonce přezdívku Quadrat-Hoffmann.¹³ Pro toto období geometrické secese jsou typické strohé tvary, pravé úhly a černá a bílá barva. Vyráběny byly předměty ze čtverečkového plechu a kubický nábytek.

Po třech letech existence se ale objevil nepřekonatelný rozpor. Strohost a geometrizace byla sice vyzdvihována a s nadšením přijímána kritikou a odborníky, nikoli však širší veřejností. Společnost nebyla připravena na estetiku hladkých ploch a přílišnou jednoduchost. Geometrická secese nemohla soupeřit se všudypřítomným historismem. Čím dál častěji se tedy začíná uplatňovat ornament. Na předmětech, vzniklých v tomto období, je patrná inspirace rakouským *biedermeierem* (převážně jeho vegetabilními motivy), barokem i rokokem (girlandy, rohy hojnosti). Tvorba umělců Wiener Werkstätte se stává dekorativní. S touto změnou se nevyrovnal zakladatel Koloman Moser, který vnímal tento obrat jako odklon od původních principů a zradu ze strany Josefa Hoffmanna. Roku 1906 odchází.¹⁴

V tvorbě Wiener Werkstätte tedy doznívá prostý geometrismus a objevuje se nový ornamentální styl, který ale stále klade důraz na funkčnost a účelnost. Stále větší přízni se těší středoevropský *biedermeier*, své místo zde má i důstojný klasicismus. Nejzásadnější realizace Wiener Werkstätte, palác Stocklet v Bruselu, mistrně spojuje původní strohost a monochromii s koloritem barevnosti a ornamentikou. Mnohé ornamenty se vytvářejí samy díky přirozeným vlastnostem materiálů (kresba dřeva, kamene). Práce návrhářů se zaciluje na stylizaci - stylizací převážně vegetabilních motivů dosahují geniální výrazové zkratky.

V roce 1909 otvírají Wiener Werkstätte obchod v Karlových Varech a s produkty značky WW se

¹³ STRAKOVÁ 2004

¹⁴ FAHR-BECKER 2003, 22

tak seznámila široká klientela z celého světa, která navštěvovala karlovarské lázně. Tvorba Wiener Werkstätte se těšila velké oblibě hlavně ve Francii. Předválečná tvorba Wiener Werkstätte se promítla ve francouzském užitém umění a stala se tak jedním ze zásadních pilířů pozdějšího Art Deca.¹⁵

Wiener Werkstätte se sice těšily velké oblibě, byly ale na přízni své bohaté klientely existenčně závislé. Po krachu na newyorské burze na konci dvacátých let došlo ke krizi, kterou se dílnám, stejně jako mnohým dalším, nepodařilo překonat. Okruh zákazníků se zmenšil, musela být propuštěna většina zaměstnanců. Roku 1931 byly umělecko-řemeslné dílny Wiener Werkstätte uzavřeny.

Vznik Wiener Werkstätte je považován za výsledek třicetileté kulminace konceptu Gesamtkunstwerk.¹⁶ Podařilo se jim vytvořit svým klientům nový svět. Unikátní dům s dokonale promyšleným interiérem, v němž je vše, od nábytku přes oděvy až po formy na pečení, uměleckým dílem. Činnost dílen a změna nahlížení na umělecké řemeslo dala vzniknout i nové profesi designéra navrhujícího průmyslové výrobky bez přímého kontaktu s výrobcem. Živnou půdou pro získávání kontaktů a platformou pro setkávání výrobce s návrháři se stala umělecko-průmyslová muzea, která se konečně mohla rovnat ostatním kulturním institucím. Součástí Wiener Werkstätte byl snad každý představitel vídeňské moderny, ať už byl aktivním členem či navázal externí spolupráci. Kromě Josefa Hoffmanna, který byl – po odchodu Kolomana Mosera – hegemonek Wiener Werkstätte, nelze opomenout toho, bez kterého by vídeňská moderna nemohla existovat – Gustava Klimta.

4. Gustav Klimt a Egon Schiele – mistr a jeho žák

Zakladatel vídeňské Secese i velká osobnost Wiener Werkstätte Gustav Klimt dospíval během výstavby vídeňské Ringstrasse. Studoval na Uměleckoprůmyslové škole, kde se zabýval převážně studiem antickým vzorů. Prostřednictvím antického umění získal smysl pro ušlechtilé proporce a čerpal z něj celý svůj tvůrčí život. Po ukončení studia se stal žákem profesora figurální malby Ferdinanda Laufbergera, který patřil k těm úspěšným malířům, kteří se podíleli na dekorativní výzdobě interiérů veřejných budov na Ringstrasse. Stejně jako Klimt se Laufbergerovým žákem stal i jeho nerozlučný druh, bratr Ernst a přítel Fanz Matsch.¹⁷ Později je jejich profesor sloučil do

¹⁵ STRAKOVÁ 2004

¹⁶ Gesamtkunstwerk – absolutní umělecké dílo.

¹⁷ PARSONS 1987, 40

jednoho ateliéru. „Umělecká kompanie“¹⁸ tvořila společně až do chvíle, kdy bratry Klimtovy oddělila Ernstova smrt, což mělo dopad i na přátelství pozůstalých malířů.

Malíř Laufberger byl vysoce ceněn pro svou mistrnou dekorativní malbu, především včlenění dekorativní malby do architektonických vztahů, což předával i svým žákům. Učil je již zapomenutým technikám, jež si osvojil při cestách po Itálii – malování fresek, terakot, sgrafitovou techniku.¹⁹ Profesor začal velmi brzy přenechávat část práce na veřejných zakázkách svým žákům.

Ferdinand Laufberger zemřel v roce 1881 a jeho nástupcem a novým profesorem mladých umělců se stal Julius Victor Berger.²⁰ Stejně jako Laufberger patřil k malířům, pracujícím na Ringstrasse. Berger seznámil Gustava Klimta s malířem, který se stal jeho největším životním vzorem. Aspoň do té doby, než Klimt našel svůj styl, kterým inspiroval zástupy on sám.

Hans Makart (1840–1884) byl jedním z největších malířů tehdejší Vídně. Zdobil soukromé paláce, portrétoval vídeňské osobnosti, byl jmenován profesorem Vídeňské Akademie. Makart se tak stal dalším umělcem, který byl nejprve z Akademie vyloučen, aby se pak mohl stát jejím profesorem.²¹ Veřejné zakázky, které mu byly uděleny, ale nestihl před svou smrtí dokončit. Ač byl Makart velkými odborníky i širokou veřejností adorovaný umělec, jeho sláva až překvapivě rychle vyprchala – Vídeň už měla svůj nový idol – Gustava Klimta. Později dokončil Makartovu zakázku na výzdobu schodiště Kunsthistorického muzea právě on.

Gustav Klimt byl nejen autorem opuletních stropních maleb a elegantních portrétů - byl také zručným kreslířem. Jeho odvážné kresby rozkošnických žen inspirovaly mnohé, hlavně ale muže, který se narodil v době, kdy Gustav Klimt se svými společníky dokončoval nástropní obrazy na schodištích vídeňského Burgtheater. I přes generační rozdíl pojilo tyto muže více než jen rakouské občanství. Tím druhým malířem, jež byl tak fascinován Klimtem, byl Egon Schiele.

Egon Schiele, rodák z rakouského Tullnu, jediný chlapec mezi staršími sestrami a po brzké smrti otce i jediný muž v rodině. Patnáctiletý chlapec se ocitl na světě bez nejdůležitější osoby v životě a jen těžko hledal vztah k matce a novému poručíkovi, Leopoldu Czihaczekovi. Jedinou blízkou osobou mu tehdy byla mladší sestra Gertruda, které říkal Gerti a byl na ní až nezdravě fixován.

Jako dítě byl Egon plachý a uzavřený. Navštěvoval reálné gymnázium v Kremsu a později v Klosterneuburgu. Jedinou Egonovou vášní byla kresba, což nezůstalo bez povšimnutí vyučujících. Učitelé na gymnáziu v Klosterneuburgu brzy rozpoznali chlapcův talent a schválili v roce 1906 i

¹⁸PARTSCH 2002, 50 – „umělecká kompanie“, jak si od roku 1881 říkali.

¹⁹PARTSCH 2002, 35

²⁰PARTSCH 2002, 48

²¹HAMANN 2011, 45

přes námitky Egonova poručníka jeho žádost o přijetí na Akademii.²²

Šestnáctiletý Egon přišel do Vídně a ocitl se na vídeňské Akademii výtvarných umění v ateliéru portrétisty a historizujícího malíře Christiana Griepenkerla (1839–1916).²³ Záhy ovšem Schieleho nadšení polevilo. Mezitímco Gustav Klimt dovedl důkladným studiem a kopírováním antických vzorů postavy ve svých dílech k dokonalosti a měl onu potřebnou vytrvalost, rebelant Schiele vykonával tato cvičení jen s krajní nechutí. Zdokonaloval sice svůj kresebný styl, osobně ho to ale neobohatilo. Ve chvíli, kdy Egon Schiele zavrhl staromodního Griepenkerla, objevil lineárně plošný styl Gustava Klimta a byl ztracen. Klimt se pro něj stal životním vzorem. Egon Schiele se vzbouřil proti dogmatickému způsobu akademické výuky. Byl fascinován Klimtovými principy. Klimt podporoval malbu jemnými liniemi kresby, což kreslíři Schielemu učarovalo. Nahrazoval prostor používáním ornamentů. Tímto principem se Schiele inspiroval a zahnal jej až do extrému. Mezitímco Klimtovy naturalistické postavy jsou zahaleny abstraktními dekorativními plochami, Schieleho postavy se stávají součástí ornamentální abstrakce. Jako výborný příklad může sloužit srovnání Klimtova obrazu *Vodní hadi II* (1904–1907) [3] a Schieleho obrazu *Vodní duchové* (1907– 1908). [4]

Ženy na Klimtově obraze působí jako vodní víly, z nichž některé hledí vyzývavě na diváka – jejich pohled jakoby pobízel přihlížející ke hře. Jsou zasněné a elegantní a křivky jejich těl se proplétají stejně jako linie jejich vlasů, protkaných květinovými ornamenty a dekorativními liniemi. Oproti tomu ženy z obrazu Egona Schieleho působí jako vodní přízraky, hydry, hledící na diváka jako na svou příští oběť. Schieleho kompozice nepůsobí harmonicky jako Klimtova, Schieleho linie je nezávislá a tvary zobrazených žen jsou ostré. Klimtův obraz je prosycen erotičnem, z Schieleho stylizované kompozice číší spíše agresivita a dravost.

Egon Schiele se nadchl pro Klimtovy kresby aktů – jak sám později tvrdil, i erotické umění může mít svou svatost.²⁴ Zde je ale opět patrný rozdíl. Mezitímco Klimtův naturalismus spočívá v dokonale provedeném ženském těle, které je věrnou kopií svého živého modelu, Schieleho odvážné kompozice v sobě mají skrytou tragiku.

Klimtovy ženy v odvážných pozách mají slastné a spokojené výrazy, působí zasněně a bezstarostně. Ženy na kresbách Egona Schieleho v sobě skrývají určité pohnutí. Klimt mistrně zachycuje ladnost jejich křivek a smyslnost jejich těl, Schieleho nahé krásky spojuje jejich hluboký zdánlivě nepřítomný pohled. Hledí na diváka, nebo spíše skrze něj. Působí jako silné ženy s

²²STEINER 2006, 22

²³ KROUTVOR 1991, 15

²⁴STEINER 2006, 1

tragickými osudy, jež se jim zapsaly do tváří. Ženy z jeho obrazů a kreseb mají protáhlé údy a Egon Schiele jejich tělům nijak nelichotí. Klimt nám ve svých odvážných kompozicích ukazuje, jak je polonahá či nahá žena svůdná a krásná, Egon Schiele překračuje tuto pomyslnou hranici a jde dál. Obnažuje ženu dvakrát – nabízí divákovi nejen pohled na její nahotu, ale i do jejího nitra skrze smutné, hluboké oči.

Gustav Klimt byl tím, kdo umožnil mladému Egonovi poprvé vystavovat na velké mezinárodní přehlídce současného umění *Kunstschau* v roce 1909.²⁵ Schieleho kompozice šokovaly odbornou i širokou veřejnost a vzbudily pohoršení. I přesto, že před touto výstavou ani v průběhu jejího konání se Gustav Klimt a Egon Schiele nesetkali, měl Klimt k tvorbě tohoto mladého umělce vždy blízko. Možná právě v důsledku seznámení se s tvorbou Egona Schieleho se Klimt ve své tvorbě po roce 1909 odvrací od secese a přiklání se k dekorativnímu, expresionistickému stylu.

K prvnímu osobnímu setkání obou umělců došlo s největší pravděpodobností v roce 1910. Schiele toužil vlastnit Klimtovu kresbu a tak vyjádřil nesmělou prosbu o výměnu svých prací s mistrem. Konkrétně uvedl, že by dal několik svých kreseb za jednu Klimtovu. Klimt odpověděl: „*Proč pak si nemůžete se mnou vyměnit listy? Stejně kreslíte lépe než já.*“ Klimt se svým mladým obdivovatelem k jeho nezměrné radosti své listy vyměnil a ještě několik jeho kreseb zakoupil.²⁶

Dalším kuriozním pojátkem mezi oběma umělci byly ženy, respektive jedna žena jménem Wally Neuzil. Mladá modelka, která prošla Klimtovým ateliérem a byla původně jeho milenkou. Právě v Klimtově ateliéru se ale seznámila s Egonem Schiele a stala se jeho muzou a dlouholetou družkou.

Gustav Klimt zemřel 6. února 1918. Egon Schiele, v té době již známý osmadvacetiletý umělec, považoval sám sebe za jeho přímého nástupce a v rámci 49. výstavy vídeňské secese byl Klimtovými stoupenci, tamější uměleckou elitou, jako Klimtův pokračovatel uznán. Schiele, který pro tuto výstavu vytvářel i plakát, prodal během jejího konání většinu svých děl a po letech útlaku dosáhl kýženého úspěchu, netušil, že má před sebou jen pár měsíců života.

5. Egon Schiele jako nekonečná inspirace Friedensreicha Hundertwassera – Ich liebe Schiele

Egon Schiele si „prošel“ Klimtem. Důkazem uzavření tohoto zásadního období jeho uměleckých začátků je dopis adresovaný jeho blízkému příteli, uměleckému kritikovi a galeristovi Arthuru

²⁵PARTSCH 2002, 216

²⁶STEINER 2006, 33

Roeslerovi: „*V březnu jsem prošel Klimtem, nyní jsem však zcela jiný.*“²⁷ Šestnáctiletý Egon Schiele pátral po umělecké inspiraci, které se mu na Akademii nedostávalo, našel Gustava Klimta. Mladý Gustav Klimt se zhlédl v malíři Makartovi, než našel a rozvinul svůj vlastní způsob uměleckého vyjádření. Nalezení tolik potřebného vzoru, který mohli oba umělci následovat v nejistých začátcích, jim umožnilo dosáhnout později vlastní osobitosti a naprosté jedinečnosti. Později splatili dluh svým inspirátorům – sami inspirovali mnoho nejen vídeňských umělců následujících generací. Jedním z nich byl i Friedensreich Hundertwasser.

Friedensreich Hundertwasser, umělec-vizionář a ekologický aktivista, jehož ruku v počátcích umělecké tvorby vedla fascinace dílem Egona Schiele. Stejně jako Schiele upřednostnil i Hundertwasser následování stylu svého uměleckého vzoru před klasickým akademickým vzděláním. Egon Schiele utekl z ateliéru svého učitele a ztratil se v lineárním stylu Gustava Klimta. Friedensreich Hundertwasser Akademii taktéž opustil a nechal se unášet tvorbou Egona Schiele. Mladý malíř zasažený Schieleho tvorbou se nemohl vyhnout také všudypřítomnému Klimtovi. Hundertwassera upoutaly, podobně jako Schieleho, ornamenty a dekorativní linie jeho obrazů. Z pozadí Klimtových portrétů převzal Hundertwasser dokonce ústřední motiv většiny svých obrazů z pozdního období, čemuž se budu ale věnovat později. Hundertwasserova raná díla, vytvořená kolem roku 1949, jsou nejlepším důkazem Schieleho vlivu na jeho tvorbu. Hundertwasser nemohl nikdy dostihnout Schieleho v tak mistrné kresbě. Kreslil ale stejně neklidnou rukou, se stejnou naléhavostí.

Poprvé se Hundertwasser setkal s dílem Egona Schiele na výstavě grafických sbírek galerie Albertina v roce 1948.²⁸ Tato výstava byla uspořádána ku příležitosti 30. výročí Schieleho úmrtí. Hundertwasser byl ohromen. Schiele svým uměleckým vyjádřením osvobozoval krásu – nic neskrýval, obnažil divákovi vše. Když Hundertwasser poprvé spatřil Schieleho veduty, byl oslněn způsobem, jakým Egon Schiele maloval domy. Upoutalo ho, že Schiele nakládá se zdmi domů stejně jako s kůží mladých dívek – křísil zachycované stavby k životu.²⁹ Domy na těchto plátnech přestávají být pouze objekty. Tyto domy vyvolávají v divákovi pocit napětí a stísněnosti, který je ještě umocněn jejich barevností. Mají svůj vlastní příběh. Pohled na fasády a okna domů v nás vyvolává neklid a nutí nás přemýšlet, kdo v takovém domě bydlí. Hledíme okny do domu stejným způsobem, jakým hledíme člověku do očí. Malíř-architekt Friedensreich Hundertwasser zasvětil mnoho manifestů, přednášek i svých dalších děl aktivnímu prosazování individuálního přístupu ke

²⁷STEINER 2006, 30

²⁸RAND 1991, 1

²⁹RAND 1991, 2

vzhledu interiérů i exteriérů lidského příbytku a práva každého obyvatele zvelebit si své obydlí dle libosti. Hundertwasser, zapřísáhlý odpůrce rovné čáry a kritik racionalismu, měl při pohledu na tyto obrazy pocit, že konečně našel spřízněnou duši.

Ve svém uměleckém i teoretickém díle rozlišoval Hundertwasser 5 úrovní - „kůží“ - člověka. Po epidermu následuje druhá kůže, kterou představuje náš oděv, kůží třetí je právě lidský příbytek, čtvrtou potom sociální prostředí a identita a pátou globální životní prostředí.³⁰ A právě proto bylo pro Hundertwassera setkání s Schieleho obrazy nejen krumlovských domů tak zásadní. Hundertwasser stál proti živoucímu důkazu, že nejen on nenahlíží na domy pouze z hlediska jejich konstrukce.

Po této výstavě se začal Hundertwasser aktivně zajímat o Schieleho dílo, což způsobilo zásadní obrat v jeho tvorbě. Hundertwasser mohl najednou dát plný průchod svým vizím a představám. Jeho obrazy, které vznikaly mezi léty 1949 až 1951, jsou jasným důkazem vlivu Schieleho tvorby na mladého malíře. S pocitem nově nabyté nekonečné svobody opustil Hundertwasser v následujícím roce Vídeň a vydal se do Itálie. Na dlouhou cestu bez konce – světoběžník Hundertwasser se do své smrti již nezastavil.

I přesto, že opustil Vídeň, prosycenou Schieleho odkazem, vtiskly se mu jeho obrazy nesmazatelně do paměti. Podíváme-li se na Hundertwasserův obraz *Fischerboote am Kai von Peschiera* [5] z roku 1949 nebo na jeho obraz ze stejného roku *Häuser und Boote, die sich im Wasser spiegeln* [6], spatříme jasný důkaz. Hundertwasser zasažený Schieleho *Plachetnicemi na vlnící se vodě* (1917) [7] se nechal inspirovat jeho stylem i barevností. Pohyb vody, který neustále mění zrcadlený obraz, dal umělcům příležitost k uplatnění samostatných dekorativních forem a linií. Pohled na přístav probouzí zvědavost a nutí diváka uvažovat, z jakých dálek se lodě vrací nebo do jakých exotických krajin budou směřovat. Schiele namaloval plachetnice v přístavu v italském Terstu, Hundertwasser rybářské lodky na pobřeží v italské Veroně.³¹ Je nasnadě, zda právě tento obraz z Schieleho krátké návštěvy Itálie nebyl oním impulsem, který přiměl mladého Hundertwassera opustit Vídeň a zvolit si právě Itálii.

Dalším dobrým příkladem, na kterém lze vidět Schieleho nepopiratelný vliv na Hundertwassera, je autoportrét vzniklý v roce 1950 v Paříži. Hundertwasser se zde ocitl, když následoval svého přítele Reného Braulta, francouzského malíře, kterého potkal při svých toulkách po Itálii.³² Na tomto autoportrétu [8] vidíme mladíka s uhrančivýma očima, který vyzývavě hledí na diváka a

³⁰RESTANY 2004, 5

³¹SCHMIED 2000, 2

³²RESTANY 2004, 63

působí velmi sebejistě. V jeho výrazu je cosi provokativního, co můžeme nalézt i v očích jiného mladého muže, který sám sebe zvětšil na obraze z roku 1912. Schieleho *Autoportrét s čínskými lampionky* [9], vzdává znovu hold secesní dekoraci. Ve stejném roce vytvořil Schiele také portrét své milenky Wally Neuzil, který lze považovat za protějškový obraz k jeho autoportrétu. Tyto čtvercové obrazy vytvořil Schiele v českém Krumlově, rodném městě své matky, které mu učarovalo. Obrazy jsou proto spojeny názvem *Milenci z Krumlova*.

Jak už bylo řečeno, Hundertwassera uchvátily hlavně Schieleho pohledy na město a to, jakým způsobem se vypořádával s touto „třetí kůží“ člověka. Na obrazech *Almhütten auf grünem Platz* [10] a *Bürgeralm* [11], které namaloval Hundertwasser v rakouském Aflenzu ve vesnici Bürgeralm v roce 1951, lze spatřit první pokusy o jejich nápodobu. Schiele maloval hlavně krumlovské domy [12], které během svých návštěv pozoroval ze zámecké věže - Egon s velkou oblibou prchal do Krumlova z přelidněné rakouské metropole. Hundertwasser našel svou prvotní inspiraci právě Bürgeralm, kde pobýval v létě se svou matkou. Tyto obrazy jsou také výborným důkazem přítomnosti „pořádkumilovného Rakušana“ v jeho nitru.³³ Vyhýbá se sice rovné „bezbožné“ čáře, ale veškeré zelené plochy na pozemcích, které domy obklopují, jsou pečlivě odděleny.

Velmi častým formátem byl pro Schieleho čtverec [13], který se opakuje i ve vnitřním dělení obrazů. Schiele se snaží proniknout do vnitřního labyrintu města. Spletité uličky, vinoucí se kolem ostrůvku s krumlovskými domky, se zatáčejí v mohutné spirále. Velkou hmotu člení na pásy a pruhy malých políček. Hundertwasser se nechává tímto uspořádáním vést. Po vzoru Schieleho taktéž zkracuje perspektivu a prožívá své umělecké vidění. Ani Schiele ani Hundertwasser netvořili své obrazy měst dle volné fantazie, nezdráhali se ovšem upravit si městské detaily.³⁴ A dá se říci, že právě způsob, kterým Hundertwasser maloval lidské příbytky je tím, co v jeho stylu utkvělo i poté, co si „prošel“ Egonem Schiele.

Posledním obrazem z Hundertwasserovy rané tvorby, který vytvořil pod vlivem Schieleho uměleckého projevu, je portrét z roku 1951 s názvem *Mädchenbildnis in der Almhütte* [14]. Sedící děvčátko s pronikavými očima a rukama založenýma v klíně, má stejně soustředěný a smutný pohled jako Schieleho *Sedící dítě* z roku 1918. [15] Pohled obou dětí není uličnický ani rozpustilý, působí až překvapivě vyzrálé. Máme pocit jakoby na nás hleděli dospělí lidé, kteří jsou jen menšího vzrůstu.

Hundertwasser bezmezně adorující Schieleho jej dokonce začal považovat za svého druhého

³³RAND 1991, 5

³⁴KROUTVOR 1991, 72

otce. Malíř, postrádající od dětství mužský vzor, vzhlížel k Schielemu jako ke svému životodárci. K tomu, jež umožnil zrod mnohých jeho děl. Důkazem je jeho manifest s názvem *I liebe Schiele*, který vznikl mezi léty 1950 až 1951. Hundertwasser v něm napsal : „*Často sním, jako Schiele, můj otec, o květinách, které jsou rudé, o ptácích a létajících rybách a zahradách se sametovou smaragdovou trávou a lidských bytostech, které chodí, plačíc červeno-žlutou a oceánově modrou.*“³⁵ Hundertwasser se vyznal světu ze svých tužeb. Touhu po setkání se svým předchůdcem nelze naplnit, setkává se s ním tedy alespoň ve svých snech. Touží po harmonickém světě, plném uměleckých podnětů, rozvíjejících fantazii. Hundertwasser zde velice sugestivně popisuje vize, jež jej pojí s jeho „otcem“. Čtyřicet let před vznikem Hundertwasserova manifestu napsal Egon Schiele v dopise svému švagrovi Antonu Peschkovi : „...*chci vidět něco nového a chci to zkoumat, chci vychutnávat tmavou vodu, vidět praskající stromy v divokém větru, s úžasem si prohlížet ztrouchnivělé plody zahrad, naslouchat mladým březovým hájům a chvějícímu se listí, vidět světlo, slunce, těšit se z mokrých zelenomodrých večerních údolí, vnímat třpyt zlatých ryb, pozorovat bílé mraky, jak se hromadí, mluvit s květinami, trávou, pozorovat lidi a jejich zdravou barvu, naslouchat vznešené řeči starých kostelů s malým kupolemi a bez ustání běžet širokými rovinami k horám, chci líbat zem a sát teplou a měkkou vůni kopretin, pak vytvořím krásné barevné obrazy.*“³⁶

Egon Schiele v těchto řádcích vyjádřil to, co Hundertwasser hlásal celý svůj život. Bude-li člověk obklopen krásou přírody i věcí a bude-li spokojen ve svém příbytku, nalezne harmonii, která mu umožní svobodně tvořit a získávat podněty pro rozvoj vlastní fantazie. Malíř-architekt Hundertwasser usiloval o to, aby svým uměním šířil tuto harmonii do všech sfér lidského žití. Velebí dětskou kresbu, která je podle něj tou nejsvobodnější formou umění. Dětská fantazie, která se na nic neohlíží a není ještě omezená předsudky či obavami, dokáže jednoduše vyjádřit mnohem více než stovky obrazů. Hundertwasser proto ve svém manifestu apeluje na to, aby se nikomu nebránilo ve svobodné tvorbě, vedené fantazií: „*Nechte děti mluvit, a stejně tak malíře i architekty. Nechte je mluvit, nechte je konat, nevšímejte si výsměchu a přejte jim to dobré. My jsme sami. Musíme podporovat lidi. Musíme stavět domy. Nás nikdo nepodporuje. Malba obrazu se rodí z bolesti.*“³⁷ Hundertwasser tímto způsobem vyjádřil své rozhořčení nad veřejností, která se k novému umění staví zády. Umělecké dílo, je-li odrazem autorova nejhlubšího přesvědčení a snažení, by nemělo být bez rozmyslu odmítáno. Stejně tak si nad těžkou rolí umělce povzdychl Egon Schiele, který byl za své erotické kresby dokonce krátce vězněn. Na své kresby, které vytvořil během

³⁵HUNDERTWASSER 1983, 26

³⁶KROUTVOR 1991, 68

³⁷HUNDERTWASSER 1983, 27

krátkého pobytu ve věznici v Neulengbachu v roce 1912, napsal: „*Klást překážky umělci je zločin. Učinit to znamená vraždit rašící život.*“³⁸ Hundertwasser, ztotožňující se s názory svého uměleckého vzoru, našel někoho, ke komu mohl mluvit, i když nikdo neposlouchal. Narodil se sice 10 let po Schieleho smrti, ale po prvním setkání s jeho dílem si ho „oživil“ ve své hlavě a už nikdy mu nedovolil odejít.

6. Prokletý samotář a excentrický aktivista – spojení šílenství

Hundertwasserova mysl byla Schieleho zajetí. Stejně tak byla mladistvá Schieleho ruka vedena Klimtem. A Právě Gustav Klimt, kterému patřila již třetí kapitola, je další spojnicí mezi oběma umělci. Kromě výstavy uspořádané k 30. výročí Schieleho úmrtí v roce 1948, byla v témže roce uspořádána ještě jedna velmi zásadní výstava. Byla to výstava moderního rakouského umění (1897 – 1938), která proběhla na Akademii výtvarných umění ve Vídni.³⁹ Zde se Hundertwasser setkal i s dílem Klimtovým a byl fascinován jeho dekorativností a ornamentikou. Například na Klimtově obraze *Očekávání* [16] můžeme vidět motiv dekorativní spirály, který doplňuje portrét. A tento motiv byl právě tím, co Hundertwassera tak zasáhlo a ovlivnilo jeho pozdější malířské i teoretické dílo. Mezitímco Klimt své portréty pomocí spirály a podobných dekorativních prvků doplňoval, Hundertwasser ji osvobodil a učinil z tohoto původně doplňkového motivu hlavní předmět svých maleb. Spirála z Klimtových obrazů má pravidelný tvar, jednoduché kontury i povrch. Hundertwasserova spirála je naopak masivní, uvězněná v síti těžkých černých linií. [17] Hundertwasser spatřoval ve spirále symbol nekonečného koloběhu života. Konec spirály může být totiž zároveň jejím začátkem. Hundertwasser – ekologický aktivista a milovník přírody – si oblíbil spirálu právě pro její častý výskyt v přírodě (kapradiny, mušle, ulity). Toužil být v souladu s přírodou – jeho svérázné happeningy i manifesty, vybízející širokou veřejnost k ekologické uvědomělosti, všechny šokovali. Hundertwasser vybízel své zastánce i odpůrce, aby jedli kopřivy a obilí, používali ve své domácnosti humusovou toaletu a adoroval plesnivinu, nikoliv jako začátek rozkladu, ale naopak jako počátek tvořivého procesu. Hundertwassera oslovila Schieleho barevnost také proto, že barvy na jeho vedutách z Krumlova jsou „plesnivé“.⁴⁰

Organická spirála se stala pro Hundertwassera univerzálním symbolem jednoty. Svou první

³⁸STEINER 2006, 41

³⁹ROH 1975, 77

⁴⁰CHIPP/RICHARDSON 1968, 22

spirálu Hundertwasser namaloval v roce 1953.⁴¹ Od této chvíle byla nepostradatelnou součástí jeho děl. Hundertwasser přisoudil spirále mnoho rolí. Slunce, planety, města i oceány, stromy i figury – toto vše dokázal Hundertwasser vytvořit pomocí spirály. Oblíbil si ji pro její jednoduchost a výstižnost – ze stejných důvodů, z jakých tolik uznával dětskou kresbu. Děti, které mají při svém tvoření k dispozici jen omezené množství tvarů a linií, které si stačily doposud osvojit, kreslí či malují pomocí velmi výstižných zkratk a nic neobcházejí – vyjadřují se jasně a přesně. Nevzniká zde zbytečný prostor pro spekulaci. Dětské výtvořiny zachycují jejich vlastní výklad reality a pro vše, co je myslí dospělých diváků nepochopitelné, mají nezaměnitelné logické vysvětlení.

Stejně jako Hundertwasser byl i Schiele fascinován kouzlem jednoduchosti. Oba byli velkými příznivci exotického umění. Schiele byl uchvácen zejména loutkami. Jeho nejoblíbenější hračkou, která mu vydržela až do smrti, byla loutka démona z buvolí kůže z javánského stínového divadla, kterou získal od svého přítele Arthura Roesslera.⁴²

Zájem o exotické umění a exotické země samotné byl u obou umělců spojen s láskou k cestování. Egon Schiele, jehož otec byl přednosta stanice v Tullnu a dědeček železniční inženýr stejně jako jeho budoucí poručník Leopold Czihaczek, miloval železnici.⁴³ Dokázal ruch na nádraží a přijíždějící a odjíždějící vlaky pozorovat celé hodiny. Kdykoliv mu bylo v přelidněné Vídni těsno nebo byl rozhořčen nad soudy, které nad ním mnozí vyřkli, nasedl do prvního vlaku a odjel za město. Často utíkal ze „studené Vídne“ do Bergenzu, ale hned dalším vlakem se vracel zpátky. Když byl v roce 1913 pozván k Arthuru Roesslerovi do Altmünsteru na jezeře Traunsee, puntičkářsky mu vypsál seznam všech možných dob svého příjezdu, aby pak přijel ze zcela jiného směru a ve zcela jiný čas.⁴⁴

Hundertwasser měl také svůj oblíbený způsob přepravy. Byl majitelem lodi, se kterou se vydal do oněch vysněných exotických koutů, jakými byly Tahiti, Amazonie či Nový Zéland.⁴⁵ Na palubě své lodi se Hundertwasser cítil v souladu s milovanou přírodou. Muž se svou lodí na širém moři, vydaný napospas přírodě, kterou musí respektovat. Toto byl pro Hundertwassera vyrovnaný boj. Hundertwasser mohl na rozdíl od Schieleho, který nikdy neopustil Evropu, následovat volání svého srdce a navštívit tyto opojné krajiny. I přesto, že Schiele měl svého věrného stoupence a obdivovatele Arthura Roesslera, na kterého se často obracel s prosbami o finanční výpomoc, pokryly tyto milodary pouze jeho existenci a materiál potřebný pro jeho tvorbu. Naopak

⁴¹MATHEY 1985, 18

⁴²STEINER 2005, 26

⁴³KROUTVOR 1991, 20

⁴⁴LEOPOLD 2004, 34

⁴⁵RESTANY 2004, 28

Hundertwasser měl v životě velké štěstí – měl vždy několik štědrých mecenášů, kteří uznávali jeho umění a on se díky nim mohl oprostít od finančních starostí a plně rozvíjet svůj potenciál.

Další zvláštností, která oba umělce spojuje, byla jejich velká starost o jejich „druhou kůži“, jak Hundertwasser nazýval lidský oděv. Schiele musel během svého dospívání nosit pouze ty oděvy, které dostal v rodině darem, případně po někom zdědil, čímž velmi trpěl. Schiele, který se osamostatnil, aby mohl být mladým nezávislým umělcem, byl nucen se v této nelehké situaci odívat do obnošených obleků po svém poručníkovi, nosit jeho obnošené boty a vycpávat si novinami jeho příliš velké klobouky.⁴⁶ Schiele byl stejně jako později Hundertwasser přesvědčen, že umělec by měl zaujmout již na první pohled svým zevnějškem, jehož prostřednictvím je možné vyjádřit správnost postoje k životu. Schiele, kterému se v mládí nedostávalo vysněných kvalitních obleků, si alespoň vystřihoval nápadité límce z papíru, kterými ozvlášťoval svůj všední oděv. Později dostal Schiele příležitost navrhnout několik modelů pro již zmiňované dílny Wiener Werkstätte.⁴⁷

Hundertwasser se také zhostil výroby svých oděvů sám. Začal si sám šít oděvy i boty, je autorem i své, tak typické, čapky s vypouklým kulichem a nízko posazeným štítkem. V padesátých letech se v pařížských ulicích objevoval jako rádobý nedbale oděný bohém. Exotičnost jeho oděvu nevyvolala skandál, jak by se dalo očekávat, ale byla přijata jako součást identity bohémského malíře. Díky této reakci si Hundertwasser uvědomil, jak je jeho druhá kůže propojená s jeho občanským stavem. Je-li malířem, jsou mu modní výstřelky odpuštěny a je mu dovoleno překračovat sociální hranice, za které by jinak nemohl. Starost o lidský oděv netrápila Hundertwassera z čisté marnivosti. Hundertwasser si stejně jako jeho předchůdce uvědomil, že odlišnost vlastního oděvu od ostatních vyzdvihuje lidskou individualitu. Snaží se tedy, jako ve všech sférách své umělecké činnosti, potlačit uniformitu a symetrii i v koncepci mody. Modely, které sám navrhl, vytvořil oboustranné. Zvolil látku s proužky, kterou – jako zapřísáhlý odpůrce rovné čáry – nikdy nežehlil.⁴⁸

Hundertwasser, který kladl ze všeho nejvíce důraz na individualitu a originalitu člověka a veškerého jeho počínání, naložil podobně svérázným způsobem, jakým vytvářel své šaty, také se svým jménem. Původní jméno tohoto umělce bylo Friedrich Stowasser. Během svých cest v roce 1949 se rozhodl své jméno germanizovat a ze Stowassera se rázem stává Hundertwasser.⁴⁹ Nezastavil se ovšem jen u změny příjmení, pozměnil i své křestní jméno. Z Friedricha se stal Friedensreich. Tato úprava jména měla svou skrytou symboliku. Hundertwasser vyjádřil svou touhu

⁴⁶STEINER 2005, 34

⁴⁷ KROUTVOR 1991, 15

⁴⁸RESTANY 2004, 22

⁴⁹RESTANY 2004, 12

po světovém míru a souladu. Původní běžné křestní jméno získalo svým rozšířením nový význam – říše svobody, království míru. Jak už bylo uvedeno výše, Hundertwasser miloval svou loď. Této lodi dal jméno Regentag a nakonec jím rozšířil i jméno své.⁵⁰ Ani výběr jména lodi nebyl náhodný. Hundertwasser miloval déšť, ve kterém se všechny barvy oslnivě leskly. Během deštivých dnů byl nejšťastnější. Z Friedricha Stowassera se tedy stal Friedensreich Regentag Hundertwasser. Později připojil k tomuto již tak dlouhému jméno ještě jedno. Poslední Hundertwasserovo jméno bylo Dunkelbunt a poukazovalo na tmavé barvy, které přejal právě od Schieleho.⁵¹ V rozhovoru se svým životopiscem Harry Randem Hundertwasser řekl: „*Jeden člověk má jedno jméno. Má-li ale jmen několik, stává se několika osobnostmi zároveň. To je skvělé. Já mám několik jmen a skrývá se tedy ve mně hned několik osobností. Jsem malíř, architekt, ekolog. Jedno jméno nedokáže vystihnout všechny tyto profese. Vždy jsem měl problém být pouze jedním. Existuje tolik věcí, kterým bych se chtěl věnovat a jak vždycky říkám: Chtěl bych být deseti Hundertwassery, abych mohl dělat desetkrát více věcí. Ačkoliv tohle udělat nemohu, mohu mít alespoň mnoho jmen.*“⁵² Friedensreich Regentag Dunkelbunt Hundertwasser dělal opravdu čest svému jménu.

Jak už jsem zmínila v předchozí kapitole, oba umělci postrádali v důsledku traumatického zážitku v rodinném prostředí autoritu a vůdčí osobnost. Proto pro ně bylo tak klíčové nalézt silné umělecké předobrazy, které mohli následovat. A i přesto, že Schiele byl pro Hundertwassera inspirátorem nejzásadnějším, nebyl jediným. Milovníka dětské kresby upoutala také tvorba švýcarského malíře Paula Klea, se kterým sdílel fascinaci dětskou schopností částečně abstraktní kresby, vytvářené jejich svobodnou myslí a naivitou.⁵³ Důkazem Schieleho podlehnutí i jinému silnému uměleckému vzoru než Gustavu Klimtovi je obraz s názvem *Umělcova místnost v Neulengbachu* z roku 1911. [18] U tohoto obrazu nelze popřít, že autor byl během tvorby obrazu pod silným vlivem malíře, který také namaloval svou ložnici. Tato *Ložnice v Arles* [19] se stala díky obrazu Vicenta van Gogha jednou z nejslavnějších ložnic světa.⁵⁴ Obraz je ale také důkazem toho, že i Schiele byl posedlý svým jménem. Na podlaze tohoto pokoje můžeme vidět tři stejné signatury. Schiele takto označoval nejen své obrazy, ale i veškerý svůj majetek. Měl potřebu si vše takto demonstrativně přivlastňovat.

V následujících podkapitolách se zaměřím na tři hlavní úseky života obou umělců, které je

⁵⁰RAND 2007, 17

⁵¹RESTANY 2004, 22

⁵²RAND 2007, 15

⁵³CHIP/RICHARDSON 1968, 22

⁵⁴NATTER/TRUMMER 2006, 35

utvářely lidsky i umělecky a které, srovnáme-li si je, jsou si velmi podobné. Nejlépe začít od začátku. První podkapitola bude tedy věnována dětství obou Rakušanů.

6. 1 Traumatické dětství

Egonovi Schiele ani Friedensreichu Hundertwasserovi nebyl jejich vstup do života nijak usnadněn. Oba postihla v útlém věku těžká rána – smrt otce. Hundertwasserovi byl teprve jeden rok, když tato tragická událost postihla jeho rodinu. Hundertwasserův otec zemřel v důsledku neléčeného zánětu slepého střeva.⁵⁵ Hundertwasser byl jediným dítětem svých rodičů. Zůstal tedy sám s matkou Elsou, se kterou měl velmi blízký vztah po celý život.

Egona Schiele zasáhla ztráta otce v období dospívání – bylo mu patnáct let. Egon byl ve věku, kdy potřeboval následovat vzor milovaného otce více než kdy předtím a náhle zůstal v rodině s matkou a sestrami jako jediný muž. Schieleho otec zemřel na psychickou paralýzu, jež byla pravděpodobně důsledkem syfilitidy, kterou jeho otec, Eugen Schiele, trpěl.⁵⁶ Schiele nepřilnul k matce jako Hundertwasser, byl ale silně fixován na svou mladší sestru Gertrude, které říkal Gerti. Schieleho až nezdravá fixace na sestru vyvrcholila v jejich společný útěk do italského Terstu.⁵⁷ Schiele, postrádající milovaného otce a absentující též vztah k matce, se upnul ke své sestře téměř až incestní láskou. Důkazem je Dívčí akt (Gerti) z roku 1910. [20] Později se Schieleho milovaná Gerti stala ženou jeho přítele, malíře Antona Peschky.⁵⁸

Egon Schiele i Friedensreich Hundertwasser byli okolnostmi nuceni předčasně dospět. Dětské radovánky nahradily existenční starosti. Hundertwasser byl deprimován pohledem na osamělost své matky. Ta se však snažila rozvíjet synovu fantazii a podpořit ho v tak nelehké situaci. Elsa Stowasserová přihlásila osmiletého Friedricha Hundertwassera do vídeňské školy Montessori.⁵⁹ Malý Hundertwasser strávil na této škole pouze rok. Školné bylo příliš vysoké a, jak uvádí Harry Rand ve své knize Hundertwasser, nezdálo se, že by ho mohla chlapce připravit na život. Na druhé straně Heschel B. Chipp a Brenda Richardson uvádí ve stati, jež je součástí stejnojmenné knihy z roku 1968, že pobyt na této škole ovlivnil Hundertwasserův smysl pro vnímání barev. Netradiční výchovné metody na této škole jsou založeny na využití rozličných smyslových zážitků při dětských

⁵⁵RAND 2007, 16

⁵⁶STEINER 2006, 24

⁵⁷KROUTVOR 1991, 21

⁵⁸KNAFO 1993, 17

⁵⁹CHIP/RICHARDSON 1968, 20

hrách a zapojování dětí do různých společenských interakcí.⁶⁰ Po roce Hundertwasser tedy tuto školu opouští. V témže roce je pokřtěn.⁶¹ Poté se události dávají do pohybu. 12. 3. 1938 vstoupila německá armáda do Rakouska a Hundertwassera v jeho již tak nelehkém dětství zasáhla druhá světová válka.

Hundertwasser byl synem křesťanského otce a židovské matky – tedy poloviční Žid. Matka ve snaze ochránit syna i zbytek rodiny zapsala jedenáctiletého Friedricha do Hitler Jugend.⁶² Podařilo se jí tím zachránit sebe, svou sestru a svého syna. Kdykoliv kdosi zazvonil u jejich dvěří, tuhla Friedrichovi krev v žilách. Mezitímco se jeho matka s tetou schovali, malý Friedrich chodil otvírat vítaným i nevítaným návštěvám.⁶³ Během anglo-amerického bombardování a bojů ve Vídni v roce 1944 žil Hundertwasser se svou matkou ve sklepě jejich domu poblíž Donaukanal, kde byli nuceni žít po násilném vystěhování v roce 1938.⁶⁴ Válka se v roce 1945 sice blížila ke svému konci, ale Hundertwasser se s matkou skrýval před Rusy, kteří dobyli Vídeň. Jeho matka Elsa se obávala, že by je mohli udat jednotkám SS jako Židy a oni by byli popraveni.⁶⁵ Díky její prozíravosti ona i její syn přežili. Zbytek rodiny byl deportován do koncentračního tábora. Stejně tak se podařilo přežít válku i dalším dvěma umělcům – polovičním Židům – kteří se později stali Hundertwasserovými blízkými přáteli a kterým se budu věnovat v následující kapitole. Byl to Arik Brauer a Ernst Fuchs.

Hundertwassera však dětství plné skrývání, neustálého stěhování a všudypřítomného strachu poznamenalo. Důkazem vlivu těchto strastí na Friedensreicha Hundertwassera byla brašna vybavená nejnnutnějšími předměty denní potřeby, kterou nosil Hundertwasser stále při sobě.⁶⁶ Hundertwasserovi přátelé a životopisci ve svých vzpomínkách na tohoto malíře zmiňují, že jej bez této brašny nikdy neviděli. Hundertwasser, kterému nebylo umožněno mít v dětství klidný a stálý domov, byl neustále připraven opustit dům, město i zemi. Snad právě proto byl Hundertwasser takovým světoběžníkem a nejsťastnější byl na své lodi.

Po ztrátě otce se tedy pozornost obou malířů přesunula na matku. Hundertwasser ke své matce přilnul láskou, jež nemohlo nic nehradit. Ač byl dvakrát ženat a jeho životem prošel bezpočet žen, nepodařilo se nikdy žádné ženě jeho matce konkurovat.

Vztahy k ženám v rodině Schieleových Egona také ovlivnil. Už od dětství byl zvyklý na neustálou přítomnost a péči hned několika žen najednou – matka Marie, sestra Gerti a ještě starší

⁶⁰CHIP/RICHARDSON 1968, 21

⁶¹RAND 2007, 15

⁶²FÜRST 2009, 21

⁶³FÜRST 2009, 22

⁶⁴RAND 2007, 33

⁶⁵RAND 2007, 14

⁶⁶ABERBACH 1968, 92

sestra Melanie – a proto i ve svém pozdějším milostném životě se často nebyl schopen rozhodnout a obklopoval se větší ženskou společností.⁶⁷ Jeho dlouholetou družkou byla již zmiňovaná mladičká modelka Wally Neuzil. Když se ale Schiele střetl se sestrami Harmsovými, mladými dámami Adelou a Edith z dobré měšťanské rodiny, vyražel Schiele na výlety a procházky se všemi třemi ženami najednou. Nedokázal se rozhodnout, zda zvolit Wally či jednu ze slečen Harmsových a pokud by se přiklonil k druhé variantě, tak kterou ze dvou sester. Celý svůj život toužil Schiele po harmonii a zvláště v tomto případě toužil potom, aby nemusel zvolit pouze jednu ženu. Schiele sám by se snad ani rozhodnout nedokázal, zasáhly ženy a apelovaly na jeho povinnost volby. Nakonec se Schiele rozhodl pro Edith Harms. Opustil svou dosavadní družku Wally s těžkým srdcem a zvolil si Edith. Wally se s Schieleho odmítnutím již nikdy nevypořádala. Zlomena žalem se přihlásila jako dobrovolnice k Červenému kříži a roku 1917 zemřela v Dalmácii na spálu.⁶⁸ Egon Schiele se oženil s Edith a dosáhl tak vytouženého klidu. I přesto, že pro něj bylo těžké odloučit se od Wally, která při něm stála i ve zlých časech neulengbašské aféry, nemohla mu mladičká dívka poskytnout takové zázemí. S Edith Schiele konečně získal svou vytouženou rodinu. Edith mu byla nejen přítelkyní a milenkou, ale nahrazovala mu zároveň matku. Schiele vzpínal ruce ke své ženě stejným způsobem, jakým je vzpíná dítě, toužící po ochraně, k matce.

Vztah mezi Schielem a jeho matkou přešel později do otevřeného konfliktu. Zhrzený syn se cítil raněn tím, že pro něj jeho matka nemá dostatek pochopení. Životem zraněná žena očekávala od svého syna větší angažovanost v rodinných záležitostech a snad i finanční podporu. Egon, který zůstal v rodině jediným mužem, se nezhostil role jejího živitele, ale vydal se na nejistou uměleckou dráhu. Obrovské zklamání ze vzájemného nepochopení zapříčinilo spory, které již nebylo možno urovnat. Schiele, který – jak sám vždy říkal – zůstal věčným dítětem, se stále jako dítě dožadoval pozornosti. Schieleho matka byla příliš unavená. Žena, která přišla o manžela a tři děti - tuto tragédii prolomilo až narození nejstarší dcery Melanie v roce 1886 - byla znavena prožitou bolestí a neměla na synovy vrtochy trpělivost.⁶⁹ Zasažena synovými výčitkami mu napsala v roce 1915 dopis, ve kterém syna proklíná a dodává, že kletba matky vydrží.⁷⁰ Pocit hořkosti opravdu přetrval. Jediné, co Schiele pojilo s jeho matkou, bylo její rodiště. Schieleho matka Marie, rozená Soukupová, se narodila v Českém Krumlově, který uchwátíl Schieleho hned během první návštěvy a stal se jeho útočištěm a magickým místem, které podněcovalo jeho fantazii.

⁶⁷STEINER 2006, 26

⁶⁸STEINER 2006, 27

⁶⁹STEINER 2006, 27

⁷⁰KNAFO 1993, 28

6. 2 Akademie der bildenden Kunst

Jak už jsem uvedla v předchozí kapitole, Hundertwasser navštěvoval základní školu Montessori, kde strávil pouhý rok. Poté do jeho života vstoupila válka a vzdělání muselo ustoupit stranou. Egon Schiele navštěvoval nejprve gymnásium v Kremsu, od roku 1902 pak reálné gymnázium v Klosterneuburgu, kam se celá rodina přestěhovala.⁷¹ A právě na této škole odhalili Schieleho učitelé jeho doposud skrytý umělecký talent. Malíř Ludwig Karl Strauch a malíř Max Kahrer podporovali malého Egona v jeho nadšení pro kreslení.⁷² Schiele nejevil o ostatní předměty zájem, jednu třídu musel dokonce opakovat.⁷³ V roce 1905 ho navíc zasáhla smrt otce. Proto pro něj bylo tak klíčové, že v Klosterneuburgu našel své zastánce. Jen díky jejich zastání se mohl Egon Schiele již jako šestnáctiletý přihlásit na Akademii výtvarných umění. V roce 1906 se mu podařilo získat od matky i poručníka Leopolda Czihaczeka svolení a Egonovi se otevřela cesta do Vídně.⁷⁴

Schiele nastoupil na Akademii plný očekávání. Byl nadšený – jeho sen stát se malířem, který byl nejprve jen pošetilým přáním dospívajícího mladíka, se stal skutečností. Jak už bylo řečeno v úvodu, stejně jako celou Vídeň i celou Akademii ovládala mocná síla všudypřítomného historismu. Kopie parthenonských vlysů na stěnách a nástrovní fresky od historizujícího malíře Antona Feuerbacha byly poklonou umění minulosti.⁷⁵ Egon Schiele nastoupil na Akademii – obor kresba a malba – na jaře roku 1906.⁷⁶ V pouhých šestnácti letech se stal nejmladším studentem Akademie. Předčasně vyspělý Schiele našel ale brzy se svými staršími spolužáky společnou řeč. Byli jimi Anton Faistauer, Anton Peschka, Josef Dobrovský a Hans Massmann. Jejich řady později rozšířili ještě Franz Wievele a Anton Kolig.⁷⁷ Tento okruh Schieleho uměleckých kolegů a přátel sehrál později v jeho životě velmi důležitou roli. Tito umělci se navzájem utvářeli a ovlivňovali. Kromě lásky k umění a velkých ideálů je spojovalo ještě něco dalšího. Sjednotili se také v postoji ke svému učiteli a vedoucímu ateliéru Christianu Griepenkerlovi. Christian Griepenkerl, malíř historismů, který byl neoddelitelně spjat s érou Ringstrasse, byl obdivovatelem a zapřísáhlým vyznavačem klasického umění. Již v letním semestru nastaly rozpory.⁷⁸ Griepenkerlovým novým studentům nestačilo pouze překreslovat lidské tělo podle sádrových odlitků a tvořit jen dle profesorem

⁷¹GEYER/REISSER 1990, 34

⁷²GEYER/REISSER 1990, 35

⁷³STEINER 2006, 22

⁷⁴STEINER 2006, 17

⁷⁵HAMANN 2011, 55

⁷⁶STEINER 2006, 26

⁷⁷NATTER/TRUMMER 2006, 30

⁷⁸NATTER/TRUMMER 2006, 30

povolených metod. Chtěli se seznamovat s přirozeným světlem a jeho účinky, s živou barvou. Griepenkerl neměl pro tyto tendence pochopení. Schiele si moderní malbu zkoušel tajně během prázdnin v Krumlově.⁷⁹ Stejně tak bojoval Griepenkerl i s Schieleho spolužákem, malířem Richardem Gerstlem. Ani starší Gerstl nevydržel v Griepenkerlově ateliéru a záhy přestoupil do jiné třídy.⁸⁰ Když malíř Gerstl v důsledku nešťastné lásky k ženě skladatele Arnolda Schönberga spáchal sebevraždu, přičetl to Griepenkerl jen jeho lásce k moderní malbě.⁸¹ Gerstlovi a Schielemu dával profesor Griepenkerl ty nejhorší známky. Egonovi Schiele, který se – znuděn úmorným historismem – divoce projevoval, dokonce jednou přímo řekl: *Schiele, čert vás přivedl do mého ateliéru!*⁸² Později ale Anton Faistauer i Egon Schiele vzpomínali na svého učitele v dobrém: „*Dnes mě mrzí, že jsme ho tak často rozčilovali. Vybavují se mi zcela zřetelně naše rozpravy a úvahy o existenci klasického umění tak významného a tak uznáníhodného a dnes vím, že vědomosti od něj, nejkonzervativnějšího z Akademie, by mi přinesly největší prospěch. Později se mi vybavilo mnohé z toho, co řekl o Řecích, o jejich řemesle i zákonech, a dnes mu za to děkuji.*“⁸³

Studenti začali klást svému učiteli kontroverzní otázky. Mladí malíři toužili po jejich zodpovězení a vysvětlení. Jak je možné, že je pouze profesorovi dovoleno zjednodušovat to podstatné v obraze přírody? Je správné, že si člověk z nedostatku pochopení a citlivého vnímání dokáže bez okolků to skutečné a opravdové vyložit jako špatné? Je Akademie jediným místem, kde se dá posoudit hodnota?⁸⁴ Mladí malíři nechtěli pouze akceptovat zavedené postupy a tvořit tak, jak by se tvořit mělo, chtěli se dostat mnohem dál. V hlavách mladých rebelů se líhly odvážné nápady a skandální vize. Nebránili se jim, šli jim vstříc a nechávali své fantazii volný průchod. To, že si umělci dovolili podlehnout tomuto osvobozujícímu pocitu, mělo svůj důvod. Právě během tohoto semestru jim bylo umožněno vystavovat na již zmiňované mezinárodní přehlídce umění Kunstschau 1909. Studenti na počátku své umělecké dráhy dostali možnost vystavovat vedle již zavedených vídeňských umělců, což jim zprostředkoval nedostižný „vůdce“ secesionistů Gustav Klimt. Začínající malíři nabyli nové sebevědomí. Nejen, že jim bylo umožněno vystavovat s vídeňskou uměleckou elitou, ale také mohli na této výstavě spatřit velká díla evropské avantgardy, která jim byla doposud neznámá. Během umělecké přehlídky Kunstschau viděli díla Vincenta van Gogha, Paula Gaugaina i Edvarda Muncha.⁸⁵ Setkání s těmito díly jim poskytlo odpovědi na otázky, jež

⁷⁹KROUTVOR 1991, 25

⁸⁰STEINER 2006, 28

⁸¹KROUTVOR 1991, 28

⁸²KROUTVOR 1991, 27

⁸³GEYER/REISSER 1990, 15

⁸⁴NATTER/TRUMMER 2006, 17

⁸⁵NATTER/TRUMMER 2006, 17

marně pokládali svému profesorovi. Na plátnech slavných umělců spatřili studenti Akademie důkaz toho, že mohou tvořit podle svých představ a nemusí se podřizovat akademickému diktátu. A právě v této chvíli začalo dozrávat jejich společné rozhodnutí, že nebudou již déle pouze vzdorovat svému profesorovi, ale opustí prostředí Akademie a začnou hledat svůj vlastní způsob uměleckého vyjádření. Jak řekl vídeňský malíř Oskar Kokoschka, Schieleho současník a konkurent: „*Akademii navštěvuje ten, kdo se chce stát umělcem v sametovém kabátě a baretu.*“⁸⁶ A o to mladí rozhněvaní muži opravdu nestáli.

Myšlenky na odchod okupovaly mysl mladých rebelantů čím dál častěji, až došli ke konečnému verdiktu. Rozhodli se vyčkat do příchodu letních prázdnin a po jejich uplynutí se na Akademii již nevrátit. Dobře si totiž promysleli, že předčasný odchod by se jim nevyplatil. Studenti, kteří absolvovali tři roky na Akademii výtvarných umění, získali nárok na tzv. roční dobrovolnou službu. Nemuseli nastoupit tříletou vojenskou službu, ale díky pokročilému studiu na Akademii jim byla tato povinnost zredukována na pouhý rok.⁸⁷ Proto se Schiele spolu se svými souputníky rozhodl vytrvat do léta, poté zavrhnout akademismus a přijmout modernismus. Postoje vídeňských studentů nebyly ale tak radikální jako například postoje umělců, tvořících v Paříži. Ve Francii definovali moderní umění jako neposkvrněný list, existence avantgardy pro ně souvisela s naprostým odmítnutím předcházejících tradic. Zavržení instituce, jakou byla Akademie, pro ně bylo jasným impulsem k založení instituce nové, která měla sloužit jako opozice k té předcházející.⁸⁸ Dynamika této umělecké změny ve Vídni byla tedy zcela odlišná. Nespokojenost umělců s podmínkami panujícími na Akademii je přiměla ji opustit. Prostředí školy výtvarných umění ale opustili dobrovolně a vydali se hledat nový způsob, jakým by mohli svobodně vyjadřovat své niterné pocity a touhy. Neměli potřebu zakládat novou instituci, která by měla konkurovat Akademii, netoužili vymýtit z Vídně veškeré umění minulosti. Nechtěli se s ním ztotožnit a následovat konzervativní tradici, která nebyla více životaschopná. Opustili ji, ale více či méně jí stále zachovávali respekt. Alespoň do chvíle, dokud sami neobjevili a nepojmenovali vlastní styl.

Z okruhu Schieleho současníků a kolegů z Akademie nelze opomenout ještě jednoho umělce, který také propojuje Egona Schieleho a Friedensreicha Hundertwassera. Byl jím Robin Christian Andersen. Schieleho současník a kolega z Akademie a později i z umělecké skupiny Neukunstgruppe, které bude věnována následující kapitola, a Hundertwasserův profesor z téže Akademie.

⁸⁶KROUTVOR 1991, 21

⁸⁷NATTER/TRUMMER, 2006, 28

⁸⁸NATTER/TRUMMER, 2006, 28

Robin Christian Andersen (1890 – 1969) byl synem dánského malíře, který byl zároveň jeho prvním učitelem. Později rozvířel svůj talent na malířské škole ve Vídni.⁸⁹ I Andersena lákaly, stejně jako Schieleho a později i Hundertwassera, dálky a zvolil si, stejně jako oni, Itálii za cíl své první studijní cesty. Vypravil se na cesty s již zmíněným malířem, též Schieleho spolužákem, Antonem Faistauerem, který se později stal jeho švagrem.⁹⁰ Poté Andersen nastoupil na Akademii, kde ale pociťoval stejný tlak jako Schiele a jeho kolegové. Jeho nespokojenost nakonec také vykrystalizovala v odchod z Akademie. Poté se stal součástí zmiňované umělecké skupiny Neukunstgruppe. Později se připojil také k salzburšské asociaci umělců Aquarius, jejímž spoluzakladatelem byl Anton Faistauer.⁹¹ Robin Christian Andersen se velmi zajímal o umělecké řemeslo, což by nebylo u umělce z období vzniku dílen Wiener Werkstätte takové překvapení. Roku 1921 ale spoluzaložil továrny na tapisérie ve Vídni. Ve třicátých letech se stal členem Secession a mezi léty 1945 až 1965 byl jmenován profesorem na vídeňské Akademii výtvarných umění. Od roku 1946 do roku 1948 byl dokonce jejím rektorem.⁹² Robin Christian Andersen se tak stal dalším umělcem, který byl z Akademie nejprve vyhozen, aby zde později zastával vedoucí funkci. Poprvé totiž Andersen u přijímacích zkoušek neuspěl.⁹³

V tvorbě Robina Christiana Andersena dominovaly krajiny, portréty, žánrové malby a zátiší. Hlavním tématem jeho meziválečné tvorby byla krajinomalba. Na jeho obrazech je patrný vliv Cézanna [21], Picassa i Braquea, se kterými se setkal na již tolikrát zmiňované výstavě Kunstschau 1909. Cézanne byl v meziválečném umění v Rakousku uznávanou autoritou. Mladý malíř našel vzory, díky kterým sebral odvahu tvořit v tehdejší Vídni v duchu „nového umění“. Paradoxem je, že když se později stal Robin Christian Andersen profesorem na Akademii, stihl ho stejný osud jako jím a jeho spolužáky zavrhaného Christiana Gripenkerla. Andersenovým ateliérem prošel Friedensreich Hundertwasser i jeho pozdější stoupenci Ernst Fuchs a Arik Brauer.⁹⁴

V roce 1948 odmaturoval Hundertwasser na gymnáziu a poté nastoupil na Akademii.⁹⁵ Mladý student byl plný očekávání a ideálů. Velmi záhy se ovšem dostavilo zklamání. Hundertwasser nestrávil na Akademii ani polovinu času, který zde strávil jeho „druhý otec“ Egon Schiele. Schieleho studium na Akademii je jeho životopisci často dramatizováno. Schiele dokončil tři roky studia, které jsou požadovaným minimem k malířské kvalifikaci. Hundertwasser na rozdíl od

⁸⁹RAND, 1991, 12

⁹⁰KROUTVOR, 1991, 32

⁹¹NATTER/TRUMMER, 2006, 44

⁹²NATTER/TRUMMER, 2006, 45

⁹³NATTER/TRUMMER, 2006, 43

⁹⁴BREICHA, 1981, 33

⁹⁵RAND, 1991, 12

Schieleho vydržel na Akademii pouhé 3 měsíce. Svůj pobyt v Andersenově ateliéru okomentoval Hundertwasser velice stručně: „*Nudil jsem se, tak jsem šel pryč. Ne protestoval jsem. Christian Andersen na mně nezanechal žádné stopy.*“⁹⁶ Robin Christian Andersen, který sám vzdoroval svému profesoru a nechal se vést tvorbou mistrů evropské avantgardy, nedokázal později v roli profesora dostatečně motivovat své studenty. V Andersenově tvorbě nenacházel Hundertwasser stejnou syrovost a opravdovost Schieleho děl, která ho tolik zasáhla. Andersenovy obrazy na něj působily jako pouhá malířská cvičení, vzdávající poctu mistrům, jejichž osobitosti nedosahovaly. Hundertwasserovo studium na Akademii skončilo tedy stejně jako Schieleho – dobrovolným odchodem. Co následovalo po jeho odchodu z Akademie bylo již uvedeno v předchozí kapitole. Hundertwasser objevil dílo Egona Schiele a vydal se na svou první cestu po Itálii, během které potkal malíře Reného Braulta. Toho poté následoval do Paříže. V lednu 1950 navštívil Hundertwasser pařížskou Akademii krásných umění (École des Beaux-Arts) a překonal sám sebe. V ateliéru malíře Maurice Brianchona strávil Hundertwasser jen několik hodin.⁹⁷ Sám Brianchon ovšem konstatoval, že Hundertwasser nepotřebuje akademická cvičení. Přesvědčivý akt, který vytvořil během jedné lekce kresby, byl důkladně modelovaným a zcela moderním ztvárněním lidského těla. [22]

I Friedensreich Hundertwasser se později stal pedagogem a ocitl se tak na „druhé straně“. Hundertwasser přijal nabídku na pozici hostujícího lektora na Škole výtvarného umění v Lerchenfeldu v Hamburku v roce 1959.⁹⁸ Svěrazný Hundertwasser ovšem místo pedagogického působení na své studenty sdělil mladým začínajícím umělcům během své první lekce, která byla zároveň jeho poslední, svůj názor na akademické vzdělávání: „*Je zřejmé, že mnoho z vás nemá skutečný talent a neměli by zde vůbec být. Stejně tak je zřejmé, že někteří z vás se narodili jako umělci, a ti nepotřebují mé rady. V obou případech uděláte nejlépe, vrátíte-li se domů a budete se zabývat rozvíjením své vlastní jedinečné kreativity stejně jako jsem to udělal já. Toto je shrnutí mých rad a mého učení.*“⁹⁹ Místo běžných lekcí, které Hundertwasser shrnul do této jediné, zorganizoval se svými studenty akci s názvem *Hamburská čára*.¹⁰⁰ [23] Cílem této akce bylo vytvořit nejdelší čáru na světě právě v prostorách hamburské umělecké školy a zvelebit tak zároveň její interiér dle vlastních představ. Nejprve použili černou barvu, velmi brzy ale přešli na

⁹⁶RAND, 1991, 13

⁹⁷RAND, 2006, 18

⁹⁸RAND 2007, 78

⁹⁹RAND 2007, 74

¹⁰⁰RESTANY 2004, 20

červenou.¹⁰¹ Celé dny i noci se linula chodbami školy arabská hudba a všichni studenti malovali ve své třídě nekonečnou linii, která se vinula po zdech, oknech, po stropě i podlaze. [24] Po pěti dnech práce na této nekonečné čáře ředitel školy tento experiment zastavil. Hundertwasser a jeho studenti vytvořili deset metrů dlouhou nepřerušovanou linii. Tato akce vyvolala skandál a Hundertwasser se vzdal svého lektorství na této škole. V roce 1975 vzpomínal Hundertwasser na tuto akci během rozhovoru se svým životopiscem a přítelem Pierrem Restanym: „*Chtěl jsem namalovat spirálu, která by horizontálně stoupala po stěnách stejně jako vrstvy sedimentu po skále. Začal jsem malovat jeden centimetr nad podlahou. Když jsem se vrátil zpět k místu, kde jsem začal, pokračoval jsem o centimetr výš. Takto spirála narůstala.*“¹⁰² Hundertwasser a jeho dva nejvěrnější studenti, kteří se po celou dobu střídali, tvořili během noci pouze při světle svíček.¹⁰³ Hundertwasser shledával pozici pedagoga na umělecké škole jako člověka, který by měl dle svého uvážení a předchozího vzdělání poskytovat mladým studentům osvědčené „recepty“, kterými by se řídili při tvorbě svých děl, zcela zbytečnou. Apeloval raději na využití vlastního talentu a umění na zvelebení interiéru. Akce Hamburská čára byla demonstrací, která měla na tyto skutečnosti upozornit. Hundertwasser spolu se svými studenty rozeslal pozvánky na tuto akci. Do Hundertwasserovy třídy ovšem vstoupilo jen několik lidí, kteří byli překvapeni. Očekávali demonstraci, na které bude její iniciátor hovořit do mikrofону z podia. Rozhodně neočekávali tuto poklidnou a pro ně velmi bizarní akci, jejíž organizátor klečí v rohu místnosti na kolenou a bez jediného slova maluje na zeď nekonečnou klikatou čáru. Nepochopili Hundertwasserův záměr, nepochopili, že se octli uprostřed demonstrace. Měli dojem, že se jedná o špatný vtip. Jak Hundertwasser sám později řekl: „...*moje revoluce je kapání vody, je klidná.*“¹⁰⁴ Těch několik málo návštěvníků beze slova opustilo třídu. Když šel Hundertwasser později do haly, kde si chtěl po mnoha hodinách práce odpočinout, naskytl se mu pohled na groteskní situaci. Dav návštěvníků, kteří dorazili na základě Hundertwasserovy pozvánky, se tlačili jeden na druhého a snažili se dostat do horních pater, kde se nacházela Hundertwasserova třída. V cestě jim ale stála skupina pěti dozorců, kteří – dle instrukcí zástupce ředitele školy – bránili nepovolaným osobám v cestě.¹⁰⁵ Vzniklá situace nakonec vyústila v otevřený boj. Zaměstnanci školy, snažící se plnit pokyny svého nadřízeného, bojovali s davem. Někteří z davu krváceli. Mezi pozvanými byl také vysoce postavený soudce, který následně vymáhal

¹⁰¹RAND 2007, 79

¹⁰²RAND 2007, 79

¹⁰³RAND 2007, 79

¹⁰⁴CHIPP/RICHARDSON 1968, 12

¹⁰⁵RAND 2007, 79

kompenzaci.¹⁰⁶ I přesto, že byl záhy vyvěšen v hale plakát, že žádní veřejní činitelé nebudou vpuštěni dovnitř a novinářům byl od počátku vstup zakázán, byli zástupci tisku přítomni. Zprávy o tomto skandálu se okamžitě objevily v tisku a donesly se až k řediteli školy, který byl na služební cestě v Římě. Prvním letadlem se vrátil do Hamburku a celou akci zastavil.¹⁰⁷ I přesto, že Hundertwasser a jeho věrní stoupenci nepokračovali dál ve své práci, rudé spirálovité moře již v Lerchenfeldu zůstalo.

V roce 1981 se Hundertwasser stal profesorem na Akademii výtvarných umění ve Vídni.¹⁰⁸ Jako etablovaný umělec se vrátil na místo činu. I na vídeňské Akademii byl Hundertwasser stejně osobitý jako vždy. Studenti navštěvující jeho ateliér malby neodcházeli znudění, naopak, s nadšením zůstali. Nejdůležitější bylo pro Hundertwassera jako pedagoga zbavit své studenty strachu ze sebevyjádření, strachu z vyjadřování svých emocí a tužeb prostřednictvím svého umění. Jeho ateliér byl plný rostlin a stromů. Hundertwasser vysvětloval důležitost jejich přítomnosti následovně: „*Rostliny a stromy zastávaly mé místo, staly se učitely. Sedět mezi rostlinami a stromy v místnosti a být kreativní je velmi zajímavé, protože studenti mohou hned srovnávat svou vlastní kreativitu s kreativitou přírody. Příroda vyrůstá podle velmi jasných a pevných pravidel a zákonů a je to vždy správně – způsob, jakým padají listy, jakým rostou kmeny či způsob, jakým raší pupeny. Rostliny ovlivňují lidi, ale je-li umělec ovlivněn kreativitou přírody, tehdy je jeho vlastní kreativita téměř perfektní. Nemůže se splést – následuje při svém tvoření zákony přírody. Neříkám svým studentům nic. Jen jsem je přivedl do místnosti plné rostlin a pak je nechal s nimi o samotě. Doufám, že získají tu jiskru.*“¹⁰⁹ Hundertwasser byl jako pedagog stejně odvážný jako umělec.

Otázka správného způsobu vzdělávání umělců na akademiích a uměleckých školách provázela Hundertwassera celý život. Hundertwasser nechával své studenty volně tvořit a volně dýchat a pomáhal jim získat dostatečnou odvalu k tomu, aby našli sami v sobě nevyčerpatelný zdroj tvůrčí síly. Byl samozřejmě obeznámen s tím, že se studenti ovlivňují navzájem. To pozoroval Hundertwasser s nadšením. Spolupráce pro něj byla, stejně jako pro Schieleho, naprosto klíčovou. Schiele i Hundertwasser toužili spolupracovat se stejně smýšlejícími umělci a byli jimi celý život obklopeni. Egon Schiele měl své dřívější spolužáky z Akademie a kolegy ze společně založené skupiny Neukunstgruppe, Hundertwasserovými nejuvěrnějšími společníky byli již zmiňovaní umělci Arik Brauer a Ernst Fuchs, kteří spolu s ním opustili Akademii. Připojil se k nim také gestuální

¹⁰⁶RAND 2007, 79

¹⁰⁷RAND 2007, 79

¹⁰⁸RAND 2004, 199

¹⁰⁹RAND 2007, 75

tašista Arnulf Reiner, na kterého také velmi zapůsobily Hundertwasserovy originální názory.¹¹⁰ Po skandálu, který vyvolala akce *Hamburská čára*, byl Hundertwasser nad úrovní a způsobem akademického vzdělávání umělce rozhořčen ještě více než předtím. I přesto, že věděl, že umělec, který touží tvořit, se nedá nikým a ničím zastavit bez ohledu na to, zda má nebo nemá akademický titul, prahнул Hundertwasser po existenci instituce, která by rozvíjela umělecký potenciál svých studentů, aniž by je svazovala zbytečnými pravidly a zahlcovala poučkami. Pro tuto myšlenku ideální univerzální akademie se nadchnul Arnulf Rainer i Ernst Fuchs a roku 1959 založili všichni tři společně *Pintorarium*.¹¹¹ V této nové instituci chtěli spojit veškeré tendence, které symbolizovaly mimořádnou rozrůzněnost vizí této trojice umělců. Sami zakladatelé se vyjádřili takto: „*Pintorarium je domovem všem tvořivým jedincům, kteří zde nebudou diskriminováni ani pro své dílo, ani pro své celkové zaměření či filozofii...*“¹¹² Tato ideální akademie měla být „*na poloviční cestě mezi záchodkem, výtvarným centrem a obrazárnou.*“¹¹³ Arnulf Rainer ji charakterizoval také jako „*krematorium pro kremaci Akademie.*“¹¹⁴ Ve svém manifestu, který sepsal ku příležitosti založení *Pintoraria* 17. 9. 1959, uvedl: „*...střed naší současné kultury, malířství, musí být zachráněno před akademickou kastrací. Je nezbytné, aby se mladí lidé nakazili představivostí, myšlenkou centra, hnízda, jeskyně, ve které bude moci rozkvétat kreativní život s dostatkem světla a čerstvého vzduchu. Tato představa jim umožní najít odvahu k bojkotu a opuštění uměleckých škol a tyto školy předstanou existovat.*“¹¹⁵ A jako každé zásadní události ve svém životě i této věnoval Hundertwasser manifest s příznačným názvem *Pintorarium*: „*Chci se neustále zlepšovat. Kreativní impotence se zcela vymkla kontrole. Projevuje se jako standardizací, socializací, kopírováním, linearizací, sterilizací a dávkováním, rozvíjí se nová otřesná negramotnost. Nese zodpovědnost za tyto lži spolu se zločinnými metodami našeho systému pravidel a pouček, které jsou praktikovány na univerzitách, akademiích a školách. Systematické a protikladné učení, studium a kopírování cizích vědomostí a dovedností jde ruku v ruce se systematickým zabíjením vůle formovat a tvořit. Lidé, kteří jsou produkty tohoto způsobu vzdělávání, nejsou schopni předpokladu zodpovědnosti za sebe samé ani za nás všechny. Oficiální a univerzální růst je tedy založen na principiální chybě. Svědomí nám velí upozornit veřejnost na toto vše. Za tímto účelem jsme se rozhodli spojit ruce a i přes velké rozdíly v našich pohledech na svět založit společně *Pintorarium*. *Pintorarium* je úrodnou půdou pro*

¹¹⁰RESTANY 2004, 27

¹¹¹RESTANY 2004, 24

¹¹²RAINER 1959, 1

¹¹³RESTANY 2004, 24

¹¹⁴RAINER 1959, 1

¹¹⁵RAINER 1959, 2

vzdělávání kreativní elity. *Pintorarium je institucí, ve které jde o víc než o malování. Je to hlavně škola života a myšlení. Pintorarium je domovem pro všechny kreativní osobnosti bez předsudků k umění, uměleckému přesvědčení a filozofii, architektuře, poezii, filmu, hudbě atd. atd. Ale krása malby a její bohatá filozofická rozmanitost bude světlem proudícím skrze Pintorarium. Základním principem Pintoraria je individuální autonomie. Soupeření je zakázáno. Nejsou zde žádné modely. Studenti, posluchači, žáci nenaleznou v Pintorariu ani oporu ani výchozí bod. Nebude jim házeno žádné záchranné lano. Nicméně, ti aktivní i ti neaktivní si ve své práci brání sami. Pintorarium dosahuje vzdělávacích metod silou argumentu, částečně likvidací povinného vzdělávání a jeho přeměny krásou kreativity. Pintorarium je výchozím bodem pro spirituální revoluci.*¹¹⁶ Pintorarium existovalo až do roku 1968, kdy byla jeho činnost ukončena.¹¹⁷ Později vedl Hundertwasser spolu s Brauerem letní kurz na Akademii v Salzburku s názvem *Lidská architektura v harmonii s přírodou*.¹¹⁸

Hundertwasser i Schiele našli způsob, jakým rozvíjet svůj talent i bez přizpůsobování se oficiálně uznávaným stylům a pravidlům. Hundertwasser měl však na rozdíl od Schieleho možnost zakusit nejen nespokojenost toho, kdo je vzděláván, ale i úspěch toho, kdo vzdělává, nachází stoupence, jejichž prostřednictvím se sám dále vzdělává a obohacuje.

6. 3 Schiele a Neukunstgruppe, Hundertwasser a Art Club

Jak už bylo mnohokrát zmíněno v předcházející kapitole, Egon Schiele opustil spolu se svými spolužáky Akademii a bezprostředně po tomto odchodu spolu s nimi založil 17. 6. 1909 skupinu nového umění *Neukunstgruppe*.¹¹⁹ Zakládajícími členy Neukunstgruppe byli Paris von Gütersloh, Franz Wiegele, Anton Faistauer, Robin Christian Andersen a samozřejmě Schiele, který byl jejím prezidentem.¹²⁰ Založení skupiny bylo pro Schieleho velkým gestem, symbolizujícím definitivní odklon od Akademie. Neukunstgruppe představovala pro své členy přechod mezi akademickým prostředím a samostatnou nezávislou uměleckou dráhou. V Schieleho rodině ovšem zpráva o jeho odchodu z Akademie způsobila skandál. Jeho matka se potácela mezi starostí a hrdostí, Egonův poručník však zaujal zcela jasné stanovisko. Vzal své poručnictví zpět. Jeho rozhodnutí nabylo

¹¹⁶HUNDERTWASSER 1983, 123

¹¹⁷RAND 1991, 4

¹¹⁸RAND 2007, 199

¹¹⁹NATTER/TRUMMER 2006, 26

¹²⁰NATTER/TRUMMER 2006, 26

úřední platnosti v dubnu 1911.¹²¹

Na jaře tedy Schiele a jeho stoupenci odešli z Akademie, v létě založili uměleckou skupinu a již v prosinci uspořádali první skupinovou výstavu. Tato výstava trvala do ledna roku 1910 a uskutečnila se v prostorách vídeňského salonu Pisko.¹²² Egon Schiele se jejím prostřednictvím snažil stát se co nejrychleji uznávaným malířem. Malíř Anton Faistauer byl autorem plakátu pro tuto výstavu, Egon Schiele sepsal ku příležitosti této výstavy manifest s názvem *Neue Kunst – Neue Künstler*. V tomto manifestu Schiele kritizuje opakování a neustálé návraty historických forem a definuje nové umění a nové umělce: „*Neexistuje nic jako moderní umění. Existuje jen jedno umění a to je věčné. Umění je stále totéž – umění. Proto neexistuje nové umění, ale existují noví umělci...Je jich ale jen několik. Nový umělec musí být bezpodmínečně sám sebou a musí být tvůrcem, který tvoří zcela bez použití minulého, buduje si svůj prostor a svá díla zcela sám. Pak je novým umělcem. Jako každý z nás je – sám. Pak smí být součástí naší skupiny Nové umění.*“¹²³ Schieleho manifest byl otištěn v roce 1914 v časopisu *Aktion*.¹²⁴ Tento avantgardní týdeník o politice, literatuře a umění vycházel od roku 1911 do roku 1918 v Berlíně pod vedením německého žurnalisty Franze Pfemferta.¹²⁵ K Neukunstgruppe se připojil také Schieleho švagr Anton Peschka, spolužák Hans Massmann, malíř Karl Zakovšek a také Erwin Osen, s nímž Schieleho seznámil Arthur Roessler.¹²⁶ Erwin van Osen či Mim van Osen, jak sebe tento excentrický mladík nazýval, se stal Schieleho velkým přítelem. Spolu s ním, Wally a Osenovou exotickou přítelkyní tanečnicí Moa, navštěvoval Schiele Krumlov, kde tato skupinka vždy způsobila velké pozdvižení.¹²⁷ Mim Osen, který měl zálibu v extravagantním oblečení a v provokaci obyvatel maloměsta, nebyl v Krumlově nikdy vítán. Arthur Roessler popsal Oseny těmito slovy: „*Vysoký, štíhlý, vychrtlý jako Arab, s bledým bezvousým obličejem padlého anděla, elegantně oblečen, nevtíravě, bez měšťáckého vkusu, ale přece jen nápadně ozdoben několika prsteny a jehlicí v nabrané, pestře třpitivé vázance, jevil se pravým opakem své dobrodružné povahy.*“¹²⁸

První výstava skupiny signalizovala rozmanitost a mnohotvárnost skupiny samotné – malba, rozličné formy kresby, grafika, plastiky, užité umění a šperk. Většina recenzentů se soustředila jen na několik málo jmen. Nejsilnějším dojmem zapůsobili Schiele, Faistauer a Wiegele. Recenzenti psali

¹²¹GEYER/REISSER 1990, 15

¹²²NATTER/TRUMMER 2006, 28

¹²³NATTER/TRUMMER 2006, 29

¹²⁴STEINER 2006, 38

¹²⁵NATTER/TRUMMER 2006, 30

¹²⁶KROUTVOR 1991, 20

¹²⁷GEYER/REISSER 1990, 15

¹²⁸KROUTVOR 1991, 17

o mimořádných talentech. Jejich tvorba byla popisována jako čistě ornamentální, záměrně primitivní a záměrně diletantská. Veřejnost ovšem šokovala obscénnost Schieleho vystavených aktů. Schiele se tedy opět nesetkal s pochopením. Jeho kresby byly odsouzeny nejen širokou veřejností, ale i mnohými kritiky a umělci. V prosinci 1913 obdržel Schiele dopis od spolku mnichovských malířů – *Verein Bildener Künstler Münchens*.¹²⁹ Kolegium shledalo jeho kresby „závadnými“ a odmítlo je vystavit. Mezi nimi byl také akt s názvem *Přátelství* [25] , který je velmi popudil. Na tomto akvarelu vidíme dvě stejné androgynní nahé figury. Jedná se o muže a ženu, kteří klečí na kolenou a vinou se k sobě, což vytváří ze dvou polovin jeden celek. *Přátelství* mělo pro Schieleho velký význam. Schiele nevytvářel prvoplánovitě nemorální a zvrhlou kresbu, jak si mnozí jeho kritikové mysleli, soustředil se především na sdělení – zobrazení blízkosti a souznění. Jeho umění žilo přítomností, bylo tělesné a bezprostřední. Veřejnost ovšem viděla pouze jediné – obnaženého muže a ženu spojené ve velmi provokativní poze. Byla šokována tím, že nahota přestává být doménou klasického umění a nepůsobí již stejným dojmem jako nahota antických figur. Tato díla oslavovala krásu a dokonalost lidského těla, které působilo spíše jako cosi božského a nevyvolávalo jiný dojem než estetický. Nahota na kresbách umělců Neukunstgruppe je zneklidňující, syrová, vše odhalující. Mladé modelky, jejichž propletená nahá těla se svíjí v křečovitých pozách, bezostyšně hypnotizují diváka. Konzervativní milovníci umění byli šokováni tou smělostí, s jakou na ně obnažené figury hleděly. Schiele byl opravdovým novým umělcem. Jeho dílo a život zachovávaly jednotu. Schiele žil svým uměním a často právě díky své tvorbě prožíval to, co postrádal v reálném životě. Formoval na svých plátnech a ve svých kresbách své nejodvážnější představy, touhy a sny. Proto jsou jeho díla tak autentická. Na tuto otevřenost nebylo publikum tehdejší Vídně připraveno.

Po první výstavě Neukunstgruppe, která byla otevřena 1. 12. a na jejíž vernisáž se dostavili vysoce postavení představitelé kulturního a politického vídeňského veřejného života, se objevil i jeden kritik, jehož recenze na tuto výstavu byla zvláště pochvalná. Tímto kritikem, píšícím pro *Arbeiter-Zeitung* byl právě Arthur Roessler.¹³⁰ Díky této výstavě se s ním Schiele seznámil a od tohoto momentu Roessler Schieleho neúnavně podporoval a umožnil mu se osamostatnit. Díky Roesslerovi se Schiele stal nezávislým umělcem. S jeho pomocí získával Schiele nabídky na prodej svých děl, výstavy i objednávky na portréty. Byl představen uznávaným sběratelům a galeristům, jakými byli Carl Reininghaus či Dr. Oskar Reichel, který proslul svými sbírkami vídeňského moderního umění, které vystavil roku 1913 v galerii Miethke.¹³¹ Roessler seznámil Schieleho také s

¹²⁹NATTER/TRUMMER 2006, 42

¹³⁰GEYER/REISSER, 1990, 55

¹³¹GEYER/REISSER, 1990, 55

nakladatelem Eduardem Kosmackem (1880 – 1947), který vydával časopis o uměleckém řemesle s názvem *Das Interieur*.¹³² Jeho portrét namaloval Schiele roku 1910. [26] Roessler ovšem před svými vlivnými známými nevelebil pouze Schieleho. Stejně tak hájil i zájmy celé Neukunstgruppe.

Po výstavě v salonu Pisko byla Neukunstgruppe, i přes pohoršení vyvolané Schieleho akty, veřejností přijata. K této výstavě vyšel katalog, kterým se mohla skupina prezentovat. Autorem prologu k tomuto katalogu byl spisovatel Andreas Thom.¹³³ Věnoval se v něm hlavně uměleckému přínosu této skupiny. Členové Neukunstgruppe obohatili vídeňské moderní umění významem svých barev, silou erotismu a oduševnělostí své malby, prosycené hlubokým sdělením.

Druhá výstava Neukunstgruppe se konala v Praze roku 1910.¹³⁴ Tehdy se připojil ke skupině malíř Anton Kolig, jež byl švagrem stávajícího člena Franze Wieveleho.¹³⁵ V samém centru této výstavy se nacházelo 14 Schieleho kreseb, které způsobily v Praze stejné pozdvižení jako ve Vídni. Avšak i tato výstava byla úspěšná. Největší zájem projevilo pražské publikum o díla malíře Faistauera a Gütersloha. Několik jejich děl se prodalo a umělci získali několik objednávek na portréty. Po výstavě v Praze následovala mimořádná výstava v roce 1911, na které spolu se členy Neukunstgruppe vystavoval také malíř Oskar Kokoschka.¹³⁶ Tento vídeňský solitér se však nikdy členem Neukunstgruppe nestal, vystavoval s nimi pouze jako jejich host. Kokoschka, jež se jen velmi těžko vyrovnával s konkurencí a zvláště pak s tvorbou Egona Schiele, se nepřátelil s žádnými malíři. Mnohem lépe se cítil v intelektuálně-uměleckém prostředí avantgardy mezi literáty a intelektuály, jakými byli například spisovatelé Karl Kraus a Peter Altenberg či architekt Adolf Loos.¹³⁷

Výstava se konala ve vídeňské tržnici Zedlitzhalle, jež architekt Josef Urban roku 1902 přestavěl pro potřeby spolku *Hagenbund* na výstavní prostor.¹³⁸ Umělecký spolek Hagenbund se zformoval ve Vídni roku 1900 a jeho členové byli původně členy Secession. Tvorba této skupiny umělců, jež se oddělila od secesního spolku, byla méně radikální, inspirována spíše lidovým uměním, čímž si získali větší uznání veřejnosti. Členové Hagenbund dali Neukunstgruppe pro účely jejich výstavy k dispozici svou výstavní halu.

I přes počáteční nadšení a zdánlivou sjednocenost názorů jednotlivých členů nastaly četné rozpory. Jako první začal o skupině a jejích členech pochybovat právě Schiele. Vážil si sice

¹³² GEYER/REISSER, 1990, 56

¹³³ NATTER/TRUMMER, 2006, 37

¹³⁴ NATTER/TRUMMER, 2006, 37

¹³⁵ NATTER/TRUMMER, 2006, 38

¹³⁶ NATTER/TRUMMER, 2006, 40

¹³⁷ NATTER/TRUMMER 2006, 41

¹³⁸ NATTER/TRUMMER 2006, 37

spolupráce se stejně smýšlejícími kolegy, přesto ale ze všeho nejvíce prahl po svém vlastním úspěchu. Ke slovu se znovu přihlásila nutková potřeba Schieleho – věčného dítěte – po pozornosti a uznání, jež by náleželo pouze jemu a o než by se nemusel s nikým dělit. Již v roce 1910 si Schiele povzdechl: „*Chci pryč z Vídně, velmi brzy! Jak nevládnou je tu! Všichni lidé mi závidí a jsou zákešní, někteří z kolegů na mě hledí falešnými očima.*“¹³⁹

Činnost skupiny byla formálně ukončena na přelomu roku 1912 a 1913. Egon Schiele získal díky Arthuru Roesslerovi nabídku na samostatnou výstavu v uznávané mnichovské galerii Goltz.¹⁴⁰ Neukunstgruppe tedy splnila svůj účel a Schiele ji dále nepotřeboval. Jejich společná výstava proběhla v roce 1912 v Domě umělců v Budapešti a zprostředkoval ji Albert Paris Gütersloh, který byl korespondentem deníku *Budapester Presse*.¹⁴¹

Paris von Gütersloh byl důležitým členem Neukunstgruppe, ale i zásadním hybatelem vídeňského kulturního života a klíčovým umělcem na vídeňské postsecesní umělecké scéně. Vlastním jménem Albert Conrad Kiehtreiber se narodil roku 1887 ve Vídni a původně byl hercem.¹⁴² Jako malíř debutoval právě jako člen skupiny Neukunstgruppe a začal malovat pod pseudonymem Albert Paris Gütersloh. Proslul také svou literární činností. Byl autorem expresionistického románu *Die tanzende Törin* z roku 1910 a Schieleho monografie.¹⁴³ I Gütersloha Schiele portrétoval a tento portrét z roku 1918 patří k jeho nejznámějším dílům. [27] Tomuto umělci se podařilo uspět ve všech sférách. Ve třicátých letech se stal členem vídeňské Secese i profesorem na Kunstgewerbeschule.¹⁴⁴ Ve stejné době navrhl mozaiky a vitráže pro několik vídeňských kostelů. Poté ale začala druhá světová válka a Güterslohovy práce byly shledány nacisty jako „entartet“ (zvrhlé). Roku 1938 ztratil profesorské místo a v roce 1940 mu bylo zcela zakázáno věnovat se umělecké činnosti.¹⁴⁵ Neúnavný Gütersloh se však nevzdal a po skončení války obnovil svou násilně pozastavenou uměleckou kariéru. Mezi léty 1945 až 1962 se stal profesorem malby na vídeňské Akademii výtvarného umění a vedl zde také kurz freskového malířství a výroby gobelínů.¹⁴⁶ V roce 1953 se stal rektorem Akademie. Všestranný Gütersloh je zároveň tím, kdo opět svádí Schieleho a umělce jeho generace dohromady s Hundertwasserem a jeho stoupenci. Albert Paris Gütersloh byl Schieleho kolegou z Akademie i Neukunstgruppe. Během svého působení na

¹³⁹ STEINER 2006, 39

¹⁴⁰ NATTER/TRUMMER 2006, 41

¹⁴¹ NATTER/TRUMMER 2006, 43

¹⁴² BREICHA 1981, 105

¹⁴³ NATTER/TRUMMER 2006, 38

¹⁴⁴ GEYER/REISSER 1990, 23

¹⁴⁵ NATTER/TRUMMER 2006, 51

¹⁴⁶ NATTER/TRUMMER 2006, 52

Akademii byl profesorem Ernsta Fuchse, Arika Brauera i Friedensreicha Hundertwassera a stal se jedním z průkopníků školy vídeňského magického realismu, jejímiž pokračovateli jeho žáci byli. Fuchs, Brauer i Hundertwasser byli navíc členy uměleckého spolku *Art Club*, jehož byl Gütersloh prezidentem.¹⁴⁷

Art Club byl založen v roce 1946 Gustavem Kurtem Beckem. Tento vídeňský malíř se stal během svých cest po Itálii spoluzakladatelem mezinárodní asociace *Art Club*. Po svém návratu do Vídně v únoru 1947 založil rakouskou sekci *Art Club*.¹⁴⁸ Stal se jejím generálním sekretářem a jejím prezidentem byl právě Albert Paris Gütersloh. Hlavním důvodem založení *Art Club* byl boj o autonomii moderního umění. Tato autonomie byla poskvrněna nacistickým režimem a jeho konceptem již zmiňovaného „*entartete Kunst*“. Nacisté označili díla moderních výtvarníků za zdegenerovaná, umělci měli zákaz činnosti. Pojem „*Entartung*“ (degenerace) „zpopularizovala“ propagandistická výstava s názvem *Entartete Kunst*, která se konala roku 1937 v Mnichově.¹⁴⁹ Bylo zde vystaveno více než 5 000 uměleckých děl, které byly shledány „neněmeckými“ a „zvrhlými“ a pro tuto výstavu zabaveny.¹⁵⁰ Stovky uměleckých děl byly odstraněny z muzeí nebo zcela zničeny. Mnoho umělců, kterým bylo zakázáno veřejně působit, emigrovalo do zahraničí. Po těchto sedmi letech plných násilí a potlačování veškerých forem svobodného vyjádření člověka, byl založen *Art Club*, jež si kladl za cíl revitalizovat moderní umění a vrátit moderním umělcům ztracenou půdu pod nohama. K této asociaci, která měla být původně otevřená především mladým malířům, se později přidali také mnozí teoretici, spisovatelé a hudebníci. Jak řekl kurátor Wolfgang Denk, který byl také členem *Art Club*: „*Po primitivní nacistické ideologii země a krve přišel ukrutný hlad po mezinárodní moderně.*“¹⁵¹ Členové *Art Club* se prohlásili za Avantgardu nové svobody a jejich hlavní podmínkou bylo, aby jejich řady nerozšířil nikdo, kdo byl bývalým členem NSDAP nebo s nacisty v minulosti jakkoliv sympatizoval.¹⁵²

První skupinová výstava proběhla v dubnu roku 1947 v Neue Galerie ve Vídni.¹⁵³ Výstava skupiny umělců-revolucionářů způsobila senzaci. Umění milovná veřejnost mohla jejím shlédnutím ukojit svůj hlad po moderním umění, bohužel se ale dostavily i nepříjemnosti. Souviselo to především s tím, že jakkoliv se odborná i široká veřejnost stavěla proti nacistickému režimu, měla

¹⁴⁷BREICHA 1981, 101

¹⁴⁸BREICHA 1981, 102

¹⁴⁹GEYER/REISSER 1990, 15

¹⁵⁰GEYER/REISSER 1990, 15

¹⁵¹BREICHA 1981, 58

¹⁵²BREICHA 1981, 58

¹⁵³BREICHA 1981, 59

jen velmi mlhavou představu o zdravé kulturní politice. Zmatek, nejistota a strach byly i po pádu nacistického režimu stále hluboce zakořeněny. Lidé přijímali tato díla s rozpaky a netušili ještě, jaké stanovisko ke znovu povstávajícímu vídeňskému modernímu umění zaujmout. Umělci byli ale nadšeni možností vystavovat se stejně smýšlejícími kolegy. První výstavu Art Club zahájil svou úvodní řečí prezident asociace Albert Paris Gütersloh.

Friedensreich Hundertwasser se připojil k Art Club v říjnu roku 1951 po svém návratu z cest po Africe zpět do Vídně.¹⁵⁴ Hundertwasser tehdy procházel krátkým obdobím dekorativní abstrakce, nacházel se „před spirálou“. Svou první tak typickou spirálu namaloval až o dva roky později. Jeho první výstava se uskutečnila 5. 1. 1952 a byla první výstavou, která se konala v prostorách Art Club-Galerie.¹⁵⁵ Členové Art Clubu v čele se svým prezidentem usilovali o více než realizaci několika sezonních výstav. Prahli po vlastním zázemí, po prostoru, který by patřil pouze jim a mohli by jej zasvětit jen a jen svému umění. Nakonec se jim podařilo tento prostor získat a svou vlastní galerii otevřeli ve sklepních prostorách American baru od architekta Adolfa Loose na vídeňské třídě Kärtner Strasse.¹⁵⁶ Sochař Fritz Wotruba, který byl také členem Art Club, pokryl stěny této galerie rákosem, který byl dostupným a levným obkladovým materiálem. Z tohoto důvodu se galerii přezdívalo „*Strohkoffer*“. Galerie byla otevřena každý den od 10 do 19h. Denně ji navštívilo 70 až 100 návštěvníků.¹⁵⁷

Na Hundertwasserově výstavě, která zahajovala činnost galerie, bylo vystaveno 32 jeho děl, kterým vévodil Hundertwasserův obraz *Wenn ich eine Negerin hätte, würde ich sie lieben und malen* z roku 1951.¹⁵⁸ [28] Druhá Hundertwasserova výstava se konala na stejném místě o rok později. Ku příležitosti této výstavy sepsal Hundertwasser, jak bylo jeho dobrým zvykem, prohlášení s názvem *Ausstellungstext Art-Club*.¹⁵⁹ Hundertwasser se ve svém textu roztrpčil nad současným stavem umění i společnosti a posteskl si, jako už tolikrát, nad těžkou rolí nového umělce. Podle jeho názoru nejsou již lidé schopni prožívat události, které je v životě potkávají, nejsou schopni je ani interpretovat, mnohdy ani rozpoznat. Svou úzkost a stále trvající zášť k systému vzdělávání vyjádřil takto: „*Naše bytí je nesprávné. Jsme vlastně mrtví. Nežijeme již více z naší vnitřní síly. Zašlapali jsme poslední opravdu rozmanitý a vzpínající se život náš a našich dětí skrze jed našeho vzdělávacího systému. Naš vzdělávací systém je promyšleným usmrcením. Stali*

¹⁵⁴BREICHA 1981, 105

¹⁵⁵BREICHA 1981, 77

¹⁵⁶BREICHA 1981, 89

¹⁵⁷BREICHA 1981, 84

¹⁵⁸BREICHA 1981, 90

¹⁵⁹HUNDERTWASSER 1983, 63

*jsme se jen kolonou pochodujících lidí, kteří se stávají bezbarvým, nic neříkajícím kolektivem. Tato kolona se nazývá Evropa.*¹⁶⁰ Poté Hundertwasser popisuje nelehký úkol moderního umělce, který se snaží pozvednout svou činností moderní umění a apelovat na jeho důležitost a nepostradatelnost: „*Ti, kteří jsou dnes skutečně činní a chtějí se rozvíjet, musejí nejprve odstranit bahno, které jsme navršili, bahno, jehož záludnost spočívá v tom, že i po padesáti letech neustálého zápasu panuje v moderním umění neustálý zmatek a tento zápas je stále neukončený.*“¹⁶¹ Pro Hundertwassera byl Art Club stejně klíčový jako pro Schieleho Neukunstgruppe. Umožnil mu etablovat se jako umělci a získat cenné kontakty. Stejně jako se Egon Schiele díky první skupinové výstavě seznámil s Arthurem Roesslerem, setkal se Hundertwasser s Alfredem Schmellerem. Tento muž byl viceprezidentem Art Club, uměleckým kritikem a od roku 1969 do roku 1978 ředitelem muzeí dvacátého století ve Vídni.¹⁶² Schmeller upozornil Hundertwassera na tiskařskou firmu, užívající rotaprint.¹⁶³ Tato společnost mohla nabídnout dostatečnou výrobní kapacitu pro potřeby komerční litografie, jež byla jednoduchou a zároveň levnou technikou pro potřeby grafické produkce umělce. Hundertwasser využil této možnosti a nechal si natisknout své portfolio, které obsahovalo devět litografií.¹⁶⁴ [29] [30] Na deskách tohoto portfolia byl natištěn obrácený dům, opět upozorňující na Schieleho vliv na Hundertwassera. Hundertwasser stále pociťoval dluh vůči Schieleho nedostižným pohledům na město, jež ho tolik inspirovaly a jejichž sugestivnosti nedosahoval. Snad právě proto zasvětil Hundertwasser své pozdější dílo hlavně architektuře. Základem uměleckého programu Hundertwasserova pozdního období byla hlavně spojitost mezi lidskou důstojností a blahem s architekturou, která člověka obklopuje, jež obývá a jejíž je součástí.

Během tří let, které Hundertwasser strávil jako člen Art Club, mohl spolupracovat s dřívějšími kolegy z Akademie a spřízněnými umělci Ernestem Fuchsem, Arikem Brauerem a Arnulfem Rainerem. Tvorba těchto tří umělců byla kritiky označována za surrealistickou. V padesátých letech definoval historik Johann Muschik jejich tvorbu jako Vídeňskou školu magického realismu a tato škola se stala nepřehlédnutelným pojmem na vídeňské umělecké scéně.¹⁶⁵ Každý z jejich představitelů byl magický svým osobitým způsobem. Arik Brauer [31] se narodil roku 1929 a byl během války jako poloviční Žid, stejně jako Hundertwasser, pronásledován. Studoval kromě malby na Akademii také zpěv. Později působil jako zpěvák a tanečník v Izraeli. Stejně jako Hundertwasser

¹⁶⁰HUNDERTWASSER 1983, 63

¹⁶¹HUNDERTWASSER 1983, 63

¹⁶²BREICHA 1981, 106

¹⁶³Typ rozmnožovacího ofsetového stroje

¹⁶⁴RAND 2007, 64

¹⁶⁵NATTER 2006, 35

byl vášnivým cestovatelem a pro své toulky zvolil podobně originální dopravní prostředek, jakým byla Hundertwasserova loď Regentag. Arik Brauer jel napříč Evropou a Afrikou na kole. Roku 1986 se stal profesorem na Akademii a mezi léty 1988 až 1998 se věnoval společně s architektem Peterem Pelikanem výstavě svého domu, známého jako Brauer Haus, na známé vídeňské třídě Mariahilfer Strasse.¹⁶⁶ Architekt Peter Pelikan spolupracoval také s Hundertwasserem a spolu s ním realizoval několik staveb podle Hundertwasserových návrhů.¹⁶⁷

A stejně jako Brauer i Hundertwasser má ve Vídni svůj dům, jež se stal symbolem a velkou turistickou atrakcí tohoto města. Tento dům, navržený Hundertwasserem, byl postaven ve spolupráci s architektem Josephem Krawinou.¹⁶⁸

Největším experimentátorem této skupiny byl Arnulf Rainer. [32] Známy představitel abstraktního informelu se narodil v roce 1929 v rakouském Badenu.¹⁶⁹ Na počátku své tvorby byl zasažen surrealismem a v roce 1950 založil spolu s Ernstem Fuchsem surrealistickou skupinu Hundgruppe.¹⁷⁰ Od roku 1954 ale v jeho díle dominovala destrukce forem. Rainer patřil k představitelům vídeňského akčního umění. Svá plátna často házel na zem a různými způsoby je deformoval. Balancoval často na hranici body-art. Maloval nejen rukama ale i nohama, někdy se při procesu tvoření zraňoval a mísil barvy s vlastní krví. Experimentoval i s tvořením pod vlivem drog. Na Akademii výtvarných umění, kam byl na druhý pokus přijat, strávil pouhé tři dny. V roce 1981 se ale stal součástí jejího profesorského kolegia a působil zde až do roku 1995.¹⁷¹

Posledním ze jmenovaných umělců je Ernst Fuchs, narozený roku 1930. Tento malíř, sochař, skladatel, básník a architekt byl neryzejším magickým realistou mezi představiteli zmiňované vídeňské školy. [33] Stejně jako Hundertwasser a Brauer má i Fuchs ve Vídni svou stavbu. V roce 1972 získal od architekta Otto Wagnera opuštěnou vilu v Hütteldorf a upravil ji k obrazu svému.¹⁷² Dnes je v této vile Fuchsovo muzeum. Jak už bylo zmíněno, Fuchs také studoval na Akademii, nejprve u Robina Christiana Andersena, později u Alberta Paris Gütersloh. Ernst Fuchs byl sice moderním umělcem, choval ale velký obdiv ke starým mistrům, jakými byli Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer, Matthias Grünewald nebo Martin Schongauer.¹⁷³ [34] Fascinovaly ho živé světelné efekty jež spatřoval na jejich obrazech. Fuchs znovu vzkřísil a přijal kombinovanou

¹⁶⁶NATTER 2006, 69

¹⁶⁷RESTANY 2005, 47

¹⁶⁸RAND 2007, 54

¹⁶⁹NATTER 2006, 72

¹⁷⁰NATTER 2006, 72

¹⁷¹NATTER 2006, 73

¹⁷²NATTER 2006, 67

¹⁷³NATTER 2006, 82

techniku, pojící vaječnou temperu s olejovými barvami smíchanými s pryskyřicí, což dodávalo jeho obrazům diamantový lesk.¹⁷⁴ V roce 1958 založil galerii na podporu a propagaci magických realistů a jejich děl. V sedmdesátých letech začal také projektovat kulisy, navrhovat kostýmy pro Mozartovy a Wagnerovy opery a začal se věnovat i průmyslovému designu. V roce 1993 se v Petrohradě uskutečnila Fuchsova retrospektivní výstava a Fuchs se tak stal prvním západním umělcem, kterému se dostalo této pocty.¹⁷⁵

Hundertwasser měl k Ernstu Fuchsovi nejbližší. Fuchsova raná tvorba byla stejně jako Hundertwasserova ovlivněna tvorbou Gustava Klimta a především Egon Schieleho, k němuž vzhlížel se stejným obdivem. Proto bude následující kapitola věnována článku Ernsta Fuchse, který se věnuje obrazu Friedensreicha Hundertwassera, který namaloval k poctě Egon Schiele. Hundertwasserův obraz je vyústěním jeho celoživotního obdivu k Schieleho osobě a zároveň poslední spojnici mezi ním a jeho „druhým otcem“.

¹⁷⁴NATTER 2006, 84

¹⁷⁵NATTER 2006, 90

7. Hundertwasserův obraz *Der Nasenbohrer und die Beweinung Schieles*

Hundertwasserův přítel a umělecký spiklenec Ernst Fuchs napsal v roce 2001 článek pro vídeňský časopis *Junge Information* s názvem *Před obrazem Fritze Hundertwassera „Der Nasenbohrer und die Beweinung Schieles“*.¹⁷⁶ Fuchs prostřednictvím Hundertwasserova obrazu z roku 1965 shrnuje vše, co jej tíží. V únoru roku 2000 zemřel Friedensreich Hundertwasser na palubě zaoceánské lodi *Queen Elizabeth 2* a Ernst Fuchs tak ztratil svého věrného společníka.¹⁷⁷ Fuchs se, hledíc na obraz svého již zesnulého přítele, zamýšlí nad současným Rakouskem a kulturní i politickou situací ve Vídni 21. století, tak jak dříve činili ve svých textech, manifestech a dalších prohlášeních společně. Poselství a stěžejní myšlenky, které Hundertwasser vložil do svého obrazu v polovině šedesátých let, komentoval Ernst Fuchs v prvním roce nového milénia a zjistil, že jsou stále platné. Obraz se jmenuje, jak už bylo řečeno, *Der Nasenbohrer und die Beweinung Schieles*. [35] První část názvu tohoto obrazu poukazuje na malou nenápadnou postavičku, kterou můžeme vidět v pravém horním rohu. Z profilu sedící „*Nasenbohrer*“ neboli člověk vrtající se v nose symbolizuje ty Rakušany, kteří jsou falešnými vlastenci a kteří ve skutečnosti nechtějí o své vlasti nic vědět. Proto jen sedí opodál a šťourají se v nose. Tito lidé řídí své životy podle známého pořekadla „*Kdo co změnil v nose vrtáním..*“, jehož českým ekvivalentem je známé rčení „*Kdo nic nedělá, nic nezkaží*.“¹⁷⁸ Figurka oddávající se tomuto zlovyku zastupovala na Hundertwasserově obraze všechny formy pokrytectví, sobectví a pokřivených pravd, jež byly všudypřítomné, ať už se jednalo o uměleckou kritiku či fantastickými realisty toliko nenáviděný vzdělávací systém. Ten byl podle něj tvořen a ovládán přesně takovými lidmi, kteří upřednostňují pohodlnou nečinnost před vlastní invencí a kreativitou.

Pod touto figurkou, symbolizující lhostejnost rakouského národa vůči historickému i uměleckému odkazu své vlasti, můžeme vidět mužskou tvář, která nezapře Schieleho rysy. Napoví nám i druhá část názvu tohoto obrazu „*die Beweinung Schieles*“ neboli Oplakávání Schieleho. Další indicií je i celkový rámeček, do kterého je obraz zasazen. „*Nasenbohrer*“ i Egon Schiele jsou „pod střechem“. Pod střechem domu, jež Hundertwasser namaloval opět k počtě svého učitele, jehož mistrovství v malbě a kresbě domů si cenil nejvíce. Postava šťourající se v nose má ztopořený penis, což opět odkazuje k Schieleho tvorbě, k jeho erotickým kresbám a aktům. Erotické motivy se na Hundertwasserových obrazech jinak téměř neobjevovaly. Tak jako Schiele členil velkou hmotu

¹⁷⁶ RAND 2007, 24

¹⁷⁷ RESTANY 2004, 12

¹⁷⁸FUCHS 2001, 13

pásky a pruhy malých políček, činil tak, podle jeho vzoru, i Hundertwasser, jednotlivé pásky a pruhy však vrší na sebe stejně jako jednotlivé vrstvy své spirály.¹⁷⁹ Stejně tak plují přes Schieleho obličej další vrstvy, které působí jako otevřené rány, jež odhalují to, co zůstává obvykle skryto. Těchto „hlubších“ vrstev je pět, což nebyl Hundertwasserem náhodně vybraný počet. Stejně tak členil Hundertwasser dle své teorie 5 kůží člověka, počínaje tou skutečnou a globálním prostředím konče.¹⁸⁰

Fuchsův článek je stejně kritický a nekompromisní jako sdělení Hundertwasserova obrazu. Fuchs ve svém textu a Hundertwasser ve své malbě ukazují prstem na ty, kteří jsou stateční a odvážní pouze zdánlivě a ve skutečnosti jsou zcela oddaní duševně omezenému provincialismu. „*Oplakávají Schieleho smrt? Nikdy!*“, prohlašuje s jistotou Fuchs a potvrzuje tak sdělení obrazu svého přítele.¹⁸¹ Oba umělci vnímali jako velkou křivdu, že takový umělec, jakým byl jejich inspirátor Egon Schiele, nebyl během svého života doceněn a jeho práce byly většinu času vnímány spíše jako provokace než umělecká díla. Jak ale Fuchs v zápětí dodává, v zemi „Ligy proti degenerovanému a zvrhlému umění“ není divu.¹⁸² Rádoby čestní občané, jež se s radostí oddávali své pokřivené chuti kritizovat vynášeli soudy, o jejichž dopadu nikdy neuvažovali. A právě tyto myšlenky „degenerovaných“ napáchaly dalekosáhlé škody.

Ernstu Fuchsovi, stojícímu před tímto obrazem, běželo hlavou také mnoho myšlenek a na mysl mu přicházely vzpomínky na události, jež se odehrály v padesátých a šedesátých letech, kdy Hundertwasser vytvářel svůj obraz. S lítostí přiznal, že existuje stále mnoho věcí, jež se nezměnily a na svou reformu teprve čekají, což se týká především oběma umělci a jejich stoupenci toliko nenáviděného vzdělávacího systému.¹⁸³ Ač Fuchs, Hundertwasser i další magičtí realisté působili na Akademii jako profesori a vedli své studenty k rozvíjení vlastní kreativity a intuice, stále bylo ještě co zlepšovat či od základů měnit. Na vině je, jak Fuchs v zápětí dodává, krátkozrakost a bázlivost těch, jež vše nečinně pozorují z povzdálí, ale jsou zcela zaneprázdněni svým „štouráním se v nose“.¹⁸⁴ Při jednání s těmito lidmi je třeba mít se na pozoru, protože nejnebezpečnější je jejich proměnlivost, schopnost upravovat své názory dle prostředí a mít vždy při sobě hned několik verzí univerzální pravdy, jež se nezdráhají použít. Těmi nejhoršími jsou potom kritikové, kteří nahlíží na veškeré umění počínaje impresionisty jako na „entartet“.

¹⁷⁹KROUTVOR, 1991, 33

¹⁸⁰RESTANY 2004, 11

¹⁸¹FUCHS 2001, 13

¹⁸²FUCHS 2001, 13

¹⁸³FUCHS 2001, 14

¹⁸⁴FUCHS 2001, 14

Fuchs i Hundertwasser byli sice velkými světoběžníky, ale zároveň velkými odpůrci Evropské unie. Umělci nade vše milující originalitu a osobitost chtěli vybojovat autonomii nejen modernímu umění po válečných letech, ale také své milované vlasti. Proto tolik kritizoval Rakušany, jež nedokázali dostatečně docenit svou zemi a své umění. Geografické hranice vymezují, kam až země sahá, ale pro tyto falešné vlastence jsou zároveň duševními hranicemi jejich vlastní sounáležitosti s rodnou zemí. Jakmile je překročí, ztrácejí paměť. Existují ovšem i ti, i když stále ubývají, kteří dokáží docenit, že je Rakousko jejich vlastí a Vídeň jejich městem. Jako příklad uvádí Ernst Fuchs pařížské setkání s trojicí spisovatelů, Eliasem Canettim, Ingeborg Bachmann a Paulem Celanem.¹⁸⁵ Tyto literáty nespojovala stejná rodiště. Ingeborg Bachmann se narodila v Rakousku, Canetti se narodil v Bulharsku a Paul Celan byl Rumun. Tyto literáty nepojila stejná rodiště, ale studia ve Vídni, ke které velmi přilnuli a jež dokázali docenit a jejíž odkaz byl stále v jejich myslích, kdekoliv na světě. Během diskuze s nimi si Fuchs uvědomil, se uvnitř každého z nich nachází skutečně smýšlejícího Rakušana, s nímž se mohl setkat v Rakousku jen velmi vzácně.¹⁸⁶ Zároveň ale podotýká, že ve Vídni byla i taková místa, i když jich bylo jen pár, kde se mohly všechny již zmíněné typy Rakušanů sejít při společné diskuzi. Jako dvě hlavní centra takových pozoruhodných setkání uvedl Fuchs dvě – café Hawelka v historickém centru Vídne a galerii Art Club s názvem Strohkoffer blíže popsanou v předchozí kapitole. Zde mohl člověk objevit zázrak dialogu, nevstoupil-li mu do cesty „Nasenbohrer“, s nímž bylo veškeré snažení marné.¹⁸⁷

V závěru svého článku Fuchs shrnuje to, co cítil i Hundertwasser za svého života a co oba přitáhlo k jejich nepřekonatelnému uměleckému vzoru, Egonovi Schiele. Se smrtí Schieleho se vytratilo i cosi „velkého, rakouského“, co nemohlo již nic nahradit. A je stále méně těch, jež si tuto ztrátu uvědomují a jež Schieleho smrt oplakávají. Hundertwasser tedy tímto obrazem vzdal hold svému uměleckému vzoru a „druhému otci“ a Ernst Fuchs jako prostředník připomněl nejen Hundertwasserovu motivaci k tvorbě tohoto obrazu, ale i společné názory, jež spojovaly umělce dohromady a vrtochy těch, jež se jim stavěli do cesty.

Tento obraz spolu s Fuchsovou recenzí byl tedy tím posledním bodem, jež spojil v mé práci Friedensreicha Hundertwassera a Egona Schiele dohromady a jež bude hmatatelným důkazem jejich spojení stále. Friedensreich Hundertwasser a Egon Schiele – dva muži se svatozáří. Spříznění volbou. Spojení šílenstvím.

¹⁸⁵FUCHS 2001, 14

¹⁸⁶FUCHS 2001, 14

¹⁸⁷FUCHS 2001, 14

8. Závěr

Jak už jsem uvedla v úvodu, prvotním impulsem, který dal později vzniknout této práci, byl můj rostoucí zájem o Hundertwasserovo dílo vyvolaný návštěvou Vídně a návštěvou Hundertwasserova domu. Když jsem poprvé objevila v literatuře zmínku o Hundertwasserově obdivu k Schieleho osobě, netušila jsem, že při bližším zkoumání souvislostí mezi těmito umělci odhalím takovou provázanost jejich životních osudů, zvláště proto, že se umělci nemohli nikdy v životě setkat a zmíněný „vztah“ mezi nimi byl spíše jednostrannou adorací ze strany Friedensreicha Hundertwassera. Tento obdiv jistě ovlivnil Hundertwassera natolik, že se snažil kráčet ve stopách svého vzoru. Schieleho dílo jej zasáhlo jako blesk v pouhých dvaceti letech a na počátku umělecké kariéry. Snad každý umělec je, především na počátku své tvorby, inspirován svými uměleckými předchůdci, jež jsou pro něj předobrazem svébytného stylu, jehož by chtěl dosáhnout. Těm silnějším, jež později získají důvěru ve vlastní fantazii, se to podaří, ti slabší po zbytek své umělecké kariéry jen pokulhávají za těmito mistry, které špatně kopírují.

V kapitole přibližující jednotlivé životní etapy obou umělců jsem poukázala na vliv tragédie prožité v dětství na formování osobností obou umělců. Traumatické prožitky z dětských let je zformovaly rychleji a donutily je přeskočit tuto bezstarostnou životní etapu. Jak řekl sám Schiele: „Předčasná dospělost – věčné dětství.“¹⁸⁸ Proto si oba umělci zachovali takovou hravost, fantazii a citlivost, jež je po celý jejich dospělý život vedla, důsledkem čehož dělali v určitých životních situacích podobná rozhodnutí.

Po zasazení do kontextu kulturních, historických i politických událostí ve Vídni na přelomu 19. a 20. století byly v úvodních kapitolách představeny zásadní umělecké spolky, které způsobily onen umělecký převrat a umožnily zrod vídeňského moderního umění. Umělecký odkaz těchto spolků byl klíčovým zdrojem inspirace Egona Schiele i Friedensreicha Hundertwassera v počátcích jejich umělecké tvorby. Stejně tak je detailněji představena osobnost a dílo Gustava Klimta, jež opět spojil oba umělce jako umělecký guru, jehož oba umělci upřednostnili před akademickým vzděláním a konzervativními učiteli. Nejprve je poukázáno na Gustava Klimta jako učitele Egona Schieleho a na konkrétní prvky, kterými Klimt mladého Schieleho ovlivnil. Poté se do role učitele, která v předchozí kapitole náležela Gustavu Klimtovi, dostává Egon Schiele jako inspirátor mladého Friedensreicha Hundertwassera. Srovnáním Schieleho děl s Hundertwasserovými obrazy jeho rané tvorby představují nejen Hundertwasserovy málo známé obrazy a kresby, ale jsou také jasným důkazem toho, že mladý Hundertwasser byl opravdu v zajetí Schieleho a tvořil pod sliným vlivem

¹⁸⁸GEYER/REISSER 1990, 1

Schieleho díla. Po srovnání malířského díla obou umělců je představen Hundertwasserův manifest *Ich liebe Schiele*, který je vyvrcholením Hundertwasserova obdivu k Schieleho osobě. Následující kapitola poukazuje na to, že i životní osudy obou umělců se ubíraly podobným směrem. Tři podkapitoly, jež se detailně věnují jednotlivým životním etapám obou umělců, je srovnávají a propojují. Traumatické zkušenosti z dětství, jež zůstaly zakořeněny hluboko v jejich nitru a odrážely se později v jejich uměleckém díle i osobním životě, zavrhnutí konzervativního prostředí Akademie, upřednostnění následování silných uměleckých vzorů, jejichž díla byla plná emocí a opravdovosti, jež jinde nenacházeli. Nalezení stejně smýšlejících umělců, jež se stali jejich přáteli a stoupenci, i uměleckých spolků, jež se staly platformou pro sdílení životních názorů a uměleckých předsvědčení. Opět nelze nechat bez povšimnutí podobnost motivací a myšlenek a vizí obou umělců, jež jsou odhalovány prostřednictvím jejich vlastních výroků, manifestů a textů, jež vyjadřovaly jejich nejniternější pocity a stejným způsobem apelovaly na zaslepenost společnosti, jež bojkotuje jejich snažení o podporu a šíření moderního umění. Ze všeho nejvíce oba umělci usilovali o získání naprosté tvůrčí svobody a správnou interpretaci sdělení, ukrytého v jejich dílech, jež bylo pro veřejnost provokací.

Poslední kapitola představuje Hundertwasserův obraz *Der Nasenbohrer und die Beweinung Schieles*, jež Hundertwasser vytvořil jako poctu svému uměleckému idolu. Tento obraz je posledním bodem, jež v mé práci spojuje oba umělce. Hundertwasserův obraz představuje symbol jejich vztahu a shrnutí Hundertwasserových názorů, jež sdílel se svými společníky. Rozbor tohoto obrazu vychází především z článku Ernsta Fuchse, Hundertwasserova přítele a uměleckého kolegy, jež vzpomíná na Hundertwasser-malíře i Hundertwasser-člověka rok po jeho smrti a upozorňuje na sdělení Hundertwasserova obrazu, jehož prostřednictvím kritizuje soudobou rakouskou společnost, je si neváží svých umělců a jejich odkazu. V závěru mé práce se tedy propojují snahy a tendence obou umělců i jejich stoupenců a kolegů z uměleckých spolků. Jednotlivá díla i životní události se rozvíjely a propojovaly jako spirály na Hundertwasserových obrazech. A stejně jako tyto spirály, v jejichž konci spatřoval Hundertwasser zároveň jejich začátek, nabízí i má práce podněty k dalšímu bádání.

Seznam použitých pramenů a literatury

PARTSCH 2002 – Susan PARTSCH: KLIMT – život a dílo. Praha 2002

WILLE 1993 – Seep WILLE: Träume sind grosse Taten. Wien 1993

MATHEY 1985 – J. F. MATHEY 1985: Hundertwasser. Schweiz 1985

PARSONS 1987 – Ilona Sarmany Parsons: Gustav Klimt. Wien 1987

HAMANN 2011 – Brigitte Hamann: Hitlerova Vídeň: diktátorova učednická léta. Praha 2011

RAND 1991 – Harry RAND: Hundertwasser. Schweiz 1991

FÜRST 2009 – Andrea C. FÜRST: Der unbekannte Hundertwasser. Wien 2009

RAND 2007 – Harry RAND: Hundertwasser. Köln 2007

HUNDERTWASSER 1983 – Friedensreich HUNDERTWASSER: Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben (Herausgegeben von Walter Schurian). München 1983

CHIPP/RICHARDSON 1981 – Herschel B. CHIPP/ Brenda RICHARDSON: Friedrich Hundertwasser (kat.výst.). California 1981

RESTANY 2004 – Pierre RESTANY: Síla umění – HUNDERTWASSER. Malíř-král v pěti podobách. Praha 2004

STEINER 2006 – Reinhard STEINER: Egon Schiele 1890-1918, umělcova půlnoční duše. Praha 2003

KNAFO 1993 – Danielle KNAFO: Egon Schiele : a self in creation : a psychoanalytic study of the artist's self-portraits. London 1993

KROUTVOR 1991 – Josef KROUTVOR: Egon Schiele. Praha 1991

SABARSKY 2000 – Serge SABARSKY: Egon Schiele. Český Krumlov 2000

SCHMIED 2005 – Wieland SCHMIED: Hundertwasser: 1928 - 2000. Köln 2005

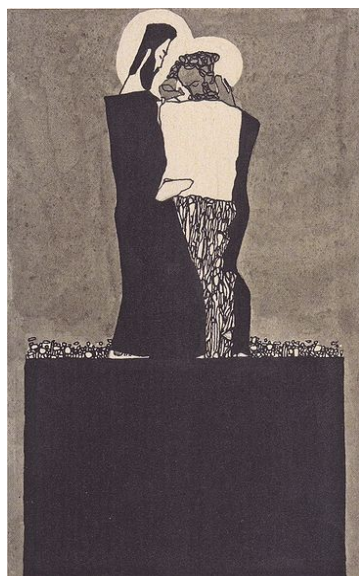
NATTER/TRUMMER 2006 – Tobias G. NATTER/Thomas TRUMMER: Die Tafelrunde – Egon Schiele und sein Kreis. Köln 2006

GEYER/REISSER 1990 – Agens Werk GEYER/REISSER: Egon Schiele. Frühe Reife, ewige Kindheit. Wien 1990

NATTER 2006 – Tobias G. NATTER: Phantastisches : Jüdisches in frühen Meisterwerken von Arik Brauer, Ernst Fuchs und Friedensreich Hundertwasser. Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung "Phantastisches... ", im Jüdischen Museum Wien vom 11. Oktober 2006 bis 14. Januar 2007. München 2006

- DANKL 1998** – Günther DANKL (Red.): MenschenBilder - Egon Schiele und seine Zeit: Meisterwerke aus der Sammlung Leopold. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, 18. September 1998 bis 17. Jänner 1999. Köln 1998
- LEOPOLD 2004** – Rudolf LEOPOLD: Egon Schiele. Landschaften. Die Ausstellung "Egon Schiele Landschaften" im Leopold Museum, Wien, 17. September 2004 bis 31. Januar 2005. München 2004
- BREICHA 1981** – Otto BREICHA: Art Club in Österreich. Wien 1981
- RAINER 1959** – Arnulf Rainer: Manifest zur Gründung des Pintorariums. Wien 1959
- ROH 1975** – Julianne ROH: Egon Schiele und Friedensreich Hundertwasser, in: Das Kunstwerk. Aspekte neuer Plastik. Zeitschrift für bildende Kunst 3/XXVIII, Mai 1975, S. 77/78 (written on occasion of the Hundertwasser exhibition in Munich 1975)
- FUCHS 1970** – Ernst FUCHS: Vor dem Bild Fritz Hundertwasser "Der Nasenbohrer und die Beweinung Schieles", in: Junge Information, Wien, Dezember 1970, S. 13/14
- STRAKOVÁ 2004** – Martina STRAKOVÁ: 100 let Wiener Werkstätte, 7. 2. 2004
<http://www.archinet.cz/index.php?mode=article&art=14097&sec=10027&lang=cz> vyhledáno 10. 10. 2011
- ABERBACH 1981** – Joachim Jean ABERBACH: Hundertwasser. California 1968
- HEVESI 1906** – Ludwig Hevesi in Susana PARTSCH: KLIMT – život a dílo. Praha 2002

Obrazová příloha



1. Egon Schiele: *Dva muži se svatozáří*, 1909



2. Egon Schiele: *Poustevníci*, 1912



3. Gustav Klimt: *Vodní hadi II.*, 1904 – 1907



4. Egon Schiele, *Vodní duchové I.*, 1907



5. Friedensreich Hundertwasser: *Fischerboote am Kai von Peschiera*, 1949



6. Friedensreich Hundertwasser: *Häuser und Boote, die sich im Wasser spiegeln*, 1949



7. Egon Schiele: *Plachetnice na vlnící se vodě*, 1907



8. Friedensreich Hundertwasser: *Selbstporträt Kariert*, 1950



9. Egon Schiele, *Autoportrét s čínskými lampionky*, 1912



10. Friedensreich Hundertwasser, *Almhütten auf grünem Platz*, 1951



11. Friedensreich Hundertwasser: *Bürgeralm-landschaft*, 1951



12. Egon Schiele: *Malé město II.*, 1912-1913



13. Egon Schiele: *Mrtvé město*, 1911



14. Egon Schiele: *Sedící dítě*, 1918



15. Friedensreich Hundertwasser: *Mädchenbildnis in der Almhütte*, 1951



16. Gustav Klimt: *Očekávání*, 1909



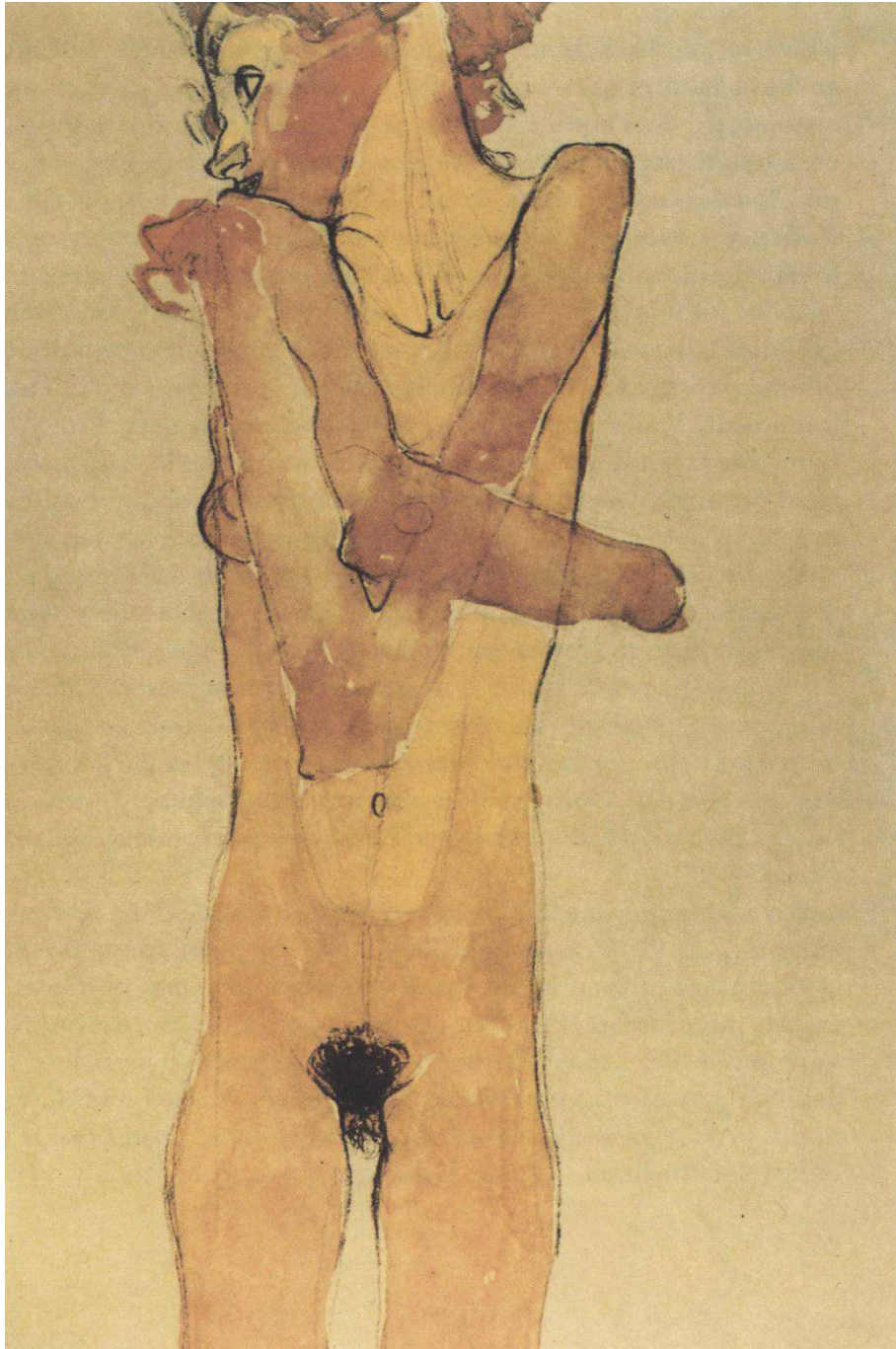
17. Friedensreich Hundertwasser: *Driver in the Night*, 1963-1964



18. Egon Schiele: *Malířův pokoj v Neulengbachu*, 1911



19. Vincent van Gogh, *Ložnice v Arles*, 1889



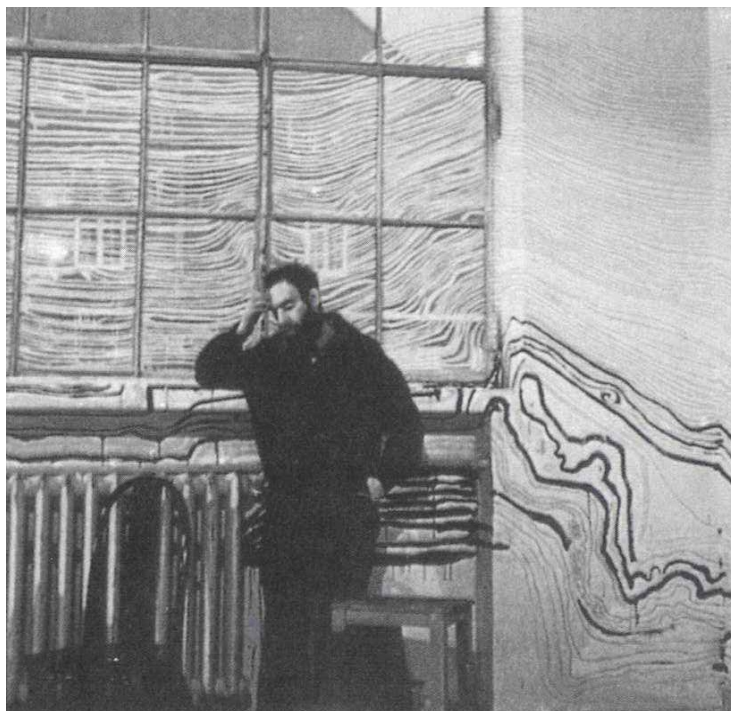
20. Egon Schiele: *Dívčí akt (Gerti)*, 1910



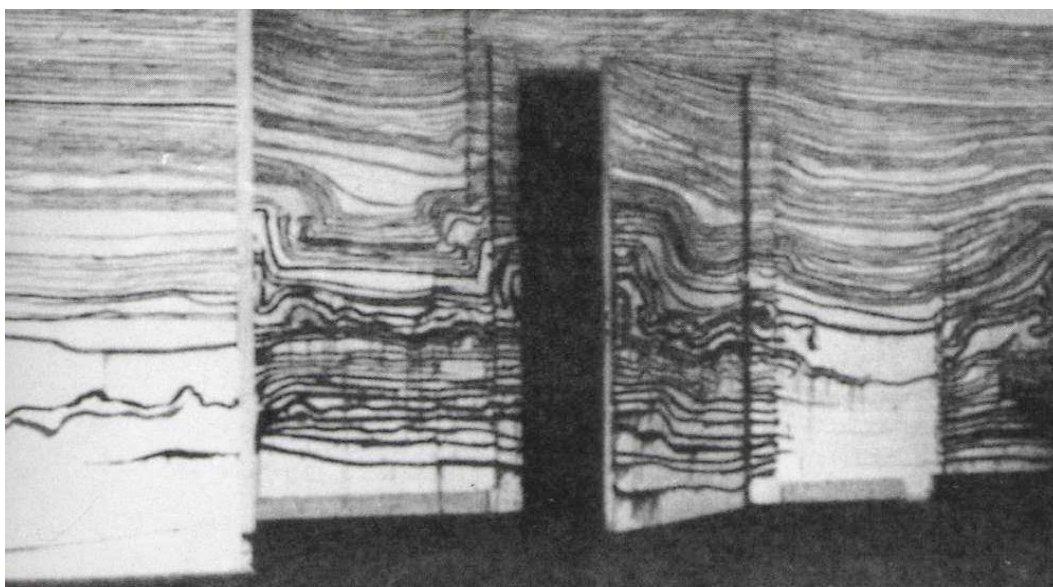
21. Robin Christian Andersen: *Zátiší s ovocem*, 1916



22. Friedensreich Hundertwasser, *Aktzeichnung – Nude*, 1950



23. Friedensreich Hundertwasser: *Hamburská čára*, 1959



24. Friedensreich Hundertwasser: *Hamburská čára*, 1959



25. Egon Schiele: *Práteleství*, 1913



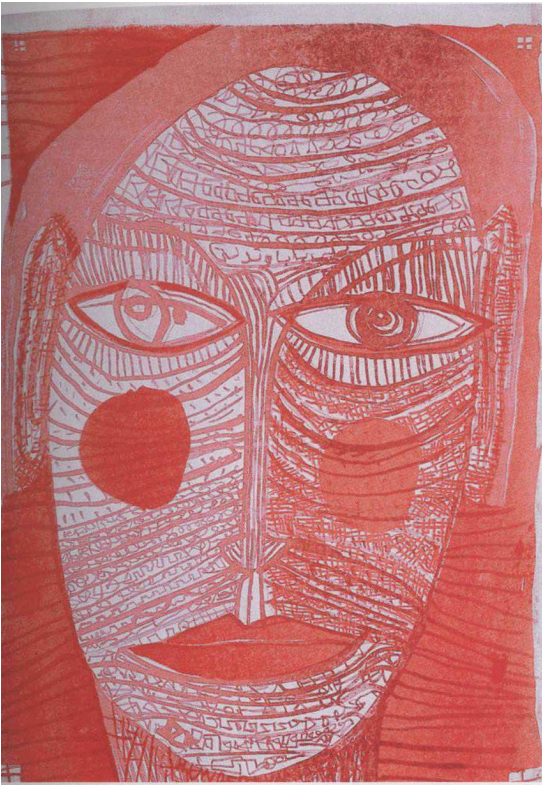
26. Egon Schiele: *Eduard Kosmack*, 1910



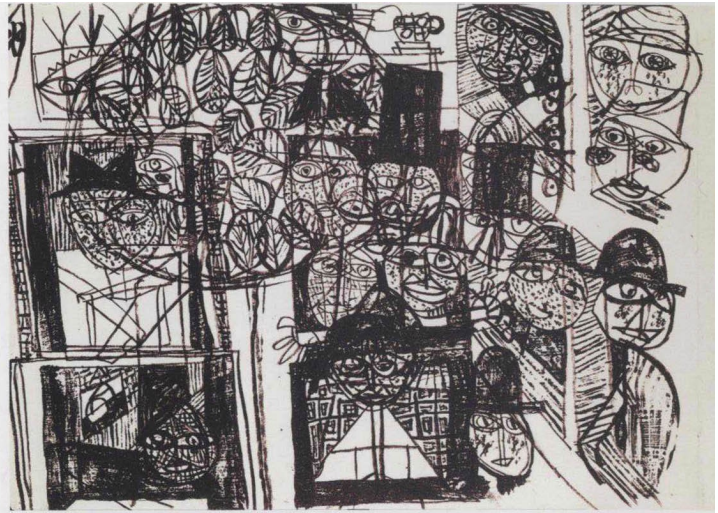
27. Egon Schiele: *Portrét Alberta Parise von Gütersloh*, 1918



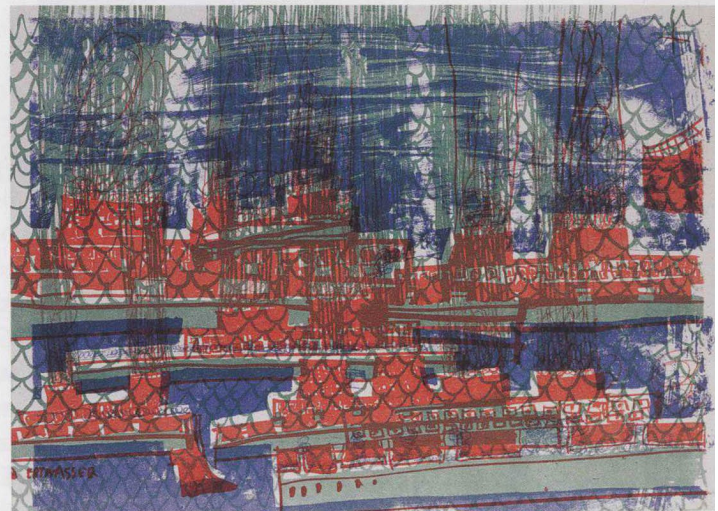
28. Friedensreich Hundertwasser: *Wenn ich eine Negerin hätte, ich würde sie lieben und malen,*
1951



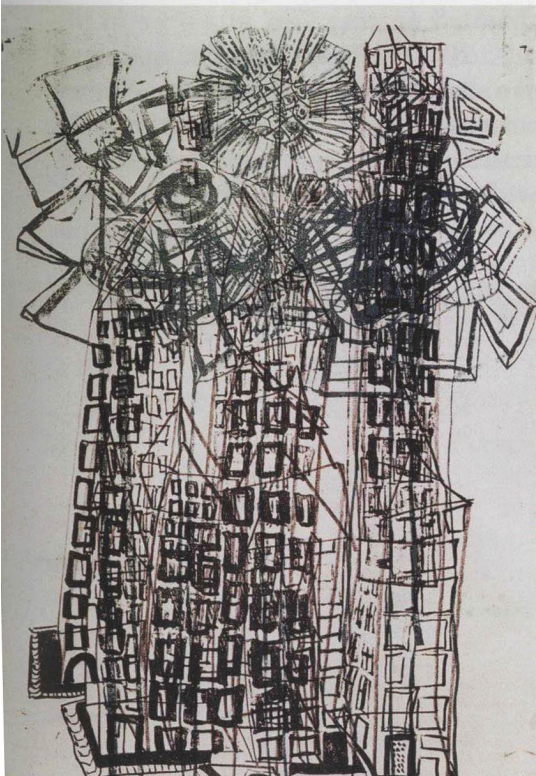
Face (carmine and vermilion)



VII Faces Looking Out of Windows (black)



VIII Singing Steamer (red, blue and green)



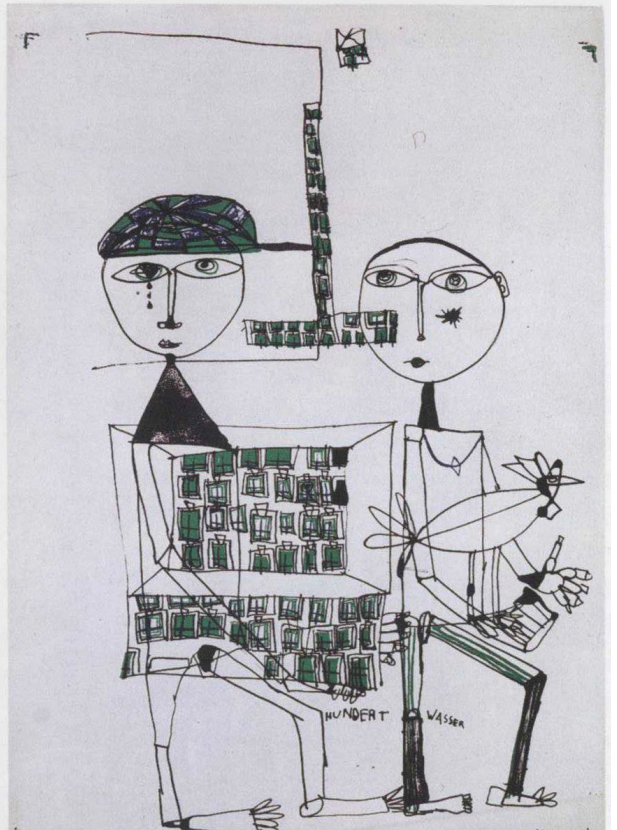
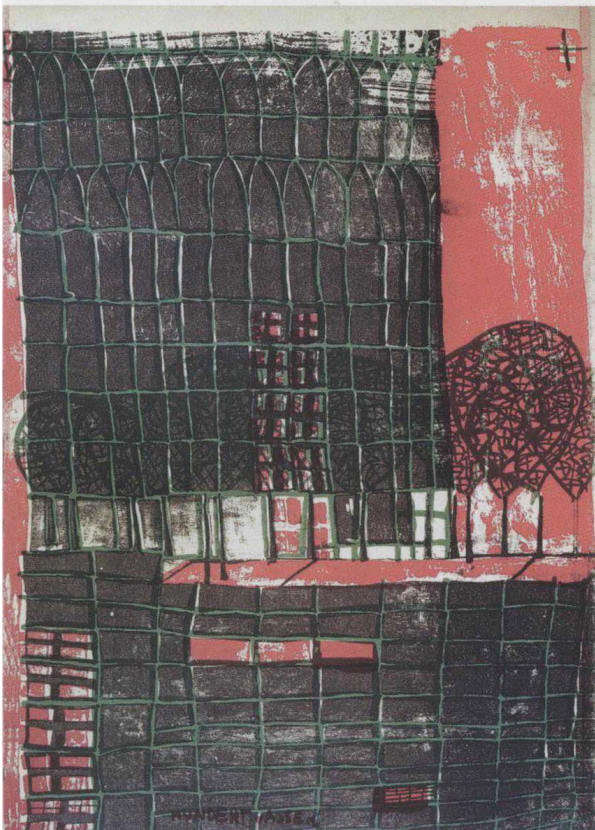
29. Friedensreich Hundertwasser, Art Club Rotaprint portfolio, 1951



I City suburb from above (black and vermilion)



III Girl with Glasses (green, blue and red)



30. Friedensreich Hundertwasser, Art Club Rotaprint portfolio, 1951



31. Arik Brauer, *Clochard im Ghetto*, 1957-58



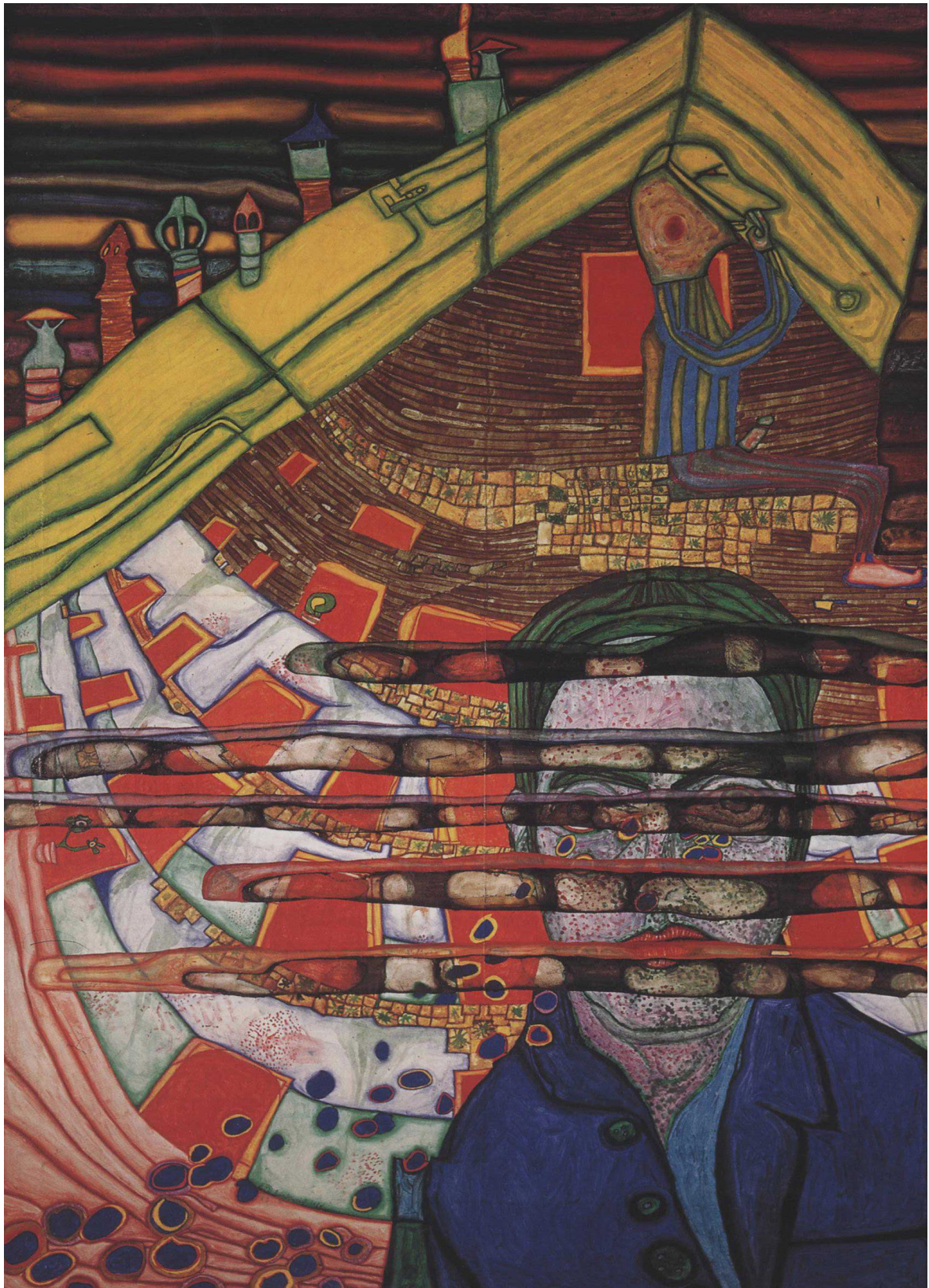
32. Arnulf Rainer, *Untitled*, 1969-1974



33. Ernst Fuchs: *Grüne Malach*, 1961-1963



34. Ernst Fuchs: *Der Auferstandene*, 1952-1955



35. Friedensreich Hundertwasser: *Der Nasenbohrer und die Beweinung Schieles*, 1965

Seznam vyobrazení

1. Egon Schiele: Dva muži se svatozáří, 1909, Graphische Sammlung Albertina, Vídeň
2. Egon Schiele: Poustevníci, 1912, sbírka Rudolf Leopold
3. Gustav Klimt: Vodní hadi II, 1904–1907, Österreichische Galerie, Vídeň
4. Egon Schiele: Vodní duchové, 1907, soukromý majetek
5. Friedensreich Hundertwasser: Fischerboote am Kai von Peschiera, 1949, Die Hundertwasser Privat Stiftung, Vídeň
6. Friedensreich Hundertwasser: 1949, Häuser und Boote, die sich im Wasser spiegeln, Die Hundertwasser Privat Stiftung, Vídeň
7. Egon Schiele: Plachetnice na vlnící se vodě, 1907, Štýrský Hradec, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum
8. Friedensreich Hundertwasser: Selbstporträt Kariert, 1950, Die Hundertwasser Privat Stiftung, Vídeň
9. Egon Schiele: Autoportrét s čínskými lampionky, 1912, sbírka Rudolf Leopold
10. Friedensreich Hundertwasser: Almhütten auf grünem Platz, 1951, Die Hundertwasser Privat Stiftung, Vídeň
11. Friedensreich Hundertwasser: Bürgeralm-landschaft, 1951, Die Hundertwasser Privat Stiftung, Vídeň
12. Egon Schiele: Malé město II, 1912–1913, sbírka Rudolf Leopold
13. Egon Schiele: Mrtvé město, 1911, sbírka Rudolf Leopold
14. Egon Schiele: Sedící dítě, 1918, soukromá sbírka, New York
15. Friedensreich Hundertwasser: Mädchenbildnis in der Almhütte, 1951, Die Hundertwasser Privat Stiftung, Vídeň
16. Gustav Klimt: Očekávání, 1909, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Vídeň
17. Friedensreich Hundertwasser: Driver in the night, 1963–64, Sbíрка Otto Henkell, Německo
18. Egon Schiele: Malířův pokoj v Neulengbachu, 1911, Historisches Museum der Stadt Wien
19. Vincent van Gogh: Umělcova ložnice v Arles, 1889, Musée de Orsay, Paříž
20. Egon Schiele: Dívčí akt (Gerti), 1910, Galerie Albertina, Vídeň
21. Robin Christian Andersen: Zátíši s ovocem, 1916, soukromá sbírka
22. Friedensreich Hundertwasser: Aktzeichnung – Nude, 1950, Joram Harel Archive, Vídeň
23. Friedensreich Hundertwasser: Hamburská čára, 1959, Lerchenfeld, Hamburg
24. Friedensreich Hundertwasser: Hamburská čára, 1959, Lerchenfeld, Hamburg

25. Egon Schiele: Přátelství, 1913, New York
26. Egon Schiele: Eduard Kosmack, 1910, Österreichische Galerie, Vídeň
27. Egon Schiele: Portrét Alberta Parise von Gütersloh, 1918, The Minneapolis Institute of Arts
28. Friedensreich Hundertwasser: Wenn ich eine Negerin hätte, würde ich sie lieben und malen, 1951, Joram Harel Archive, Vídeň
29. Friedensreich Hundertwasser: Art Club Rotaprint portfolio, 1951, Joram Harel Archive
30. Friedensreich Hundertwasser: Art Club Rotaprint portfolio, 1951, Joram Harel Archive
31. Arik Brauer: Clochard im Ghetto, 1957– 1958, soukromá sbírka
32. Arnulf Rainer: Untitled, 1969– 1974,
33. Ernst Fuchs: Grüne Malach, 1961–1963, Sammlung Ernst Fuchs Privatstiftung, Vídeň
34. Ernst Fuchs: Auferstandene, 1952– 1955, Sammlung Ernst Fuchs Privatstiftung, Vídeň
35. Friedensreich Hundertwasser: Der Nasenbohrer und die Beweinung Schieles, 1965, Joram Harel Archive, Vídeň