

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

Friedensreich Hundertwasser:

Estetický program, dílo, recepcce

Bc. Eva Havránková

Plzeň 2020

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní vědy

Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

Friedensreich Hundertwasser:

Estetický program, dílo, recepce

Bc. Eva Havránková

Vedoucí práce:

Mgr. Daniela Blahutková, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2020

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2020

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí mé diplomové práce Mgr. Daniele Blahutkové, Ph.D. za její čas a energii, kterou mi věnovala při vedení mé diplomové práce.

Obsah

1. Úvod	1
2. Friedensreich Hundertwasser – inspirace a tvorba	3
2. 1 Hundertwasser – malíř a grafik.....	8
2. 2 Hundertwasserova architektonická tvorba.....	10
2. 3 Užité umění a design.....	14
2. 4 Hundertwasserovy manifesty a happeningy	16
3. Spirála	20
4. Tvořivé vidění	24
5. Metafora pěti kůží	28
6. Kritika racionalismu v architektuře	38
6. 1 Adolf Loos a funkcionalismus	39
6. 2 Rovná linie je bezbožná	45
7. Hundertwasser – lékař architektury	49
7. 1 O plesnivině	52
7. 2 „Stromy nájemníci“ a právo na vlastní okno	53
8. Hundertwasser – ekologické myšlení	57
9. K recepci Hundertwasserova myšlení a díla	63
10. Závěr	67
11. Seznam použité literatury.....	71
11. 1 Primární literatura	71
11. 2 Sekundární literatura	73
11. Resümee	77
12. Příloha	78

1. Úvod

Friedensreich Hundertwasser (1928–2000) je v současnosti známý jako malíř, designér, architekt a myslitel druhé poloviny dvacátého století. Kriticky komentoval funkcionalistický ráz moderního života a bydlení, jako malíř i jako architekt se vymezoval vůči preferování rovných, přesných linií a čistě funkčních prvků. Svá klíčová témata vztahuje k ekologickým otázkám, které pomyslně zastřešují celou jeho tvorbu. Témata týkající se ochrany přírody či možností soužití člověka s přírodou promýšlí z pohledu architekta již v době, kdy ještě nebyla v evropském prostředí výrazněji diskutována a takto se přibližuje přístupům současných ekologicky a environmentálně zaměřených tendencí. Z toho důvodu bych chtěla ve své diplomové práci pojednat o Hundertwasserově myšlení a dílu.

Cílem mé diplomové práce bude představit Hundertwasserův estetický program, jehož pomocí se snažil vymezit vůči předchozím racionalistickým názorům funkcionalismu v architektuře i v životě společnosti. Pokusím se vyložit, jak užívá motivů či metafor „spirály“, „pěti kůží“ a „léčby architektury“. Pozornost bude věnována také Hundertwasserově ekologickému myšlení a hlavním liniím recepce jeho tvorby.

V mé diplomové práci budou představena jednotlivá témata, kterými se Hundertwasser zabýval. Jeho tvorbu ovšem nemůžeme systematicky rozřadit do jednotlivých období, protože u něj zpravidla platí, že k tématu, které již v životě rozpracoval, se opakovaně vrací po celý svůj život. V jednotlivých kapitolách se však pokusím vyložit, v jakém období a jak se Hundertwasser začal daným tématem zabývat. Nejprve představím jeho cestu od malířské činnosti k architektuře. Také bude poukázáno na to, jakou úlohu připisuje užitému umění a jak jsou všechny oblasti jeho tvorby provázené obhajobou idejí v manifestech a happeningových akcích. Následně budou představeny Hundertwasserovy rané myšlenky spirály a tvořivého vidění. Spirála je formální prvek, který je přítomný v celém Hundertwasserově díle, a její užití umělec také komentuje. Nejprve se objevuje v jeho rané malířské tvorbě a posléze se přenáší do všech oblastí jeho tvorby – proto o prvku spirály bude pojednáno samostatně. V padesátých letech Hundertwasser definoval požadavek tvořivého vidění, který se snaží aplikovat nejen na sebe samotného, ale i na celou společnost. Tento požadavek se stává východiskem, s nímž přistupuje ke své následující tvorbě i k vlastnímu životu.

V páté kapitole ukážu, jak Hundertwasser od šedesátých let vtěluje své ekologické cítění do metafory pěti „kůží“ – obalů lidské existence, které jsou pro život člověka na Zemi důležité. Logika této metafory vysvětluje mnohé zdánlivě podivínské projekty. Zaměřím se na vztahy mezi jednotlivými „kůžemi“ i na vliv, který tato metafora měla na Hundertwasserovu tvorbu i pohled na svět.

V další kapitole bude věnována pozornost jeho kritice architektury, která klade důraz na rovné linie. Protože svoje pojetí bydlení a architektury Hundertwasser formuluje v opozici k racionalismu v architektuře, bude nejprve představen funkcionalismus a jeho představitelé, které Hundertwasser výslovně obviňoval. V sedmé kapitole představím, jakým způsobem si představoval nápravu jako samozvaný „lékař architektury“, pojednám o jeho „nápravách“ staveb kreativním využitím principu organického růstu a vegetace. V osmé kapitole budou nastíněny ekologické myšlenky, které Hundertwasser rozvinul od sedmdesátých a osmdesátých let a prakticoval je do smrti. Poslední kapitola se bude věnovat hlavním liniím recepce jeho myšlení a díla.

Ve své práci budu uvádět příklady především z oblasti, v níž se nejvíce proslavil – z architektury, protože se Hundertwasser postupně čím dál víc realizoval jako architekt a mohl tak účinně uplatňovat svoje ideje, vnášet je přímo do sociálního prostředí a do životů lidí. Hundertwasser sám vnímal architekturu jako nejlepší možnost, jak aktivně proměňovat společnost.

Budu čerpat z Hundertwasserových manifestů a esejů, které se vztahují k tématům, o kterých bude v této diplomové práci pojednáno, a z obeznámenosti s jeho volnou i užitou tvorbou. Důležitým textem pro tuto práci bude mimo jiné kniha *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*¹ od francouzského kritika umění Pierra Restanyho, který Hundertwassera znal osobně a byl přímým svědkem Hundertwasserovy činnosti.

¹ RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*,

2. Friedensreich Hundertwasser – inspirace a tvorba

Friedensreich Hundertwasser, významná umělecká osobnost 2. poloviny 20. století,² se narodil 15. prosince 1928 ve Vídni a zemřel 19. února 2000 během plavby z Nového Zélandu do Evropy na své lodi Regentag. Počátky Hundertwasserovy tvorby můžeme spojit s jeho rodným rakouským prostředím, v němž začíná tvořit první obrazy, manifesty i architektonická díla.³ V 50. letech 20. století se tento umělec židovského původu stává v Rakousku veřejně známou, populární a také kontroverzní postavou. V následujícím desetiletí 20. století se stává proslulým také ve Francii, Itálii, Japonsku či na Novém Zélandu. Pomyslným mezníkem je v tomto kontextu rok 1962, v němž je konána výstava Hundertwasserových obrazů na Bienále v Benátkách a na tohoto umělce je poprvé v zahraničí upozorňováno ve větším měřítku.⁴ Působení v různých zemích světa z něj činí umělce mezinárodního měřítká.⁵ Hundertwasser je umělcem, který svou malířskou a později i architektonickou činnost vykonává s jasnou humanistickou vizí. Jeho obrazy, manifesty, veřejné výstupy i architektonická díla jsou určitým prostředkem pro šíření Hundertwasserových idejí změny společnosti.⁶

Hundertwasser se snaží začít proměnu společnosti ve vztahu k přírodě. Společnost se dle něj odvrátila od přirozeného života, které se vyznačovalo harmonickým soužitím člověka a přírody. Tento obrat má rozsáhlé důsledky a může vyústit až v ekologickou katastrofu. Již v polovině dvacátého století Hundertwasser anticipuje otázku ochrany přírody, která se dnes stává významným aspektem mezinárodní diskuze ohledně stavu naší planety.⁷ Například prostřednictvím environmentální estetiky je tato problematika v posledních desetiletích promyšlena ve vztahu k architektuře. Pierre Restany ve své knize dokládá, že „[...] v umění, architektuře a životním prostředí, vyhlásil Hundertwasser válku znečištění ve všech jeho podobách: celosvětovému znečištění ovzduší, nukleárnímu nebezpečí ohrožujícímu přírodu, ničení kulturního dědictví.“⁸

² ŠEVČÍK, O.: *Programy a prohlášení architektů*, s. 8.

³ RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 9-10.

⁴ HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, s. 93.

⁵ Tvořil např. v Rakousku, Německu, Francii, na Novém Zélandě či v Japonsku.

⁶ RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 8.

⁷ HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, s. 155.

⁸ RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 10-11.

K tomuto tématu připomeňme, že v šedesátých letech se začíná hovořit o životním prostředí, o které bychom měli pečovat. Úsilí o jeho ochranu postupně roste a tato snaha je dovršena roku 1972, kdy proběhlo ve Stockholmu setkání představitelů států OSN, na němž byly poprvé formálně pojmenovány základní ekologické problémy, týkající se kvality životního prostředí, udržitelného rozvoje, apod.⁹ V českém prostředí se od devadesátých let tématu věnoval například ekolog a bývalý ministr životního prostředí České republiky Bedřich Moldan, který spatřuje jeden z hlavních důvodů rostoucí ekologické krize v rozvoji průmyslu. Velice rychle se zvedl rozvoj společnosti a užívání technických výtvarků, což vedlo ke zhoršení stavu ovzduší, ke zdravotním potížím obyvatel, k rozšíření smogu a úbytku přírodní krajiny.¹⁰ Dalším významným obdobím z hlediska ochrany přírody je rok 1990, kdy mnohé země světa (např. Čína, Německo, USA) vytváří opatření ve prospěch životního prostředí. Tyto jednotlivé země vydávají předpisy, které mají například předcházet vyšší tvorbě odpadu, než je nutné a vytvářejí nové národní parky.¹¹

Hundertwasserovy myšlenky o ochraně přírody předcházejí tato významná data. Můžeme ho tedy zařadit k intelektuálům, kteří se s touto problematikou snažili vyrovnat ještě o něco dříve, než se stala celosvětovou záležitostí. Umělec se poprvé detailněji zabývá důležitostí ochrany přírody v roce 1968 ve svém manifestu „Pryč od Loose“ („Los von Loos“, 1968, Vídeň), avšak obdobné myšlenky naznačuje již v roce 1957 v manifestu „Moje oči jsou unavené“ („Meine Augen sind müde“, 1957).¹² V manifestu „Pryč od Loose“ zmiňuje požadavek navrácení zastavěného území přírodě – tedy vyžaduje, aby každý dům, jehož prostřednictvím bylo odebráno území přírodě, měl pokrytou střechu travnatým povrchem a vegetací. Tímto způsobem by dle Hundertwassera zůstala planeta v harmonii a člověk by se méně vzdaloval přírodě, která je neodmyslitelně významná pro jeho život.¹³ Snaze o ochranu přírody a šíření těchto myšlenek následně F. Hundertwasser podřizuje svou tvorbu manifestů i architektonické projekty, ve kterých ukazuje své ekologické vize v praxi. Sám se dokonce zasadil o osvětu v této problematice, na žádost starosty města Washington v roce 1980

⁹ MOLDAN, B.: *Životní prostředí globální perspektivy*, s. 89-90.

¹⁰ Tamtéž, s. 11.

¹¹ RADKAU, J.: *Die Äre der Ökologie*, s. 495-496.

¹² HUNDERTWASSER, F.: „Meine Augen sind müde“, 1957, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 47.

¹³ HUNDERTWASSER, F.: „Los von Loos“, 1968, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 47.

vytvořil plakáty, které inspirovaly k sázení stromů a ochraně přírody. V rámci této akce sám do krajiny umístil několik prvních stromů z těch, které měly být dle plánu vysázeny.¹⁴

Hundertwasser přichází se svou tvorbou v době, kdy ve vídeňském prostředí působily známé osobnosti, kterými byly například divadelní režisér Adolf Rott¹⁵ či malíř a pozdější profesor vídeňské akademie výtvarného umění Arnulf Rainer.¹⁶ Hundertwasser sám hovoří o jistých inspiracích, které měly značný vliv na jeho tvorbu, ačkoliv je nutno zmínit, že se Hundertwasser snaží vystupovat jako originální a nezávislá postava v rámci dějin architektury a umění. Harry Rand upozorňuje na to, že Hundertwasserovu tvorbu není možné striktně zařadit do některého z uměleckých proudů dvacátého století. Hundertwasser je v tomto směru typickým solitérem, který se vyhýbá předepsaným pravidlům a vytváří si vlastní styl a vlastní zásady, které by nepodléhaly žádným vyšším autoritám a tedy ani některému z uměleckých proudů.¹⁷ Harry Rand v tomto kontextu uvádí, že „*Publikum si brzy všimlo, že Hundertwassera nelze přiřadit k žádnému z převládajících proudů. Jeho umění nemělo nic společného s geometrickou abstrakcí, byl vážnější než dada; více utlumený a lidsky vyrovnanější než abstraktní expresionismus [...]*“.¹⁸ Tuto jeho nezařaditelnost do jakéhokoliv specifického směru Hundertwasser potvrdil v roce 1981 na svých přednáškách o umění, architektuře a ochraně životního prostředí, které probíhaly např. ve Vídni, Kolíně nad Rýnem či Mnichově. V nich kritizoval dobové umění jako nežádoucí a dokonce „degenerované“. Podle něj „*[...] moderní umění, přestože po formální stránce budí dojem, že se životu přibližuje, se od něj z duchovního hlediska ve skutečnosti vzdaluje.*“¹⁹ Takto není možné pokládat umělecké směry 2. poloviny 20. století za vhodnou cestu, kterou by se mělo evropské umění ubírat.²⁰ Ve snaze o nezávislou tvorbu zakládá v roce 1959 společnost „Pintorarium“ ve spolupráci s umělci Ernstem Fuchsem a Arnulfem Rainerem,²¹ která si klade za cíl vymezit se vůči směrům, které předepisují pevně stanovená pravidla. Pintorarium

¹⁴ RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 10.

¹⁵ DENSCHER, B.: *Kunst und Kultur in Österreich: Das 20. Jahrhundert*, 165.

¹⁶ Arnulf Rainer je rakouský umělec, který se zařazuje mezi neo-expresionisty a stal se známým prostřednictvím fotografií, které přemaloval. In: DENSCHER, B.: *Kunst und Kultur in Österreich: Das 20. Jahrhundert*, 166-167.

¹⁷ ŠEVČÍK, O.: *Programy a prohlášení architektů*, s. 8-9.

¹⁸ „*Das Publikum bemerkte bald, daß Hundertwasser keiner der vorherrschenden Strömungen zuzuordnen war. Seine Kunst hatte nichts gemein mit geometrischer Abstraktion; er war ernsthafter als Dada; verhaltener und menschlich ausgewogener als der Abstrakte Expresionismus; [...]*“ (Překlad zde i v celé práci, není-li uvedeno jinak, vytvořila Eva Havránková) RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 102.

¹⁹ RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 83.

²⁰ Tamtéž, s. 83-84.

²¹ Rainer obdobně jako Hundertwasser předčasně ukončil studium na vídeňské Akademii výtvarného umění.

má představovat „ideální univerzální akademii, [...] v níž by se spojily všechny tendence a kterou by symbolizovala mimořádná rozrůzněnost. [...] Pintorarium je domovem všem tvořivým jedinců, kteří zde nebudou diskriminováni ani pro své dílo, ani pro své celkové zaměření či filosofii.“²²

Podíváme-li se na Hundertwasserovu tvorbu blíže, můžeme však dojít k jistým podobnostem mezi jeho činnostmi a tvorbou některých uměleckých proudů či významných osobností umění a architektury. V rozhovoru s Harry Randem se Hundertwasser přiznává, že pozitivně nahlíží na secesní hnutí, které jej značně ovlivnilo.²³ Pokud bychom měli říci, co secesionisty a Hundertwassera spojuje, můžeme konstatovat, že tento umělec obdobně jako oni pracuje s nerovnými liniemi a striktně se vyhýbá geometrickým tvarům a rovným přímkám využitých v tvorbě. Hundertwasser obdobně jako secesní hnutí ve své tvorbě také čerpá inspiraci z přírody a přírodních výjevů. Zde je už však na místě rozlišovat mezi způsobem využití této inspirace. Secesní umělci odkazují k přírodě prostřednictvím rostlinných ornamentů. Oproti tomu Hundertwasser volí cestu přímého užití vegetace ve své architektuře. Rostliny, které secese vyobrazuje, v Hundertwasserově architektonické tvorbě ožívají v podobě stromů nájemníků a typických zelených střech.²⁴

Hundertwasser se ve svém „Plesnivém manifestu proti racionalismu v architektuře“ („Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“, 1958, Seckau) zmiňuje o příkladech z oblasti stavitelství, které podle něj můžeme označit jako zdravou architekturu. V tomto směru hovoří o některých výtvorech zmíněné secese²⁵ a především o architektonickém díle slavného Antonia Gaudího.²⁶ Antoni Gaudí je umělcem druhé poloviny 19. století a první poloviny 20. století a je často zařazován mezi nejvýznamnější představitele secese. Gaudí si však zachoval natolik novátorský a osobitý styl, že svou originalitou secesní tendence přesahuje. William Hardy popsal Gaudího styl následujícím způsobem: „V Gaudího díle stojí člověk tváří v tvář jedné z nejzvláštnějších variant secese.“²⁷ Gaudí pracoval s množstvím rozmanitých forem, materiálů i barev a vzorem pro jeho práci se mu stala příroda. Gaudí odmítal využívat ve své tvorbě hranaté geometrické

²² RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 24.

²³ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 110.

²⁴ HARDY, W.: *Secese*, s. 8.

²⁵ Explicitně však neuvádí, jaká architektonická díla secese jsou podle něj zdravá.

²⁶ HUNDETWASSER, F.: „Verschimmelungsmanifest gegen Rationalismus in der Architektur“, 1958, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur - und menschengerechteres Bauen*, s. 6.

²⁷ HARDY, W.: *Secese*, s. 35.

linie a vyhýbal se také sériové výrobě, obdobně jako o několik let později Hundertwasser.²⁸ Zde je přímá inspirace značně patrná při srovnání architektonických děl obou autorů, např. Gaudiho Casa Batlló (Barcelona, 1907)²⁹ a Kunsthaus (Víděň, 1991).³⁰

Hundertwasser byl jako malíř značně inspirován osobností rakouského umělce Egon Schieleho. Tento expresionistický malíř, který byl zejména v rané tvorbě ovlivněn secesí a byl Klimtův žák, ovlivnil Hundertwassera v otázce toho, co je klíčové pro malířskou tvorbu. Hundertwasser se po vzoru Schieleho rozhodl upřednostnit fantazii a vlastní způsob tvorby před systematizovaným formálním vzděláním a následně ukončil studium na vídeňské Akademii, kde zůstal pouhé tři měsíce.³¹ K tomuto důležitému zlomu Hundertwasserovy tvorby došlo v roce 1948. V tomto roce se také setkává s tvorbou Egon Schieleho na vídeňské výstavě věnované památce jeho uměleckého díla. Inspirace tímto umělcem se projevila v Hundertwasserově tvorbě ve snaze malovat domy takovým způsobem, aby vypadaly jako živé a oduševnělé. Takto je viděl na Schieleho obrazech. Když jsou domy podobny živému tvorbu a nejsou spoutány racionalismem, který užívá rovných linií, můžeme je považovat za zdravé.³² Hundertwasser svůj obdiv Egonu Schielemu vyjádřil v textu „Miluji Schieleho“ („Ich liebe Schiele“, 1950), ve kterém poeticky sděluje své sympatie: „*Sním často jako Schiele, můj otec, o květinách, které jsou červené a ptácích a létajících rybách a zahradách v sametu a smaragdové zeleni a lidech, kteří chodí plačící v červeno-žluté a mořsky modré.*“³³ Vlivným se pro Hundertwasserovu malířskou tvorbu se stal také francouzský malíř René Brô – s nímž se Hundertwasser setkal v Toskánsku v roce 1949.³⁴ Společně s Reném Brô si osvojil tzv. „mandlové oči“, což je pro oba výtvarníky typický prvek, který využívají při malbě osob.³⁵ Dalšími vlivnými autory pro Hundertwasserovu tvorbu jsou francouzský výtvarník Yves Klein, švýcarský umělec Jean Tinguely, či francouzský výtvarný kritik Pierre Restany.³⁶ Pro Hundertwasserovu tvorbu dřevorytů i pro vlastní životní filosofii se stal velkou inspirací japonský dřevorytec druhé poloviny 18. století

²⁸ LINARES, M.: *Antoni Gaudí*, s. 6.

²⁹ Viz příloha 1.

³⁰ Viz příloha 2.

³¹ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 13.

³² Tamtéž, s. 13.

³³ „*Ich träme oft wie Schiele, mein Vater, von Blumen, die rot sind, und Vögeln und fliegenden Fischen und Gärten in Samt und Smaragdgrün und Menschen, die weinend in Rotgelb und Meerblau gehen.*“, in: HUNDETWASSER, F.: „Ich liebe Schiele“, 1950, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 258.

³⁴ René Brô (1930–1986) byl francouzský malíř i tvůrce keramických uměleckých předmětů. V roce 1954 se konala jeho první samostatná výstava. Ve svých obrazech používá prvek tzv. mandlových očí. Po setkání s Reném Brô užívá tento prvek také Hundertwasser (1949, Paříž). In: RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 198.

³⁵ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 14.

³⁶ HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, s. 14.

a první poloviny 19. století Hokusai. Walter Koschatzky upozorňuje také na značné ovlivnění Hundertwasserovy tvorby jeho matkou, která se rovněž věnovala malbě.³⁷

2. 1 Hundertwasser – malíř a grafik

Friedensreich Hundertwasser (původně Friedrich Stowasser)³⁸ začal svou uměleckou kariéru jako malíř. První malbu vytvořil již v dětství v roce 1934 a na konci čtyřicátých let se věnuje kurzům malířství v rámci Akademie výtvarného umění ve Vídni. Po třech měsících však tato studia opouští a začíná cestovat.³⁹ V roce 1949 se v Itálii setkává s francouzským malířem Reném Brô. Toto přátelství ovlivnilo také jejich uměleckou činnost. V obrazech obou malířů můžeme najít některé shodné prvky (např. tzv. mandlové oči).⁴⁰ René Brô a také malíř švýcarského původu Paul Klee jej inspirovali svou tvorbou ovlivněnou primitivismem.⁴¹ Hundertwasserova umělecká činnost v oblasti malířství poprvé významně zapůsobila na veřejnost v roce 1952, kdy se ve vídeňském klubu umění Strohkoffer konala jeho první výstava obrazů. Hundertwasser vzbudil rozporuplné ohlasy a jeho přístup byl některými kritiky označován za příliš inovativní či experimentální.⁴² Výstava byla v následujícím roce opakována.⁴² Hundertwasserovo malířské dílo je vystavováno opakovaně během celého Hundertwasserova života na mnohých putovních výstavách na území Evropy (např. v Londýně, v Mnichově, v Oslu, v Paříži), Asie (např. v Tokiu, ve Fukušimě) i Ameriky (např. v Chicagu, v New Yorku či ve Washingtonu).⁴³

Převládajícím stylem malby poválečné Evropy se stal tachismus.⁴⁴ Hundertwasser se však od této linie odklonil a rozhodl se nabídnout vlastní avantgardní styl.⁴⁵ Hundertwasser má zvláštní vztah k barvám. Barvy jsou pro něj natolik vzácné, že zavrhuje jakékoliv plýtvání s tímto cenným materiálem.⁴⁶ Typické je pro tohoto umělce zpracování různorodých

³⁷ KOSCHATZKY, W.: „Die Anfänge“, in: HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, s. 27.

³⁸ Původní podoba jména tohoto umělce byla Friedrich Stowasser. V polovině dvacátého století dospěl ke změně příjmení do podoby Hundertwasser [Stovoda] a později přetváří i jméno Friedrich na podobu Friedensreich [říše míru] a při svém podpisu připojuje také přízvisko své lodi – Regentag [deštivý den]. Tato změna měla vyjadřovat umělcovu tvůrčí osobnost. In: RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 16.

³⁹ HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, s. 23.

⁴⁰ KOSCHATZKY, W.: „Die Anfänge“, in: HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, s. 25.

⁴¹ Tamtéž, s. 34.

⁴² HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, s. 37.

⁴³ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 198-199.

⁴⁴ Tachismus je směr abstraktního malířství, který se plně rozvinul v poválečném období. Tento umělecký směr se pokoušel o představení bezprostředních pocitů spontánním nanášením barev na plátno.

⁴⁵ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 75.

⁴⁶ HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, s. 14.

materiálů, které následně využívá jako přírodní barvy pro své obrazy. Používá různé druhy zeminy či uhlí pro odstíny hnědé a černé barvy nebo např. části rozdrobené cihly pro oranžovočervené odstíny. Hundertwasser si tento materiál sám sbíral do malých lahviček, které nosil stále s sebou. Tyto přírodní materiály smísil s olejem či vejcem a následně nanášel na plátno.⁴⁷ Toto využití přírodních barviv pro malbu podle Hundertwassera umožňuje svobodnou tvorbu autora, protože v tomto případě není limitován barevnými odstíny, jako v případě barev, které byly vytvořeny v továrně.⁴⁸ Značnou pozornost věnoval barvám, které se přirozeně nacházejí v přírodě a které v ní převládají. Těmito barvami jsou hnědočerná barva zeminy a zelená barva vegetace ve svých rozmanitých odstínech. Odstíny barev zeminy a zeleně tedy v jeho tvorbě přirozeně převládají.⁴⁹

Hundertwasser hovoří o malbě jako o určitém druhu vizuální hudby. Malba na člověka působí obdobně jako hudba, vzbuzuje v něm stav harmonie. Ovšem pouze v případě, jsou-li stavební prvky (v tomto případě barvy) sestaveny takovým způsobem, aby působily harmonicky.⁵⁰ Hundertwasser se dívá se na proces vytváření malby jako na mystický a posvátný akt.⁵¹ Ústředním motivem, který často nacházíme v jeho obrazech je spirála, která se v jeho dílech objevuje od roku 1953. „*Spirála mu umožňovala malovat abstraktně a přesto figurativně, asociativně a zároveň kontrolovatelně, a proto tak tajemně, že umělec sám, jak říká, nemůže obsáhnout celou mnohovýznamovost svých obrazů. [...] Jednou měla spirála tvar hlavy, dopravního ostrůvku nebo koruny stromu, jednou byla loutkou, labyrintem, nebo zůstala volným ornamentem.*“⁵² Spirála se tedy stala jedinečným prvkem jeho tvorby, který poprvé předložil veřejnosti v roce 1953 na své výstavě v Art Club ve Vídni – následně jej využívá po celou svou tvorbu.⁵³ Hundertwasserova malířská činnost neprodělala během jeho života zásadnější proměny, tento umělec se v zásadě opakovaně navrácí k motivům, které již během tvorby jednou vytvořil a pracuje s nimi pouze v jiných variacích.⁵⁴ Hundertwasserova malířská tvorba vrcholí mezi lety 1953–1967. Od roku 1967 můžeme zaznamenat úbytek Hundertwasserovy tvorby v oblasti malířství a nižší produkci malířských děl.

⁴⁷ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 81-82.

⁴⁸ Tamtéž, s. 82.

⁴⁹ RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 43.

⁵⁰ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 65.

⁵¹ HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, s. 14.

⁵² VRÁNOVÁ, J. (ed.): *Friedensreich Hundertwasser: 1986–1987 (kat. výst.)*, nečíslované.

⁵³ Tamtéž, nečíslované.

⁵⁴ V tomto smyslu hovoří explicitně Pierre Restany, in: RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 45., srov. s RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 58.

Hundertwasser se věnoval také tvorbě tapisérií a umění litografie. Inspirován japonským dřevorytem (především mistrem Hokusai) vytvořil v roce 1951 slavné portfolio svých dřevorytů.⁵⁵ Byl jedním z mála evropských umělců, jejichž dřevoryty japonští mistři vnímali jako něco, co se vyrovná samotnému japonskému umění a co je v souladu se stylem japonských mistrů.⁵⁶ Hundertwasser se rovněž zabýval tvorbou plakátů. Jejich prostřednictvím často upozorňoval na nutnost zachování míru a s tím souvisejícího jaderného nebezpečí a na požadavek ochrany ovzduší na naší planetě a zachování vegetace. Za jednu z nejvýznamnějších akcí, která byla provázena tvorbou Hundertwasserových plakátů, je považována událost „Týden ochrany přírody“ z roku 1974, která byla konána na Novém Zélandu. Plakáty, které byly vytvořeny, měly za úkol podnítit ve společnosti snahu o zastavení plenění a devastace přírodního bohatství a zároveň iniciovat kroky k podpoře přírody v podobě sázení stromů.⁵⁷ Tato plakátová kampaň znamenala významný milník v Hundertwasserově ekologické angažovanosti, která v této době začala mít velký úspěch, a zároveň se stala vrcholem Hundertwasserovy tvorby plakátů - Hundertwasser za plakáty pro „Týden ochrany přírody“ získal významné uznání v podobě vyznamenání „Conservation Award“. Obdobný úspěch měla i jeho plakátová kampaň z roku 1980 zaměřena na obranu před jaderným nebezpečím.⁵⁸

2. 2 Hundertwasserova architektonická tvorba

Oldřich Ševčík zdůrazňuje Hundertwasserovu originalitu architektonické tvorby, jejíž prostřednictvím se snažil vymezit vůči dobovému převládajícímu racionalistickému proudu v architektuře. Podle něj Hundertwasserova tvorba hrála důležitou roli ve společnosti i architektuře druhé poloviny dvacátého století. *„Malíř, architekt, ekolog, všeumělec a světoobčan [...] Friedensreich Hundertwasser Regentag spolu s pozdněmoderním resp. razantním postmoderním architektem Hansem Holleinem jsou dva rakouští umělci, architekti, s nejsvébytnějším – a přitom pokud jde o vyznění tvorby nejprotikladnějším – největším přínosem do nastupující pozdní moderny a postmoderny [...].“*⁵⁹

⁵⁵ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 24.

⁵⁶ ŠEVČÍK, O.: *Programy a prohlášení architektů*, s. 9.

⁵⁷ HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, s. 189.

⁵⁸ RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 81-82.

⁵⁹ ŠEVČÍK, O.: *Programy a prohlášení architektů*, s. 9-10.

Hundertwasser věnuje pozornost architektonickým otázkám již od padesátých let dvacátého století. Své myšlenky o architektuře vyjadřuje nejprve především prostřednictvím manifestů. Nejvýrazněji můžeme tyto vize zaznamenat v textech „Plesnivý manifest proti racionalismu v architektuře“ (1958) či „Pryč od Loose“ (1968). Prostřednictvím těchto manifestů vyjadřuje své myšlenky o nemocné racionalistické architektuře a snaží se také nastínit možnou nápravu nežádoucího stavu. Architektura hraje významnou úlohu, která je úzce spjata s naší existencí, je prostředkem k realizaci tří základních potřeb – ochrany, přístřeší a úkrytu.⁶⁰

Po roce 1972 si Hundertwasser nechává vyrobit první architektonické modely, na kterých je již jasně patrná snaha o architekturu v úzkém propojení s přírodou. Jednotlivé modely jsou často vybaveny zelenými střechami, vegetací včetně tzv. „stromů nájemníků“.⁶¹ Jedním z prvních modelů byl např. „Hochwiesenhaus“ (1972). Tento model se skládá ze čtyř pater, která jsou zcela pokryta vegetací a na nejvyšším patře se nachází malá a skromná chata.⁶² V roce 1972 jej představil v německém televizním pořadu „Wünsch Dir was“. Prostřednictvím modelů, které v pořadu představil, chtěl propagovat používání vegetace v architektuře.⁶³

Až od osmdesátých let začíná vyjadřovat své vize a ideje také prostřednictvím samotných architektonických projektů. Jednu z prvních takových možností dostal Hundertwasser ve svém rodném městě Vídni. Roku 1977 jej oslovil vídeňský starosta Leopold Gratz s žádostí, aby navrhl dům pro sociální bydlení, který by vyjadřoval jeho originální myšlenky. Roku 1978 byl určen pomocným architektem Josef Krawina. V osmdesátých letech dochází nejprve k vytvoření modelu tohoto domu a následně je realizován samotný projekt tzv. „Hundertwasserhausu“ (1985, Vídeň). Hundertwasserhaus se vzápětí stává jednou z jeho nejvýznamnějších realizací vůbec.⁶⁴

V následujícím období se ovšem nevěnoval pouze projektům obytných domů, ale vytvořil početnou řadu staveb odlišného druhu. Ve spolupráci s dalšími architekty (nejčastěji

⁶⁰ SCHMIED, W.: „Vorwort“, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 6.

⁶¹ Viz příloha 2. TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 68.

⁶² TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 74-75. Jednalo se o model ze dřeva vyrobený Ingolfem Schauflerem, který byl posléze několikrát replikován.

⁶³ Tamtéž, s. 73-74.

⁶⁴ Tamtéž, s. 180.

s Josefem Krawinou či Peterem Pelikanem) postavil například budovu mateřské školy ve Frankfurtu (1988–1995), lázeňský komplex (1993–1997, Štýrsko),⁶⁵ dětský park Kids´plaza (1996, Japonsko), veřejné toalety ve městě Kawakawa (1998, Nový Zéland) či přestavěl dětské onkologické oddělení nemocnice ve Štýrském Hradci, jehož úpravy byly zcela dokončeny v roce 1994.⁶⁶ V řadě jeho realizovaných projektů najdeme motivy ze světa fantazie. Na konci osmdesátých let přestavěl kostel sv. Barbory (1987–1988, Bärnbach) ve Štýrsku do podoby pohádkové svatyně se zlatou cibulovitou věží a na začátku devadesátých let teplárně Spittelau (1992, Vídeň) vtiskl podobu orientálního paláce: „*Hundertwasserovi se podařilo přeměnit nevděčnou kupu průmyslových prostor na měšitu-palác jako z pohádek Tisíce a jedné noci.*“⁶⁷

V Hundertwasserově architektuře, jak vidíme na příkladu Hundertwasserhausu,⁶⁸ nenajdeme přísně geometrické obrazce ani rovné linie. Typické je například využití oken různých velikostí i tvarů, které nejsou vzájemně koherentní, typické barevné sloupy i zářivé barvy mnohých odstínů. V rámci stavby pracuje také s recyklovanými materiály a vegetací, kterou často umisťuje na střechy domů, ale také po stranách domů.⁶⁹ Při pohledu na Hundertwasserovy stavby můžeme často spatřit zářivě zlaté cibulovité věže a kupole, které jsou inspirovány východními vlivy.⁷⁰ Tento architektonický prvek, jak zmiňuje Hundertwasser v rozhovoru s Harry Randem, je určitým symbolem pohádkového světa či Svaté země. Pomocí takového symbolu se snaží přiblížit člověku ráj. Architekturu vnímá obdobně jako malířství jako cosi posvátného – v aktu tvorby spatřuje určitý posvátný, mystický akt.⁷¹

O Hundertwasserově architektuře říká, že je malířskou architekturou. Tato charakteristika je značně patrná např. na detailech Hundertwasserovy realizace spalovny odpadu Spittelau (1988–1992, Vídeň). Hundertwasser při stavbě věnuje značnou pozornost celkové výzdobě a často bere do ruky štětec s barvou. Z jeho tvorby je jasně patrné, že na architektonickou tvorbu se dívá pohledem malíře.⁷² Jako malíř se dívá také na okna domu, jejichž bezprostřední okolí velice často pomalovává barvou, jak vidíme na příkladu muzea a galerie

⁶⁵ RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 53-54.

⁶⁶ Tamtéž, s. 51-53.

⁶⁷ Tamtéž, s. 47-49. Viz příloha 10.

⁶⁸ Viz příloha 3.

⁶⁹ RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 45.

⁷⁰ Viz příloha 4.

⁷¹ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 89-90.

⁷² TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 164 -165.

moderního umění Rupertinum (1980–1985, Salcburk), jehož okna jsou opatřena barevnými detaily připomínajícími vousy a jazyky, či v menší míře na příkladu Hundertwasserhausu, jak můžeme vidět na obrázku přílohy 3. V tomto případě vidíme kolem oken pouze nepatrné změny v odstínech barev a malé obrazce nad některými okny.⁷³

Zaměříme-li se na zmíněný Hundertwasserhaus,⁷⁴ jedná se o zvláštní typ obytné stavby, který se nesnaží vypadat navenek stejnorodě. Hundertwasser v tomto případě přiznal rozdělení jednotlivých bytů i ve vzhledu exteriéru. Z dálky tento dům připomíná mozaiku.⁷⁵ „Dům má podobu jakési vertikální vesnice. Každý byt má svou individualitu: liší se barvou a vnější úpravou oken.“⁷⁶ Hundertwasserhaus svými oblými nerovnými liniemi ožívuje Gaudiho odpor k rovným a geometrickým tvarům, který můžeme spatřit v realizaci Casa Batlló.⁷⁷ Záměrem Hundertwasserových staveb je vytvořit umělecké dílo, které bude pro obyvatele zároveň domovem a jakousi oázou lidského života, která je propojena s přírodou.⁷⁸

Pierre Restany se snaží Hundertwasserovu architektonickou tvorbu rozčlenit do tří skupin: „Hundertwasserova stavební díla se podle stupně zásahu do struktury daného místa dělí do tří kategorií.“⁷⁹ Jako první jmenuje „exterior design“. V rámci této kategorie je do staveb zasahováno pouze zvenčí. Sem můžeme zařadit např. muzeum a galerii moderního umění Rupertinum v Salcburku (1980–1985, Salcburk) či spalovnu odpadu Spittelau (1988–1992, Vídeň), jejíž exteriér připomínající palác nedává tušit, jakému účelu budova slouží.⁸⁰

Další skupinu tvoří „redesign“. Restany do této části řadí budovy, které prošly Hundertwasserovými úpravami nejen zvenčí, ale také v jejich interiéru, např. kostel sv. Barbory (1987–1988, Bärnbach, Štýrsko) či KunstHaus ve Vídni, který vznikl v roce 1991 přetvořením známé továrny nábytku Thonet a poté se stal muzeem Hundertwasserovy tvorby.⁸¹

Třetí kategorii zahrnují projekty zcela nových staveb. Tyto projekty umožňují Hundertwasserovi absolutní svobodu prostředků, umělec zde již nemusí pracovat s předem

⁷³TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 106-107.

⁷⁴ Viz příloha 3.

⁷⁵ ŠEVČÍK, O.: *Programy a prohlášení architektů*, s. 11.

⁷⁶ Viz příloha 3. In: RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 45.

⁷⁷ Viz příloha 1.

⁷⁸ RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 46.

⁷⁹ Tamtéž, s. 47.

⁸⁰ Tamtéž, s. 47.

⁸¹ Viz příloha 2.

danými prostory, které by ho limitovaly. Příkladem takovýchto návrhů je např. německý obytný komplex „Na Lukách“ (1990–1993, Taunus, Německo) či mateřská školka se zlatými cibulovitými věžemi (1988–1995, Frankfurt).⁸² Tato třetí skupina Hundertwasserovi dovoluje neomezenou práci, do které může vtisknout své vize a typické prvky, které jsme předtím mohli spatřit pouze v jeho obrazech. Typickým příkladem je komplex „Lesní spirály“ (1995–2000, Darmstadt). Prostřednictvím této realizace Hundertwasser vsadil spirálu, svůj typický symbol života, do architektury.⁸³

2. 3 Užité umění a design

Hundertwasser není znám pouze jako malíř, architekt, ale také jako tvůrce designu vlajek, poštovních známek, automobilových značek, hodinek či obálek knih.⁸⁴ Jako kritik sériové výroby předmětů denní potřeby se od sedmdesátých let snažil pomocí vlastního užitého umění vystoupit proti tomuto dobovému trendu. Předmětům se snaží vrátit jejich originalitu a neopakovatelnost, typickou pro přirozený svět. Snaží se tvořit stejně jako příroda, která nikdy nevytvoří zcela rovné linie a také zcela stejné objekty. Předmět, který byl vyroben strojem v továrně, je podle něj mrtvý.⁸⁵ Svému odporu vůči sériové výrobě se věnuje krátce také v manifestu „V nahotě ve prospěch třetí kůže“ („Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut“, 1967, Mnichov). Zde svou kritiku značně vyhrocuje: „*Když přijдете domů do koupelny, uvidíte tyto dlaždičky, které jsou všechny stejné, vezměte kladivo a udeřte do nich: aby se jednou pro vždy prolomil tento falešný sterilní pořádek mřížkového systému.*“⁸⁶

Poprvé se na Hundertwassera obrátila rakouská pošta s žádostí, aby vytvořil sérii známek, které by vyjadřovaly jeho originální a kreativní svět barev, nerovných linií, spirál a fantazie. Série známek pro rakouskou poštu byla vyrobena v roce 1975.⁸⁷ Na konci sedmdesátých let vytváří Hundertwasser design své první vlajky. V roce 1978 je pověřen tvorbou vlajky míru pro Izrael. Vzniklá vlajka v sobě spojuje základní symboly a barvy zdejších znesvářených

⁸² RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 48-49

⁸³ Tamtéž, s. 52-53.

⁸⁴ ŠEVČÍK, O.: *Programy a prohlášení architektů*, s. 9.

⁸⁵ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 76.

⁸⁶ „*Wenn ihr nach Hause kommt ins Badezimmer und seht diese Kacheln, die alle gleich sind, nehmt einen Hammer und haut hinein: damit endlich einmal diese falsche sterile Ordnung des Rastersystems durchbrochen wird.*“, in: HUNDERTWASSER, F.: „Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut“, 1967, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 42.

⁸⁷ RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 72.

náboženských vyznání: muslimské obyvatelstvo zastupuje zelený půlměsíc a židovské populaci je přiřazena židovská hvězda v modré barvě. Tato vlajka je složena ze symbolů, které v případě, že jsou postaveny proti sobě, mohou značit konflikt. Hundertwasser se však snaží oba symboly propojit v jeden celek, který by byl vyjádřením soužití v míru.⁸⁸ „*Zelený arabský půlměsíc je stejně široký jako horizont, jako mísa či otevřené ruce. Drží modrou hvězdu Židů jako drahokam.*“⁸⁹ Na tomto příkladu můžeme vidět propojení Hundertwasserovy tvorby v oblasti designu a jeho angažovanosti v oblasti světového míru.⁹⁰ Krása podle něj přináší mír, proto se pomocí své umělecké tvorby snaží podpořit mírové soužití náboženských skupin, národů či států.⁹¹

Hundertwasser věnuje designu a užitému umění značný prostor i ve svých manifestech. Jako celoživotní filatelista přichází v roce 1983 s manifestem „K poštovní známce“ („Zur Briefmarke“, 1983). Známkou podle něj musí nejprve projít procesem, ke kterému byla stvořena, abychom ji mohli považovat za sběratelský předmět významné hodnoty. Musí být přilepena na dopisní obálku, putovat k příjemci, aby zde dokončila poslání, ke kterému byla určena. Představuje umělecké dílo, které je přístupné všem. Ve svém manifestu o ní explicitně říká: „[...] je mostem mezi národy a zeměmi.“⁹² V roce 1984 Hundertwasser získává ocenění za nejkrásnější poštovní známku od Sandra Pertiniho, italského prezidenta. Oceněná známka byla vytvořena pro Ženevu.⁹³ V roce 1984 prezentuje veřejnosti vlajku pro Nový Zéland, která je tvořena jednoduchou zelenou spirálou na bílém podkladě.⁹⁴

V roce 1985 vytváří obálku Bible, dále pak design žetonů do kasina, mincí či hodinek.⁹⁵ V roce 1995 přichází se sérií známek pro Lucemburk, který byl ve zmíněném roce vyhlášen „Městem Evropy“.⁹⁶ V tomtéž roce byl Hundertwasser osloven módním návrhářem Pierrem Cardinem, aby se společně s ním podílel na tvorbě vlajek tolerance, které měly být vytvořeny pro organizaci UNESCO. Každá z nich měla představovat jeden ze světadílů. Hundertwasserovi byla přidělena vlajka Evropy. Vzniklá vlajka se značně podobá vlajce

⁸⁸ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 165.

⁸⁹ „*Der grüne arabische Halbmond ist weit wie der Horizont, wie eine Schale oder offene Hände. Er hält den blauen Stern der Juden wie einen Edelstein.*“, in: RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 165.

⁹⁰ RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 66.

⁹¹ Tamtéž, s. 70.

⁹² „[...] *ist eine Brücke zwischen Völkern und Ländern.*“, in: HUNDERTWASSER, F.: „Zur Briefmarke“, 1983, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 87.

⁹³ RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 66.

⁹⁴ Tamtéž, s. 71-72.

⁹⁵ Tamtéž, s. 70-71.

⁹⁶ Tamtéž, s. 68.

vytvořené pro Nový Zéland z roku 1984, ústředním bodem je taktéž spirála. V případě Evropy ale dal spirále modrou barvu (symbolizující naději) a umístil ji na bílém podkladě (symbolizujícím mír).⁹⁷

2. 4 Hundertwasserovy manifesty a happeningy

Jak už bylo řečeno, je Hundertwasser autorem celé řady manifestů. Pomocí těchto textů se snažil vyjádřit své myšlenky a záměry, na něž často kontroverzním způsobem upozorňoval. Často byly prezentovány před lidmi na ulici se značnou měrou spontánnosti či přednášeny před publikem v uměleckých galeriích či např. v prostorech studentských kolejí.⁹⁸ Jeho manifesty nejsou snahou o uměleckou literární činnost, ale snaží se tímto způsobem přímou formou zpřístupnit své myšlenky veřejnosti. V textech vždy největší důležitost soustředí na ústřední téma, ale krátce připomíná také otázky, které se sice nevztahují k danému tématu, ale jsou v souladu s jeho humanistickým programem.⁹⁹

Počátek Hundertwasserovy tvorby manifestů můžeme zařadit do období 50. let. Jedním z jeho prvních textů byl nazván „Miluji Schieleho“ („Ich liebe Schiele, 1950). V tomto textu zmiňuje umělce Egonu Schieleho jako osobnost, která jej značně ovlivnila svou tvorbou a vyjadřuje svůj obdiv k němu.¹⁰⁰ K jeho nejvýznamnějším manifestům je řazen zmíněný „Plesnivý manifest proti racionalismu v architektuře“ („Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“, 1958, Seckau), ve kterém kritizuje racionalistické tendence, které jsou patrné v dobové architektuře. Sterilita racionalistické architektury podle něj vede k disharmonii městského prostředí a také člověka samotného.¹⁰¹

Kontroverzní reakce vzbudil Hundertwasser svou prezentací manifestu „V nahotě ve prospěch třetí kůže“ („Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut“, 1967, Mnichov),¹⁰² v němž se svlékl z oblečení (druhé kůže), aby upozornil na nežádoucí a nezdravý stav našeho

⁹⁷ RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 73-74.

⁹⁸ TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 43.

⁹⁹ Tamtéž, s. 28.

¹⁰⁰ HUNDETWASSER, F.: „Ich liebe Schiele“, 1950, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 47-48.

¹⁰¹ HUNDETWASSER, F.: „Verschimmelungsmanifest gegen Rationalismus in der Architektur“, 1958, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 6

¹⁰² Veřejné prezentace manifestu „V nahotě ve prospěch třetí kůže“ v r. 1967 byla zároveň první akcí Hundertwasserova zmíněného pintoraria. In: RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 66.

obydli (třetí kůže).¹⁰³ Svě posluchače se snažil šokovat a upozornit na potřebu nápravy v oblasti architektury. Tento způsob projevu ještě několikrát zopakoval, např. v roce 1968 opětovně vystoupil nahý při prezentaci manifestu „Pryč od Loose“¹⁰⁴ („Los von Loos“, 1968, Vídeň), ve kterém použil slovní hříčku, která se v němčině přímo nabízí. V tomto manifestu se Hundertwasser snaží vymezit vůči Adolfu Loosovi jakožto zástupci racionalistických proudů, kterým vyčítá zastávání nezdravých a nežádoucích zásahů do oblasti stavitelství. Heslo, které proti racionalistické architektuře a Adolfu Loosovi provokativně staví, je, že „*rovná linie je bezbožná*“.¹⁰⁵ Tento manifest navazuje na ideje z Plesnivého manifestu. Hundertwasser věřil, že architektura může mít souvislost s naším fyzickým a duševním zdravím a racionalistická architektura, používající rovné linie byla podle něj nezdravá.¹⁰⁶ Obdobný úspěch jako zmíněné manifesty zaznamenal v 70. letech s výzvou „Tvé právo na vlastní okno – tvá povinnost zasadit strom“ („Dein Fensterrecht – deine Baumpflicht“, 1972), ve které se zasazuje za právo obyvatele domu na okno ve vlastním stylu a vyjadřuje požadavek na používání vegetace a tzv. „stromů nájemníků“ v rámci lidského obydlí.¹⁰⁷ Pozornost vzbudil také „Manifest svatého lejna“ („Scheißkultur – die heilige Scheiße“, 1979–1980), ve kterém prezentuje některé ze svých ekologických vizí, které se týkají především přirozených biologických cyklů, na jejichž počátku stojí potrava. Tento cyklus není uzavřen odpadem, ale vytváří pomyslnou nekonečnou spirálu, ve které se pomyslný odpad přeměňuje na zdroj energie.¹⁰⁸

V 80. letech Hundertwasser připomíná své předešlé myšlenky prostřednictvím přednášek, týkajících se především otázek architektury, umění či ochrany životního prostředí.¹⁰⁹ Příkladem Hundertwasserových sérií přednášek je několikrát opakovaný projev z roku 1981, který byl představen v Německu, Rakousku i Francii (např. Mnichov, Vídeň, Frankfurt, Hamburg) s názvem „Falešné umění a kulturně-politický nárok na moc“ („Die falsche Kunst

¹⁰³ HUNDERTWASSER, F.: „Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut“, 1967, In: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 41-42.

¹⁰⁴ RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 26.

¹⁰⁵ HUNDERTWASSER, F.: „Los von Loos“, 1968, In: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 44.

¹⁰⁶ CHIAVONI, E.: „Architettura, Colour and Images. Ideas and Designs by Friedensreich Hundertwasser“ in: *Proceeding*, s. 5.

¹⁰⁷ HUNDERTWASSER, F.: „Dein Fensterrecht – deine Baumpflicht“, 1972, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 232.

¹⁰⁸ HUNDERTWASSER, F.: „Scheißkultur – die heilige Scheiße“, 1979, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 102.

¹⁰⁹ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 199.

und der kulturpolitische Machtanspruch“, 1981). Tato přednáška byla opakována také v roce 1983.¹¹⁰

Jak již bylo výše naznačeno, Hundertwasser chtěl svým projevem publikum šokovat a často se své posluchače snažil zapojit do činnosti tak, aby se sami podíleli na jeho záměrech, jimž věnoval velké úsilí. Příkladem takovýchto happeningových akcí byla tzv. „Kopřivová kampaň“, kterou uspořádal v roce 1960 v Paříži.¹¹¹ Při této akci více než dvěma stům osob předložil kopřivový odvar. Touto cestou se snažil přesvědčit publikum, že je snadné stravovat se kvalitně, aniž by člověk utrácel velké množství peněz.¹¹² Veřejnost často jeho výstupy vnímala jako velmi neobvyklé, kontroverzní a experimentální, přesto měly jeho akce značný úspěch.¹¹³ Jednou z jeho zdařilých akcí bylo Hundertwasserovo vystoupení v televizním pořadu „Telekvíz“ z roku 1972, který se vysílal na území Německa, Rakouska a Švýcarska. V tomto pořadu prezentoval myšlenku svého manifestu „Tvé právo na vlastní okno – tvá povinnost zasadit strom“ („Dein Fensterrecht – deine Baumpflicht“, 1972). V televizním pořadu se snažil veřejnosti názorně představit ideje zmíněného manifestu. V rámci pořadu proměňoval třem rodinám část exteriéru jejich domova – konkrétně se jednalo o oblast kolem oken. „*Úpravy se týkaly samotné struktury oken a realizovala je pod Hundertwasserovým vedením četa zedníků, sledovaná kamerami. Večer byl film ze všech tří míst promítnut našim třem rodinám, které nevěřily svým očím: Nemáme právo měnit okna svých domů – nikdo to nesmí, a pokud jste to udělal, pak jen proto, že jste umělec a je vám vše dovoleno.*“¹¹⁴ Chtěl tímto způsobem upozornit na skutečnost, že člověk zpravidla neadaptuje okno a jeho okolí v exteriéru, protože cítí, že mu to konvenční pravidla nedovolují. Snažil se tedy změnit pohled lidí na tuto problematiku pomocí vlastního příkladu. Zmíněným rodinám vyzdobil fasádu exteriéru domu kolem oken různými zářivými barvami, tvary či mozaikami. Toto zdobení mělo vyjadřovat originalitu obyvatel domu či bytu.¹¹⁵ Akce byla natolik úspěšná, že se někteří diváci rozhodli sami vyzdobit okolí vlastního okna po vzoru Hundertwassera.¹¹⁶ V roce 1972 byl o jeho tvorbě vytvořen také dokumentární film

¹¹⁰ HUNDERTWASSER, F.: „Die falsche Kunst und der kulturpolitische Machtanspruch“, 1981, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 194.

¹¹¹ HUNDERTWASSER, F.: „Brennessel-Aktion“ (1959), in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 96.

¹¹² RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 25.

¹¹³ HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, s. 121.

¹¹⁴ RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 27-28.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 27-28.

¹¹⁶ TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 58-60.

s názvem „Hundertwasserův deštivý den“ („Hundertwassers Regentag“). Režisérem byl Peter Schamoni.¹¹⁷

Andreas Hirsch k Hundertwasserovým kontroverzním akcím poznamenává, že umělec zde v jistém smyslu představuje proroka. Konkrétně k jeho výstupu při prezentaci manifestu „V nahotě ve prospěch třetí kůže“ („Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut“, 1967, Mnichov) uvádí: „*Jeho asketický vzhled onoho večera připomíná proroky židovské tradice, kteří se navrátili do osamělosti pouště. Co se ale formuje z jeho řeči a manifestů cílí na vyléčení oné mezery, která lidi odděluje od přírody. Chce lidi přivést zpět do ráje, ze kterého sami sebe vyhnali, ve kterém vlastně žijí, jen by to museli rozpoznat a ocenit.*“¹¹⁸ Hundertwasser se obdobným způsobem sám vnímal. Své akce a happeningy vnímal jako události, které mají jistým způsobem posvátný charakter.¹¹⁹

¹¹⁷ RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 8. Deštivý den v názvu filmu kromě jiného odkazuje i k lodi Regentag, kterou vlastnil od roku 1968.

¹¹⁸ „*Seine asketische Gestalt an jenem Abend erinnert an die Propheten der jüdischen Tradition, die sich in die Einsamkeit der Wüste zurück gezogen hatten. Was sich da aus seinen Reden und Manifesten formt, zielt auf die Heilung jener Kluft, die den Menschen von der Natur trennt. Er will die Menschen zurück in das Paradies führen, aus dem sie sich selbst vertrieben haben, in dem sie eigentlich leben, wüssten sie es nur zu erkennen und zu würdigen.*“ In: HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, s. 17.

¹¹⁹ TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 43.

3. Spirála

Spirála sehrála v Hundertwasserově tvorbě významnou úlohu. Nacházíme ji už v počátku jeho malířské tvorby, ale přesahuje i do všech oblastí, ve kterých působil, vlastně se stala klíčovým motivem, který tohoto umělce doprovázel až do konce života. Zásadní význam představuje spirála jako zobrazení života samého. Spirála je z Hundertwasserovy perspektivy symbolem životní cesty. Život i spirála mají svůj počátek, ve kterém se začíná neživé přetvářet v živé, dále onu vlastní cestu, která je pokaždé originální a jedinečná. Stejně tak mají i svůj závěr, ve kterém se linie spirály vytrácí v jediném bodě do nicoty.¹²⁰

Počátek Hundertwasserovy fascinace spirálou se datuje někdy do roku 1953. Myšlenku spirály následně využívá ve své malířské tvorbě, architektonické tvorbě, vlajkách i na poštovních známkách. Pojetí spirály se u Hundertwassera v dalších letech jeho tvorby nikterak nepozměnilo. V roce 1974 je vydán jeho esej „Spirála“ („Die Spirale“, 1974, Vídeň), v němž reflektuje své pojetí spirály, které bylo dosud možné sledovat pouze v jeho umělecké tvorbě či velice stručně nastíněné v rámci některých předchozích esejů a manifestů. Můžeme však říci, že v tomto textu z roku 1974 je o spirále pojednáno nejuceleněji.¹²¹

Jak je výše zmíněno, poprvé u Hundertwassera můžeme zaznamenat spirálu v roce 1953. K přijetí tohoto specifického prvku dospívá Hundertwasser na základě inspirace francouzským dokumentem režiséra Fulchignioniho „Images de la folie“. Tento dokumentární film zachycoval obrazy schizofrenických pacientů největší psychiatrické léčebny U sv. Anny v Paříži, které vznikaly v rámci arteterapeutické metody léčby. V mnohých případech se na těchto obrazech, které pacienti malovali jako důležitou součást léčebných procedur, objevovaly spirály.¹²²

Spirála je v Hundertwasserově pojetí symbolem života a také zobrazuje tu skutečnost, že je náš život podřízen času. Její zaoblené linie zobrazují životní proces – začáteční bod spirály, kolem kterého je následně celá ovinuta, je zde chápán jako počátek života, závěrečný bod značí naopak jeho závěr – tedy smrt. Stejně jako se plynutí života někdy jeví jako rychlejší a jindy pomalejší, plyne také Hundertwasserova spirála nestejněměrně, nevypočitatelně a

¹²⁰ VRÁNOVÁ, J. (ed.): *Friedensreich Hundertwasser: 1986–1987* (kat. výst.), nečíslované.

¹²¹ RESTANY, K.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 45.

¹²² Tamtéž, s. 16.

bez geometrického určení. Každý život i každá spirála plyne odlišným způsobem, ale každá životní cesta i linie spirály jsou vystaveny prvku času – mají svůj začátek, konec a stanovenou délku.¹²³ Hundertwasser ve svém textu dokládá: „*Vzdálené hvězdy se tvoří ve spirálovitých formacích, včetně molekul. Celý náš život se děje ve spirálách.*“¹²⁴ Jednotlivé záhyby spirály jsou spjaté s procesem jakéhosi vegetativního růstu, kterému spirála podléhá. Tedy proces jejího růstu můžeme připodobnit k růstu rostliny. Rostlina se vyvíjí nepředvídatelně, nikoliv podle geometrických zákonů, ale podle zákonů přírody. Nikde na světě nemůžeme naleznout rostliny, které by byly do posledního detailu shodné. Stejně tak je tomu u této spirály života.¹²⁵

Podle Hundertwassera byla v dějinách mnohdy spirála ve své podstatě nepochopena. Často docházelo k nežádoucímu jevu: ze spirály, která je symbolem života a přirozeného vegetativního růstu byla vytvořena geometrizovaná spirála, která postrádala jakýkoliv náznak života a o které můžeme hovořit jako o neživé.¹²⁶ Tento aspekt je nežádoucí, protože každý život je jiný a také tento Hundertwasserův symbol života je zcela neopakovatelný. Jednotlivé detaily spirály jsou v tomto směru nezanedbatelné – v některých částech je tenká a v jiných silnější, stejně tak se linie spirály různě klikatí. Oproti tomu geometrizovaná spirála neopouští možnost této jedinečnosti a neopakovatelnosti. Takovéto identické spirály v sobě totiž postrádají život.¹²⁷

Podle Wielanda Schmieda má Hundertwasserovo pojetí spirály ještě jednu rovinu. Spirála neznamena pouze cestu od počátku života ke smrti, ale také cestu od bezpečné samoty k potřebnému spojení s vnějším světem. Člověk ke svému životu potřebuje bezpečí úkrytu a samoty, ve kterém se uchyluje do svého nitra. Stejně tak je však pro člověka důležité dostat se na okraj této pomyslné spirály aby se přiblížil okolnímu světu a stal se společenským. Schmied spirálu v Hundertwasserově pojetí připodobňuje k hlemýždi, který v případě nutnosti bezpečí zmizí do útrob ulity, ale v případě snahy o socializaci a styk se světem svou ulitu opustí.¹²⁸

¹²³ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 46.

¹²⁴ „*Die fernen Sterne bilden sich in Spiralformationen, auch die Moleküle. Unser ganzes Leben geht in Spiralen vor sich.*“ In: HUNDETWASSER, F.: „Die Spirale“, 1974, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 80-81.

¹²⁵ HUNDETWASSER, F.: „Die Spirale“, 1974, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 80-81.

¹²⁶ Tamtéž, s. 80-81.

¹²⁷ VRÁNOVÁ, J. (ed.): *Friedensreich Hundertwasser: 1986–1987* (kat. výst.), nečíslované.

¹²⁸ SCHMIED, W.: „Vorwort“, In: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 7.

Podíváme-li se blíže na odraz této Hundertwasserovy symboliky v jeho malířské tvorbě, je nutno zmínit slavný obraz, který vytvořil v roce 1953 s názvem „Zahrada šťastných mrtvých“ („Der Garten der glücklichen Toten“, 1953). Tento obraz byl vytvořen v ateliéru Hundertwasserova přítele a malíře Reného Brô ve francouzském městě Saint-Maurice.¹²⁹ Již v tomto obraze můžeme spatřit zásadní prvky Hundertwasserova pojetí spirály. Prvek spirály Hundertwasserovi umožnil pracovat se svými obrazy mnohem svobodnějším způsobem a vytvořit malbu, která by v sobě spojovala jak prvky reálných přírodních tvarů, tak i abstraktní výjev, jenž by s sebou nesl určité poselství. Umělec se snaží při své tvorbě pracovat s fantazií a iracionálními motivy, které jsou skrze spirálu snáze aplikovatelné do výsledného díla. Během malířské tvorby si počíná iracionálně stejně tak jako je iracionální pomyslný růst symbolu života – spirály. V jednotlivých umělcových obrazech můžeme spatřit různorodé spirály, které se podle Hundertwasserova pravidla nikdy neopakují, protože jsou jedinečné. Tyto spirály jsou spojeny se zobrazením lesů, stromů, zahrad i lidských osob. Například ve zmíněném obraze můžeme kromě obličejů spatřit také jednotlivé malé spirály, z nichž je každá zcela odlišná. Na tomto obraze je jakousi zdí oddělen hřbitov šťastných mrtvých od neúrodného světa. Šťastnými mrtvými nazývá Hundertwasser obyvatele tohoto hřbitova na obraze z toho důvodu, že jejich těla se po svém rozkladu přeměnila ve vegetaci a tímto způsobem jejich život pokračuje v jiné formě, proto Hundertwasser o těchto mrtvých někdy hovořil také jako o živých.¹³⁰

Živoucí spirála pronikla určitým způsobem i do Hundertwasserovy architektonické tvorby a designu interiérů, i když je nutné říci, že poněkud odlišným způsobem a také v mnohem menší míře, než tomu bylo u jeho malby. Za slavný projev spirály aplikované v oblasti architektury můžeme považovat jednu z posledních Hundertwasserových realizací – projekt „Lesní spirály“ v německém Darmstadtu (1995–2000). Hundertwasser byl pověřen, aby vytvořil budovu s bytovými jednotkami. Na základě svého chápání spirály jakožto symbolu života vytvořil stavbu, jejíž exteriér je tvořen vzestupnou spirálou, jak vidíme v příloze 4.¹³¹ Ta je zakončena v nejvyšším bodě čtyřicet jedna metrů vysokou věží. V tomto projektu Hundertwasser spojuje všechny své základní požadavky. Můžeme zde najít typické aspekty jeho architektury: zdobné cibulovité věže, zaoblené linie, rozličné tvary oken, i klíčovou snahu Hundertwasserovy tvorby – snahu o propojení člověka s přírodou skrze střechy

¹²⁹ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 198. Viz příloha 12.

¹³⁰ Tamtéž, s. 46.

¹³¹ Viz příloha 4.

pokryté vegetací či skrže tzv. stromy nájemníky. Prostřednictvím spirály je člověku umožněn snadný a rychlý přístup k přírodě. „*Dosud byly střechy vysoké a nedostupné. Tentokrát jsou přístupné bez schodů a výtahů.*“¹³²

Podíváme-li se blíže na Hundertwasserovy projekty, můžeme zaznamenat, že ačkoliv spirála se na jeho obrazech vyskytuje již od padesátých let, v architektuře dochází k jejímu vrcholnému rozvoji až na sklonku jeho života, kdy je spirála aplikována do projektu jako základní prvek celé stavby, který ji drží pohromadě a jejímž prostřednictvím je symbolicky propojen člověk s přírodou. Některé z jím projektovaných staveb byly zrealizovány až několik let po Hundertwasserově náhlé smrti. Kromě zmíněné stavby z roce 2000 můžeme jmenovat např. stavbu s názvem Duhová spirála ve Valkenburgu v Nizozemsku, která byla vytvořena podle Hundertwasserova plánu v roce 2007 architektem Springmannem¹³³ nebo tzv. Ronald McDonald Haus v německém městě Essen, který byl zrealizován stejným architektem (1998–2005).¹³⁴

¹³² „*Bisschen waren die Dächer hoch oben und unerreichbar. Diesmal sind sie begehbar ohne Stiegen und Aufzüge.*“ In: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 265-267.

¹³³ TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 290.

¹³⁴ Tamtéž, s. 280.

4. Tvořivé vidění

Hundertwasser již v rané fázi své tvorby akcentuje význam kreativního přístupu k tvorbě, ale také k životu. Kreativitu nespojuje pouze s tvůrcem, ale zdůrazňuje, že je potřebná také na straně diváka. Tato myšlenka se poprvé objevila v časopise „Camaise“ v Hundertwasserově článku „La vizibilité de la création transaumatique“. Následně tento text byl rozšířen do „Gramatiky vidění“ („Die Grammatik des Sehens, 1954), která má ale z větší části podobu tabulky s poznámkami nežli souvislého textu a v roce 1956 byl k tomuto tématu vydán manifest „K transautomatismu“ („Zum Transautomatismus“, 1956). Na začátku osmdesátých let byla tato problematika v ucelenější podobě shrnuta v manifestu „Od tvůrčího znalce k analfabetovi“ („Vom schöpferisch Wissenden zum Unwissenden“, 1981). Ačkoliv Hundertwasser říká, že s „tvořivým viděním“ máme přistupovat i ke zcela běžným objektům neuměleckého rázu, tak to hlavní, co se touto myšlenkou snaží sdělit, je směřováno na vidění, které je zaměřené na umělecký objekt. V těchto svých úvahách totiž kritizoval, že i k umění přistupujeme s naučenými přístupy. Umělecká tvorba podle něj má být zcela svobodná a nespoutaná jako je příroda.¹³⁵

Hundertwasser člověka, který není schopen „tvořivého vidění“, nazývá analfabetem. Pojem analfabet v jeho současnosti podle něj získával nový význam. Tímto termínem již nemá být nazýván ten, kdo je negramotný, ale ten, kdo nenaslouchá své přirozené schopnosti kreativity. Kreativita má hrát významnou úlohu v celém lidském životě. V tomto momentě můžeme spatřit vliv toho, že je Hundertwasser sám umělcem a tvořivou uměleckou činnost i své „tvořivé vidění“ vyzdvihuje natolik, že o něm hovoří jako o základu, který je dán každému jedinci samotnou přírodou. V rámci této problematiky přímo uvádí: *„Naše skutečná negramotnost není neschopnost číst a psát, ale neschopnost být skutečně kreativní. Dítě má tuto tvůrčí schopnost. Zdánlivě negramotné, zdánlivě nevědomé dítě není vůbec negramotné a nevědomé, nýbrž kreativní znalec a náš vzdělávací systém jej degraduje na negramotného, na tvořivě ignorantského.“*¹³⁶ Hundertwasser v manifestu „Od tvůrčího znalce k analfabetovi“ směřuje svou kritiku vůči těm, kteří se snaží člověku vštípit, jakým

¹³⁵ RAND, H.: *Friedesreich Hundertwasser*, s. 56-57.

¹³⁶ „Unser wahres Analphabetentum ist nicht Unvermögen, lesen und schreiben zu können, sondern das Unvermögen, wahrhaft schöpferisch tätig zu sein. Das Kind besitzt diese schöpferische Fähigkeit. Das scheinbar analphabetische, scheinbar unwissende Kind ist gar nicht unwissend und gar kein Analphabet, sondern ein schöpferisch Wissender, und wird erst durch unser Erziehungssystem zum wahren Analphabeten, zum schöpferisch Unwissenden degradiert.“ In: HUNDETTWASSER, F.: „Vom schöpferisch Wissenden zum Unwissenden“, 1981, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 99.

způsobem by měl vidět a vnímat – tímto způsobem je totiž ničena kreativita člověka na straně vnímatele. Jak uvádí Harry Rand, Hundertwasser negativně reagoval na tachismus, v padesátých letech vlivný se svým automatickým, gestickým, náhodou vedeným způsobem práce.¹³⁷ Zároveň lze říci, že Hundertwasserův „transautomatismus“ se primárně týká vidění, Hundertwasser se snaží definovat tvůrčí vidění nad rámec osvobození nevědomí, také podíl asociací v něm nechápe jako zásadní, spíše jako východisko. „Kreativní vidění“, úkol společný divákovi a tvůrci, nastiňuje jako objektem podnícený, asociačně nastartovaný proces, který přibližně vysvětluje jako „individuální tvůrčí film“ v divákově vědomí, podníceném uměleckým dílem.¹³⁸

V „Gramatice vidění“ i v manifestu „K transautomatismu“ detailně analyzuje procesy, které se v recipientově mysli odehrávají v počáteční fázi pozorování objektu a nabízí desítky příkladů asociací a jejich možných kombinací, kterých je podle jeho slov téměř nekonečné množství. Avšak jak sám uvádí, jedná se o počáteční stádium, které je pouze nutným předpokladem, umožňujícím dosáhnout tzv. „tvůrčího transautomatického filmu“, který je teprve tím, co je skutečně důležité a čemu je podle něj nutno věnovat pozornost. „*To jsou všechno teprve asociace, které způsobují start vnitřního tvůrčího filmu [...]*“¹³⁹ Podle něj se různé kombinace zmíněných asociací proměňují na energii na straně diváka a v tomto momentě můžeme hovořit o zrodu „tvůrčího transautomatického filmu“, který stojí na vrcholu adekvátního vidění.¹⁴⁰ K tomuto procesu dochází mezi divákem a tzv. „transautomatickým objektem“. Hundertwasser nepovažuje za důležité tento výraz vysvětlovat, ale z výše uvedeného je patrné, že se jedná o předmět, který je objektem vidění diváka.¹⁴¹ V procesu, ve kterém dochází k „tvůrčímu transautomatickému filmu“ se podle Hundertwassera u diváka tvoří energie, která vytváří množství obrazů, jež se ve vědomí postupně „promítají“, podobně jako je tomu v případě filmu.¹⁴² Obdobně jako v případě jazyka máme k dispozici gramatiku, ze které jsou v konkrétním případě použity jen některé výrazové prostředky, tak i v případě gramatiky vidění, kterou Hundertwasser předkládá, jsou s konkrétním případem spjaty jen některé obrazy z téměř nekonečného množství

¹³⁷ RAND, H.: *Friedesreich Hundertwasser*, s. 56-57.

¹³⁸ HUNDETWASSER, F.: „Zum Transautomatismus“, 1956, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 36-37.

¹³⁹ „*Dies alles sind erts Assoziationen, die zwar den Start des inneren Gestaltungsfilmes verursachen [...]*.“ In: HUNDETWASSER, F.: „Zum Transautomatismus“, 1956, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 45.

¹⁴⁰ HUNDETWASSER, F.: „Grammatik des Sehens“, 1954, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 35.

¹⁴¹ HUNDETWASSER, F.: „Zum Transautomatismus“, 1956, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 36.

¹⁴² Tamtéž, s. 36.

možností.¹⁴³ Takto se otevírají neomezené perspektivy určitého individuálního transautomatického tvůrčího filmu, které se na první pohled mohou zdát zcela nekonečné. Hundertwasser však upozorňuje na jeden prvek, který vede k jeho jistému omezení – transautomatický tvůrčí film je omezen schopnostmi lidské představitivosti.¹⁴⁴ Pierre Restany připomíná, že: „pojem „individuální transautomatický tvořivý film“ jen přebírá myšlenku drahou Marcelu Duchampovi, že umění dělají diváci.“¹⁴⁵

Hundertwasser nepovažuje za důležité detailně vysvětlovat, co představuje „tvořivý transautomatický film“, o němž hovoří. Sám dokonce tvrdí, že je nemožné jej postihnout v obecnosti – je totiž pokaždé zcela originální, subjektivní a nezachytitelný a téměř donekonečna variabilní. V případě každého vnímatele se vytváří specifický transautomatický tvořivý film, který není srovnatelný s transautomatickým tvořivým filmem dalšího jedince a je taktéž originální i pro daný okamžik – vždy dochází k vytvoření nového a zcela originálního transautomatického tvořivého filmu.¹⁴⁶ Hundertwasserovým záměrem není vysvětlovat, jak tomuto konceptu přesně rozumět, ale upozornit na dobové uvěznění autonomní tvořivosti člověka. Tímto způsobem chtěl inspirovat společnost k tomu, aby se chopila vlastní uvězněné kreativity a dovolila si individuální a svobodné tvořivé vidění. Člověku nemá být předem nabízeno, co by měl například v daném uměleckém díle spatřovat a snažit se odhalit. Často je podle něj lidem předepisováno, co je možno považovat za vkusné a co už nikoliv.¹⁴⁷ Z Hundertwasserova hlediska také není primárně důležité, co se snažil autor uměleckého díla zobrazit, ale to, jak to bude působit na recipientovo tvořivé vidění. Proto by například neměl být určující název obrazu, aby divákovi nepodsouval, jakým způsobem má k obrazu přistupovat. Člověk má k uměleckému dílu přistupovat s čistou myslí, která byla obdařena svobodnou kreativitou, jež je lidem dána přírodou. Teprve tak si je člověk schopen vytvořit si vlastní „tvořivý transautomatický film“, který by nebylo možno jednoznačně postihnout a popsat, protože je pokaždé zcela jedinečný. Nyní se podle něj má situace změnit. „Dnešní publikum je lépe připraveno převzít odpovědnost, která vyplývá z jeho „práva na pohled“ při vytváření kritérií vkusu.“¹⁴⁸

¹⁴³ HUNDERTWASSER, F.: „Grammatik des Sehens“, 1954, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 35.

¹⁴⁴ HUNDERTWASSER, F.: „Zum Transautomatismus“, 1956, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 45.

¹⁴⁵ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 21.

¹⁴⁶ HUNDERTWASSER, F.: „Zum Transautomatismus“, 1956, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 45.

¹⁴⁷ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 22.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 21.

Ve druhé polovině 50. let se Hundertwasserovo myšlení začalo více zaměřovat na problematiku architektury, urbanismu a bydlení. I v tomto případě Hundertwasser klade důraz na kreativitu na straně recipienta – tedy obyvatele domu. Divák, který hledí na umělecké dílo, by neměl klást limity svému tvořivému vidění a neměl by slepě přebírat cizí myšlenky, které předem kladou požadavky na to, co by měl recipient na obraze spatřit. Stejně tak by podle Hundertwassera neměl obyvatel domu přistupovat ke svému obydlí jako k již hotovému výrobku, který vytvořil architekt, ale měl by jej kreativně přeměňovat tak, aby obydlí vyjadřovalo jeho vlastní individualitu.¹⁴⁹

¹⁴⁹ HUNDERTWASSER, F.: „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“, 1958, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 34-35.

5. Metafora pěti kůží

Po období, v němž se věnoval problematice tvořivého vidění, se začíná ve větší míře zabývat tím, co člověka obklopuje a co jej bezprostředně ovlivňuje. Od šedesátých let Hundertwasser v několika textech hovoří o jakýchsi ochranných obalech – pokožkách, které jsou s člověkem neodmyslitelně spjaty. Pojem „kůže“, o kterém se zpravidla hovoří jako o součásti lidského těla, rozšiřuje také o oblast bydlení, sociálního prostředí a konečně i o oblast světa, který nás všechny globálně spojuje – o naši planetu. Naše vlastní kůže v doslovném smyslu je tedy pro Hundertwassera pouze „první kůží“.

Metaforu pěti „kůží“, které obklopují člověka a jsou vlastně ochrannými obaly jeho existence, rozvíjí Friedensreich Hundertwasser nejprve ve svém manifestu „V nahotě ve prospěch třetí kůže“ v galerii Hartmann v Mnichově („Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut“, 1967).¹⁵⁰ Významnou životní etapou je pro Hundertwassera rok 1972. Můžeme jej popsat jako přelom v jeho tvorbě, ve kterém rozšiřuje své myšlenky o nové ideje a obohacuje také svou teorii pěti „kůží“. Ke své metafoře se následně navrácí v mnohých dalších manifestech a téma opakovaně ožívuje, např. v roce 1982 v manifestu „O druhé kůži“ („Über die zweite Haut“, 1982) či v roce 1991 v manifestu „Třetí kůže v třetím okrese“ („Die dritte Haut im dritten Bezirk“, 1991).¹⁵¹

Hundertwasserova metafora pěti kůží je promyšlena v souvislosti s naší identitou. Citlivost k otázkám lidské identity vyjadřoval Hundertwasser různými způsoby a v různých souvislostech. Snad zde můžeme připomenout, že například zastával názor, že jméno především vystihuje hodnoty lidského jedince a právě také jeho identitu. Zdůrazňoval ale také, že člověk je živým stvořením, které podléhá změnám a jeho osobnost, myšlení i tvorba přechází z jednoho období do jiného. V jistém období některé myšlenky poněkud ztrácejí na významu, oproti tomu jiné ideje se rozvíjejí nebo zažívají svůj zrod. Stejně tak je tomu podle Hundertwassera i v umělecké tvorbě. Proto Hundertwasser během svého života několikrát pozměňuje své jméno. Narodil se jako Friedrich Stowasser.¹⁵² V letech 1949 však své

¹⁵⁰ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 10-11.

¹⁵¹ Hundertwasser vyjadřuje požadavek příchodu vegetace do lidského obydlí. Vstup stromů a další vegetace do lidského příbytku je z Hundertwasserovy perspektivy vnímán jako jeden z důležitých aspektů, jak navrátit člověka zpět do stavu harmonie s přírodou. In: HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, s. 199.

¹⁵² RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 14-15.

příjmení mění na dnes známou podobu Hundertwasser (kde zní stále slova sto a voda).¹⁵³ Během dalších let si pozměňuje i jméno, v závislosti na své tvůrčí činnosti i momentech, které pro svůj život považoval za významné – největší proměny zaznamenalo v roce 1968, kdy nabylo známé podoby Friedensreich (evokuje říši míru či bohatství míru) a dalším jménem bylo Regentag podle stejnojmenné lodi, svého osobního úspěšného uměleckého projektu.¹⁵⁴ Všechna tato jména, jak Hundertwasser sám dodává, mají pro něj osobní význam a jsou úzce spjata s jeho uměleckou osobností. Sděluje, že barvy působí velice hezky v dešti, protože se krásně třpytí. Voda je tedy elementem, který se objevuje v jeho jménech hned dvakrát. Podle Hundertwassera je voda živlem, který není možné předpovídat – stejně jako Hundertwasserovu tvorbu založenou na fantazii a spojenou s iracionální spirálou, která tohoto umělce provází od roku 1953 až do jeho smrti, není možné nějakým způsobem anticipovat.¹⁵⁵ Inspirací pro Hundertwassera byl japonský umělec Katsushika Hokusai,¹⁵⁶ který během svého života prošel značným množstvím přeměn svého jména. Hundertwasser říká, že se pomocí svých přízvisek snaží vystihnout vlastní osobu a její jednotlivé části. Jak sám říká: „*Mám mnoho jmen a jsem mnohými osobami. Jsem malíř, architekt, ochránce životního prostředí.*“¹⁵⁷

První „pokožkou“, kterou zmiňuje, je naše skutečná přirozená kůže. Hundertwasser nepovažuje za důležité ji blíže specifikovat či jí věnovat větší pozornost. Restany v tomto kontextu hovoří o první kůži jako o „epidermu“.¹⁵⁸ Na první pokožku navazuje Hundertwasserovi druhá „kůže“. Mezi první kůží a oblečením není pevně stanovená hranice, která by je vymezovala. Oděv je totiž vlastním obohacením epidermu. Pomocí druhé pokožky máme příležitost vyjádřit navenek svou vlastní identitu a svou kreativitu.¹⁵⁹ Oděv by podle něj měl být vytvořen tak, aby byl pohodlný a poskytoval svému nositeli adekvátní obohacení jeho vlastní osobnosti. Hundertwasser se ve svém textu „O druhé kůži“ („Über

¹⁵³ Důvodem změny jeho příjmení byla mylná domněnka, že jméno je složeninou slovanského slova označujícího číslovku sto a německého pojmu, který označuje vodu. Jeho jméno má však svůj původ ve slově Stauwasser – tedy ve významu vody setrvávající na místě. In: RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 16.

¹⁵⁴ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 16.

¹⁵⁵ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 14-15.

¹⁵⁶ Dalšími jmény, které dřevorytec Katsushika Hokusai používal, byly např. Sori nebo Tokimasa.

¹⁵⁷ „*Ich habe viele Namen und bin viele Personen. Ich bin Maler, Architekt, Umweltschützer.*“ In: RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 14-15.

¹⁵⁸ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 16. Z lékařského hlediska je epidermis „povrchová vrstva kůže, která má zásadní ochranný význam pro celý organismus. [...] Zrohovatělá vrstva spolu s výměšky kožních žláz (mazové žlázy) chrání před biologickými a chemickými zevními vlivy.“ In: VOKURKA, M. a J. Hugo: *Velký lékařský slovník*, 253.

¹⁵⁹ BARAK, N.: „Hundertwasser – Inspiration for Environmental Ethics“, s. 9.

die zweite Haut“ (1982) explicitně zmiňuje o požadavku, aby lidské oblečení bylo srovnatelné s útulným obydlím. „*Oděv je jako dům, není důvod, aby vnitřek byl méně krásný, méně příjemný než vnějšek.*“¹⁶⁰ Oblek by mělo být nositelný z obou stran. Vyžaduje, aby vnitřní lemy a švy oděvu kopírovaly linie záhybů, byly vytvořeny precizně a oblečení tak mohlo být označeno jako krásné jak z vnější tak i z vnitřní strany.¹⁶¹ Člověku má být umožněna v oblasti oblékání absolutní svoboda ve výběru vzorů, barev i materiálu. Hundertwasser se sám snažil tento svůj závazek dodržet a od roku 1949 si vytvářel vlastní oblečení, které bylo obdobně barevné jako jeho obrazy či architektonické projekty. Stejně tak věnoval pozornost tvorbě vlastní obuvi a pokrývek hlavy.¹⁶² Záměrně si vybíral kvalitní trvanlivé a příjemné materiály, ze kterých následně zpracovával své oblečení. Jeho oděv byl oboustranný, barevný a často opatřen různobarevnými svislými pruhy. Umělec připouští, že tento prvek, který je pro jeho způsob odívání natolik typický, je dán zřejmě jeho nevědomým principem. Tento princip spočívá ve snaze vše, co je horizontální, přisoudit přírodě a zbývající svislé ponechat člověku. Svě kalhoty například podle této vlastní zásady často sešival z pruhů látky různých barev i materiálů a vlastní oblečení tak činil pomyslným malířským plátnem, které by bylo přístupno jeho zcela svobodnému a kreativnímu cítění.¹⁶³ „*Oblečení je něco věčného, stejně jako umění. Oblečení se musí stát znovu uměním a musí přestat být pouze módou.*“¹⁶⁴

Hundertwasser nosil také vždy na každé noze ponožku jiné barvy i vzoru. Tento projev vlastní kreativity působil na veřejnost značně kontroverzně a vzbuzoval rozporuplné reakce. Hundertwasser svůj osobitý styl oblékání obhajoval zpochybněním zdánlivě samozřejmých konvenčních pravidel oblékání 20. století. „*Vždy se mi někdo ptá: Pane Hundertwassere, proč nosíte dvě odlišné ponožky? Na to obvykle odpovídám: Proč Vy nosíte dvě stejné ponožky?*“¹⁶⁵ Hundertwasser kritizuje dobový přístup k oblečení, které se v jeho době stává pouhým módním artiklem. Móda podle něj potlačuje tvůrčí projevy člověka a neumožňuje

¹⁶⁰ „*Kleidung ist wie ein Haus, es gibt keinen Grund dafür, daß das Innere weniger schön, weniger angenehm als das äußere sein sollte.*“ In: HUNDERTWASSER, F.: „Über die zweite Haut“, 1982, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 133.

¹⁶¹ HUNDERTWASSER, F.: „Über die zweite Haut“, 1982, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 137.

¹⁶² RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 37.

¹⁶³ HUNDERTWASSER, F.: „Über die zweite Haut“, 1982, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 138.

¹⁶⁴ „*Die Kleidung ist etwas Ewiges, genauso wie die Kunst. Die Kleidung muß wieder Kunst werden und muß aufhören, nur Mode zu sein.*“ In: HUNDERTWASSER, F.: „Über die zweite Haut“, 1982, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 139.

¹⁶⁵ „*Man fragte mich immer: Herr Hundertwasser, warum tragen Sie zwei verschiedene Socken? Dazu meine stereotype Antwort: Warum tragen Sie zwei gleiche Socken?*“ In: HUNDERTWASSER, F.: „Über die zweite Haut“, 1982, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 135.

mu osobitý projev navenek prostřednictvím své druhé kůže. Stejně tak vyvolává nespokojenost těch, kteří oblečení podléhající módě nosí. Móda pro člověka není přirozená¹⁶⁶ a potlačuje lidskou kreativitu, autenticitu a jedinečnost. Tzv. „módní mafie“, jak ji Hundertwasser označuje, požaduje jednotný styl odívání, který z lidí činí jednotvárné a stejnorodé postavy bez vlastní individuality.¹⁶⁷

Symetrii a stejnorodost spatřuje jako jedny z negativních projevů módy, který se zakořenil v oblasti odívání ve dvacátém století. Hundertwasser upozorňuje, že ve středověké společnosti nebylo nikterak výjimečné, aby jedinec nosil kalhoty, které by měly barevně odlišené nohavice. Ve dvacátém století je však právo na nesymetrické provedení přiznáno pouze kloboukům, ostatní oděvy jsou zcela podřízeny nutnosti symetrického provedení. Stejnorodost oděvů je nejvíce patrná při výběru oblečení v obchodním domě. Kalhoty, košile či obleky jsou rozlišeny jen drobnými odstíny nevýrazných barev a například jednotlivé druhy kalhot jsou od sebe téměř nerozeznatelné. Hundertwasser kritizuje také to, že se móda každý rok mění nezávisle na proměnách jednotlivce.¹⁶⁸

Móda člověka zotročuje, aniž by si toho byl sám vědom. Lidstvo samo pomocí módy uvězní svou kreativitu uvnitř sebe a neumožní jí svobodně se projevit navenek. Druhá kůže je nemocná a svázaná uniformitou. Tuto skutečnost si však společnost neuvědomuje, uvědomuje si pouze její projevy, kterými jsou nespokojenost a nemoc, jak říká Hundertwasser. Pokud je totiž nemocná jedna z kůží člověka, je nemocný i člověk samotný, protože zmíněné kůže – obaly člověka – jsou jeho vlastní součástí. Z toho důvodu si Hundertwasser klade za cíl uzdravení nemocné kůže, aby tak docílil vyléčení samotného člověka. O to se pokouší především prostřednictvím svých manifestů, happeningových akcí a snaží se předkládat vlastní příklady, které by měly dle něj být vzorem pro společnost.¹⁶⁹

Jak už zaznělo, Hundertwasser proti sobě staví přístup k oděvu ve středověké společnosti a přístup lidí dvacátého století. V minulosti oděv vyjadřoval společenské postavení. Oděv s sebou nesl určitou informaci o svém nositeli a jeho funkci ve společnosti. Bylo snadno rozeznatelné, kdo je panovníkem, vojákem, řemeslníkem či rolníkem. Každý stav si vážil oděvu, který měl právo nosit. Například panovník se snažil svým oděvem co nejvíce odlišit.

¹⁶⁶ BARAK, N.: „Hundertwasser – Inspiration for Environmental Ethics“, s. 8.

¹⁶⁷ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 37.

¹⁶⁸ HUNDERTWASSER, F.: „Über die zweite Haut“, 1982, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 135-136.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 134.

V současnosti podle Hundertwassera nastalo kritické období, které se vyznačuje absencí osobní lidské kreativity a naopak přítomností uniformity v oblasti druhé kůže. „*Ti, kteří nesou odpovědnost, tedy prezidenti, kardinálové, dokonce i králové, obchodní magnáti, vrcholní politici, všichni ti, kteří jsou v popředí, včetně umělců, ať už ve filmovém průmyslu nebo v malířství, všichni stojící v centru pozornosti, vyznačují se tím, že jsou nerozeznatelní od běžných lidí.*“¹⁷⁰ Tato uniformita se stala dokonce klíčovým požadavkem, aby bylo člověku umožněno uspět ve společnosti. Hundertwasser uvádí příklad pracovního pohovoru, jehož úspěšnost není podle něj dána pouze kvalitami účastníků, ale také oděvem, který musí splňovat konvenční normy. Lidé se bojí možného neúspěchu ve společnosti, a proto striktně potlačují svou kreativitu. Hundertwasser proto vybízí své posluchače, aby se vzepřeli nežádoucím vlivům, které uvěznují jejich přirozenou kreativitu a činí jejich druhou kůži nemocnou.¹⁷¹ Pierre Restany v této souvislosti uvádí jako „trojí zlo druhé kůže“ – „*uniformitu, symetrii v koncepci a tyranii módy. Uniformní anonymita u člověka prozrazuje, že se již vzdal vlastní individuality, hrdosti na to, že může nosit druhou kůži, tvůrčí, originální, jinou než ostatní.*“¹⁷²

Druhá kůže je podle něj často prostředkem identifikace s určitou sociální skupinou. Příkladem takovýchto skupin jsou např. hippies nebo skinheads. Ti, kteří se hlásí k dané skupině, se pomocí své druhé kůže podle Hundertwassera snaží vymezit svůj vztah ke čtvrté kůži – k sociálnímu prostředí. Jak již bylo výše nastíněno, druhá kůže vymezuje originalitu, jedinečnost a kreativitu. Taktéž s sebou nese znaky, které mají odkazovat k identifikaci jedince – k jeho nitru. Součástí člověkovy identity je ale také příslušnost k rodině, společenství či národu. V tomto bodě můžeme tedy spatřit jejich úzké sepětí.¹⁷³

Třetí kůže je ústředním bodem Hundertwasserova zmíněného manifestu „V nahotě ve prospěch třetí kůže“ („*Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut*“, 1967, Mnichov). Třetí kůží Hundertwasser míní naše obydlí, které nám poskytuje bezpečí pro naši tělesnou schránku, ale taktéž ovlivňuje citění a naši psychickou stránku. Náš domov ale není jen naším útočištěm, ale má stejně jako předchozí kůže odrážet naši individualitu, naši kreativitu a

¹⁷⁰ „*Die, die Verantwortung tragen, also die Präsidenten, Kardinäle, sogar die Könige, die Wirtschaftsmagnaten, Spitzenpolitiker, alle die, die vorne stehen, auch die Künstler, sei es in der Filmbranche wie auch in der Malerei, alle die, die sozusagen im Rampenlicht stehen, zeichnen sich dadurch aus, daß sie nur ja nicht von dem einfachen Volk zu unterscheiden sind.*“ In: HUNDERTWASSER, F.: „Über die zweite Haut“, 1982, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 138-139.

¹⁷¹ HUNDERTWASSER, F.: „Über die zweite Haut“, 1982, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 134.

¹⁷² RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 39.

¹⁷³ Tamtéž, s. 38.

originalitu – pouze v jiné rovině. Má tedy funkci ochrannou a taktéž funkci projevu našeho kreativního já. Hundertwasser proto kritizuje sterilní stejnorodost obydlí různých od sebe zcela rozdílných lidí. Proces tvorby domu či bytu je zcela ponechán na architektech, kteří lidský domov vytváří od počátku až do konce. Podle Hundertwassera jsou architekti, kteří pracují s rovnými liniemi, zkaženi pomocí studia na architektonických školách, ve kterých je dlouze učí, jakým způsobem správně používat měřicí techniky, aby byly úhly a rovné kontury co nejdokonalější, aby nepracovali v souladu se zákony přírody, ale vytvářeli zákony nové, umělé, funkcionalistické. Aby Hundertwasser upozornil na nežádoucí stav architektury jeho současnosti, odložil svou druhou „kůži“. Svlékl svůj oděv a vystoupil nahý s projevem „V nahotě ve prospěch třetí kůže“ („Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut“, 1967, Mnichov). Tímto kontroverzním výstupem chtěl upozornit na to, že pokud se neoblečeme adekvátně k situaci nebo pokud se neoblečeme vůbec, vnímá to společnost jako něco pobuřujícího. Pokud se však „oblečeme“ do nepřiměřeného a nežádoucího obydlí, nikdo se nad tím nepozastaví. Takto chtěl poukázat na nemocnou třetí „kůži“, lidské obydlí, a vybídnul své posluchače, aby se jí snažili uzdravit.¹⁷⁴ Podle něj tímto způsobem vzniká množství totožných sterilních obydlí, ve kterých se nacházejí lidé odlišných povah s osobitou kreativitou, která však není projevována navenek. Svůj názor dokládá slovy: „*Nemohu například pochopit, že lidé žijí v těchto vězeních a pořád se musím vracet k tomu, že se proti tomu nebouří. Bylo by přeci tak jednoduché, kdyby něco namalovali kolem oken nebo kolem nich umístili mozaiku.*“¹⁷⁵ Ve svém manifestu Hundertwasser výslovně vyzývá své posluchače a čtenáře, aby aktivně vytvořili vlastní kreativní prvek ve svém domě. Aby byla tímto aktem narušena sterilita a jednotvárnost jejich obydlím, jejich domova, který je v tomto případě pouhým přístřeším, které zajišťuje ochranu pro naši tělesnou stránku. Není však tím, co by rezonovalo se svým vlastním obyvatelem. Není jeho útočištěm. V tomto směru je tedy třetí kůže, ačkoliv náleží jedinci samotnému, něčím zcela odcizeným. Třetí kůže neplní svou pravou úlohu.¹⁷⁶

¹⁷⁴ HUNDERTWASSER, F.: „Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut“, 1967, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 41-42.

¹⁷⁵ „*Ich kann es zum Beispiel nicht begreifen, daß Leute in diesen Gefängnissen wohnen - ich komme immer wieder darauf zurück - und sich nicht dagegen auflehnen. Es wäre doch so einfach, sie brauchen doch nur etwas um die Fenster herum zu malen oder Mosaik aufzulegen.*“ In: HUNDERTWASSER, F.: „Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut“, 1967, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 41-42.

¹⁷⁶ HUNDERTWASSER, F.: „Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut“, 1967, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 41-42.

Skutečnost, že Hundertwasser věnuje ústřední pozornost problematice obydlí, je nejvíce patrná na jeho architektonické tvorbě. Důležitost, kterou třetí kůži přikládá, souvisí s tím, že tuto vrstvu spatřuje jako nemocnou, jež si žádá značnou nápravu. Hundertwasser se sám chopil úlohy architekta – lékaře, který má přetvářet obydlí, naši čtvrtou kůži do podoby, která by byla zdravá a odpovídající lidské individualitě. Adekvátně vytvořené obydlí je podle něj přirozenou potřebou člověka.¹⁷⁷ Naše třetí kůže je definována interiérem i exteriérem našeho obydlí. Máme mít možnost vyjádřit svou kreativitu a individualitu ve vnitřních i vnějších stěnách domu. Máme podle něj mít možnost vyjádřit se kreativně pomocí různých tvarů a barev – ať už v případě oken či stěn samotných. Typickým příkladem je Hundertwasserhaus (1985, Vídeň).¹⁷⁸ Tato jakási vertikální vesnička je tvořena mnoha částmi, které jsou navzájem odlišné a vymezují konkrétní byty. Každý byt má tak svůj vlastní osobitý design exteriéru a z dálky celek působí jako pestrobarevná mozaika.¹⁷⁹ Okna Hundertwasser chápe jako ústřední prvek našeho obydlí. Okna, která dovolují pohled z vnitřní části domu do okolního prostředí a naopak i z okolního prostředí do samotného interiéru jsou totiž prvkem, který spojuje interiér s exteriérem.¹⁸⁰

Třetí kůže je dále úzce spojena také s pátou kůží – naší planetou. Můžeme tak soudit již na základě skutečnosti, že Hundertwasser prostřednictvím své specifické architektonické tvorby podporuje zachování dostatečného množství přírody na Zemi a využívá tzv. stromů nájemníků, střech pokrytých vegetací či systému využití organického odpadu pro vyživování vegetace v rámci domu.¹⁸¹ Tímto způsobem je samotná příroda přivedena blíže člověku a třetí kůže – naše obydlí – se tak stává prostředkem k přiblížení se k naší páté kůži – naší planetě.¹⁸²

Wieland Schmied se v souvislosti s Hundertwasserovým pojetím obydlí zmiňuje o velice netypickém přirovnání – Hundertwasserova architektura je inspirována podzemními norami krtků. Sám Hundertwasser např. jeden ze svých obrazů nazval „Sedm plodných let krtka“ („Die sieben fruchtbaren Jahre des Maulwurfs“, 1964, Stockholm). Stejně jako si krtek pod zemí tvoří dutinu, ve které je v bezpečí, měl by si člověk vytvářet svůj domov. Obdobně jako

¹⁷⁷SCHMIED, W.: „Vorwort“, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 6-7.

¹⁷⁸Viz příloha 3.

¹⁷⁹RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 45-46.

¹⁸⁰HUNDERTWASSER, F.: „Die dritten Haut im dritten Bezirk“, 1991, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 6-7.

¹⁸¹HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, s. 158-159.

¹⁸²Tamtéž, s. 160-161.

tento podzemní tvor vytváří své nory, aniž by podstatněji zasahoval do vegetace nad nimi, se Hundertwasser snaží pokrýt střechy svých domů vegetací. Na jedné straně tak neodebírání přírodě území, na kterém by jinak rostla flóra. Na straně druhé je tak obyvateli zajištěno obydlí připomínající onu bezpečnou noru krtků, nad kterou roste vegetace. Člověk tak není vymaněn z přírody, ale zůstává její součástí, není mu odebráno místo, ke kterému jako obyvatel naší planety náleží.¹⁸³ Některé Hundertwasserovy domy jsou také přímo vytvořeny tak, že některé jejich části jsou přímo umístěny v podzemních prostorech a připomínají tak právě onu krtčí noru a v mnohých případech zeleň obklopující samotnou stavbu plynule přechází ve střešní prostory, které jsou pokryty vegetací. Typickým příkladem je Hundertwasserův projekt domu „Augenschlitzhaus“,¹⁸⁴ který sice nebyl zrealizován, ale byl vytvořen alespoň jeho model Peterem Manhardtem v roce 1974.¹⁸⁵ Naše třetí kůže nás tak vede směrem dovnitř, k našemu nitru, jakožto bezpečnému útočišti, a zároveň nás pozvolna přivádí k naší čtvrté kůži – sociálnímu prostředí. Interiér je tedy naším obydlím obdobným krtčí noře a exteriér vybaven četnými okny kreativních tvarů nám umožňuje interakci z okolním světem. Podle Hundertwassera je důležité bezpečí našeho domova, ale jakožto světoobčan nepodporuje uzavírání se před světem.¹⁸⁶

V roce 1972 připojuje vizi čtvrté a páté kůže (sociální prostředí a naše planeta).¹⁸⁷ K tomuto závěru směřuje Hundertwasser už od počátku své koncepce – již v roce 1967 si uvědomoval důležitost naší planety i sociálního prostředí, ve kterém se vyskytujeme. Nyní však nastává období, kdy dospívá ke konkrétnímu vymezení sociálního prostředí a planety jako dalších vrstev našeho ochranného obalu.¹⁸⁸

Čtvrtou kůží Hundertwasser rozumí skupiny, v jejichž rámci se pohybujeme a se kterými sdílíme sociální vazby. Těmi je např. naše příbuzenstvo, přátelé, kolegové, a stejně tak národ.¹⁸⁹ Tuto kůži Hundertwasser klade do úzkého sepetí s naší identitou. Lidská identita

¹⁸³SCHMIED, W.: „Vorwort“, In: TASCHE, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 6-7.

¹⁸⁴ Viz příloha 5.

¹⁸⁵TASCHE, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 78.

¹⁸⁶SCHMIED, W.: „Vorwort“, In: TASCHE, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 7.

¹⁸⁷ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 10-11

¹⁸⁸ HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, s. 199.

¹⁸⁹ Pierre Restany ve své knize upozorňuje na to, že zcela zásadní důležitost sociálních vazeb si Hundertwasser uvědomil v r. 1972 po smrti své matky. In: RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 63.

je určena také náležením k určitému společenství. Jak již bylo výše zmíněno, čtvrtá kůže úzce souvisí s druhou kůží – oblečením, protože jednotlivci často právě prostřednictvím specifického oblékání vyjadřují své členství v určité skupině.¹⁹⁰

Hundertwasser se snažil podporovat mírové vztahy mezi jednotlivými národnostními skupinami. Především v tomto směru podporoval menší země, kterým se snažil zachovat jejich vlastní osobitost. Na zakázku vytvořil například vlajku pro Nový Zéland nebo vlajku míru určenou pro Palestinu. Byl přesvědčen o tom, že lidé by měli žít vedle sebe v míru bez ohledu na jejich rozdílné náboženské vyznání či politické názory, protože jsou podmíněni pátou „kůží“, kterou představuje naše planeta – jako spojující prvek všech lidí.¹⁹¹ Čtvrtá kůže postupně přerůstá až v kůži pátou. Hundertwasser se totiž cítí být Rakušanem, Evropanem, ale ve vrcholné úrovni také obyvatelem planety Země.¹⁹²

Tak jako v jiných oblastech Hundertwasserovy tvorby a myšlení, i v metafoře pěti kůží je kulminačním bodem téma sepětí člověka s přírodou, planetou a snahou o ochranu této nejvyšší hodnoty, bez které není náš život možný. Problematiky páté kůže se dotýká Hundertwasser ve svém malířství, ve kterém užívá především barvy nacházející se přirozeně na naší planetě (tedy hlavně zelenou vegetace a hnědou barvu půdy). Stejně tak podřizuje ochraně přírody svou architektonickou tvorbu, ve které je flóra hojně zastoupena. Nemůžeme hovořit o kráse nezávisle na této páté kůži. Protože krása je podle Hundertwassera úzce spjata s harmonií přírody.¹⁹³ Dále pak věnuje této otázce značné místo ve svých manifestech i ve spolupráci s politiky a městskými úředníky (ať už ve Vídni či v USA) u příležitosti šíření osvěty o ochraně životního prostředí.¹⁹⁴ Např. v rámci ekologické osvěty se v roce 1974 stal součástí ekologické akce na ochranu životního prostředí a naší planety a pro tyto účely navrhl plakáty.¹⁹⁵ Pátá kůže, ačkoliv se na první pohled jeví jako nejvzdálenější nitru člověka, je primárně důležitá pro náš život. „*Příroda je nejvyšší realitou, zdrojem univerzální harmonie: nesmírný respekt, který k ní chová, v něm velice záhy vyvolal silnou touhu chránit ji proti útokům člověka a poškozování ze strany průmyslu.*“¹⁹⁶ Na základě nerespektování zákonů přírody a naší planety ze strany společnosti Hundertwasser hovoří o nežádoucím a

¹⁹⁰ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 37-38.

¹⁹¹ Touto vlajkou se Hundertwasser snažil zachovat mírové vztahy mezi židy a muslimy v Palestině. RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 72.

¹⁹² RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 76.

¹⁹³ Tamtéž, s. 66.

¹⁹⁴ BARAK, N.: „Hundertwasser – Inspiration for Environmental Ethics“, s. 3.

¹⁹⁵ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 80-51.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 79.

nebezpečném stavu, který následně negativně působí na psychické i fyzické zdraví lidí.¹⁹⁷ V tomto směru se Hundertwasser angažoval jako jakýsi ekologický vizionář a pomocí svých manifestů i umělecké tvorby se snažil šířit osvětu o ochraně klimatu a přírody (která je nutnou součástí naší páté kůže) a o důležitosti světového míru a zamezení jadernému nebezpečí.¹⁹⁸

Všechny ochranné obaly naší existence jsou stejně důležité a podle Hundertwassera nemůžeme jedné z pěti „kůží“ věnovat pozornost více než jiné. Člověk může žít ve spokojeném životě pouze v případě, že je všem věnována dostatečná pozornost a život člověka probíhá v jejich prospěch.¹⁹⁹ Je patrné, že jednotlivé kůže jsou ve vzájemné interakci a není možné, aby byly striktně odděleny, aniž by to narušilo celek či mělo vliv na člověka. Jednotlivé kůže spolu tedy vzájemně souvisí a doplňují se.

¹⁹⁷ HUNDERTWASSER, F.: „Los von Loos“, 1968, in.: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 44.

¹⁹⁸ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 10.

¹⁹⁹ BARAK, N.: „Hundertwasser – Inspiration for Environmental Ethics“, s. 6.

6. Kritika racionalismu v architektuře

Friedensreich Hundertwasser v 50. letech přichází se svou kritikou racionalizující architektury, konkrétně se zmiňuje o funkcionalismu a jeho slavném předchůdci architektu Adolfu Loosovi. Podle Hundertwassera tento způsob stavitelství neumožňuje rozvinutí tvůrčí přirozenosti člověka, která jej spojuje s přírodou. Architektonické dílo, které je vystavěno v duchu funkcionalismu, podle něj představuje nemocnou stavbu, která si žádá uzdravení.²⁰⁰ Hundertwasser se v rozhovoru s Harry Randem přímo zmiňuje o tom, že tito architekti „[...] staví domy, které lidem způsobují nemoc, mentálně i jinak, a proto revoluce musí přicházet zvnějšku.“²⁰¹

S touto kritikou se u Hundertwassera můžeme poprvé setkat již v manifestu „Moje oči jsou unavené“ („Meine Augen sind müde“, 1957). V tomto manifestu však ještě explicitně nikoho neobviňuje z násilného zacházení s přírodou, pouze pojmenovává tento nežádoucí stav. Hovoří zde o prohlubni v terénu, která se vytvořila pádem výbušniny. Příroda si brzy začala brát zpět to, co jí podle Hundertwassera náleží a prohlubeň se naplnila vodou a stala se přírodním biotopem, v němž žili vodní živočichové. Brzy však tato prohlubeň byla zasypána a na její původní místo byl umístěn chodník. Hundertwasser varuje, že je tímto způsobem příroda pleněna a pokud s tím lidé nepřestanou, tak se sama pomstí.²⁰² Detailně se však této problematice věnuje především v „Plesnivém manifestu proti racionalismu v architektuře“ („Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“, 1958, Seckau), v němž se již explicitně zmiňuje o konkrétních osobnostech funkcionalismu (např. o Walterovi Gropiovi či o Le Corbusierovi) a v manifestu „Pryč od Loose“ („Los von Loos“, 1968, Vídeň) svou kritiku směřuje proti významnému průkopníkovi funkcionalismu Adolfu Loosovi.

Proti racionalistické architektuře vystupoval Hundertwasser také formou svých happeningů. Významnou protestní akcí se stala tzv. „Hamburská čára“ z roku 1959. Hundertwasser v tehdejších letech působil na Umělecké akademii v Hamburku a se svými studenty se rozhodl vytvořit nekonečnou čáru, kterou vedli po zdech učebny. Na malbě se pravidelně

²⁰⁰ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 185.

²⁰¹ „[...] sie bauen Häuser, die die Menschen krank machen, seelisch und auch sonst, und daher muß die Revolution von außen kommen.“ In: RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 185.

²⁰² HUNDERTWASSER, F.: „Meine Augen sind müde, 1957, in: TASCHE, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 33.

střídali, aby vytvořili společné originální dílo. Linie byla vytvořena přesně podle jeho požadavků, jako libovolně vedená čára, která různě měnila svou šířku a nesměřovala podle geometrické osy.²⁰³

6. 1 Adolf Loos a funkcionalismus

Architektura doby 20. století procházela složitým vývojem a jedním z nevlivnějších směrů se stal funkcionalismus. Hundertwasser sám se s touto architekturou a jejími představiteli nikdy neztotožnil. Hovoříme-li o architektuře, která je tradičně nazývána funkcionalistickou, je nutno nejprve zmínit amerického architekta Louise Sullivana, který tomuto směru přinesl již v roce 1895 základní myšlenku: „*forma sleduje funkci*“,²⁰⁴ jež se stala výchozím heslem řady architektů po několik desítek let. Pro tento směr je tedy klíčovým požadavkem, aby architektonické dílo co nejlépe splňovalo účel, k němuž bylo vytvořeno. Podle Jiřího Hruzy můžeme termín „funkcionalismus“ poprvé zaznamenat v roce 1932 u italského architekta a teoretika Alberta Sartoris, který jej použil v názvu své knihy *Prvky funkcionalistické architektury*.²⁰⁵

Představitelé tohoto směru se kromě požadavku účelnosti soustředili například na to, aby se jejich stavby vyznačovaly strohostí, jednoduchostí či rovnými a čistými liniemi. Architektura funkcionalismu využívala nové materiály, konstrukce a stavební postupy.²⁰⁶ Tato moderní architektura se odvrací od historismu a od předchozích tendencí ve stavitelství, jakými byla například secese. „*V dílech předních tvůrčích osobností začala secese přerůstat v novou, racionalistickou architekturu. K jejímu nástupu však dochází nezávisle na secesi. Na mnohých místech ve světě vznikala současně díla respektující funkci a uplatňující novodobou konstrukci a tak dospívající k novým formám.*“²⁰⁷ Oproti secesi, která se vyznačuje důkladným ornamentováním, se funkcionalismus od jakékoliv zdobnosti distancuje. Krása, které se snažili dosáhnout představitelé secese pomocí ozdobných prvků, by měla v případě funkcionalismu vyplynout ze samotné funkce stavby.²⁰⁸

²⁰³ Tato akce byla následně zastavena policií, kterou přivolal ředitel hamburské akademie. In: HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, s. 71.

²⁰⁴ ŠEVČÍK, O.: *Architekti, programy, realizace*, s. 44.

²⁰⁵ HRŮZA, J.: *Vývoj urbanismu II.*, s. 294.

²⁰⁶ SYROVÝ, B.: *Architektura: svědectví dob*, s. 392.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 392.

²⁰⁸ HAAS, F.: *Architektura 20. století*, s. 177.

Vznik tohoto směru nebyl podmíněn jen situací v architektuře, ale přispěly k tomu také jiné okolnosti. Období dvacátých let minulého století se vyznačovalo důvěrou v postupný technický i společenský rozvoj. Architekti funkcionalismu „[...] neopouštějí ze zřetele sociální stránku architektury. Svě aktuální poslání nespátřují ve stavbě přepychových vil a exkluzivních objektů, ale ve stavbě dobrých bytů pro masu drobných finančně slabých lidí. [...] Vše se nyní stává účelnějším, praktičtějším a leckdy také cenově přístupnějším.“²⁰⁹ Snažili se vytvářet obydlí, které by bylo hygienické, moderní a dostupné i pro nižší společenské vrstvy. Tato snaha úzce souvisela s průmyslovou výrobou, která umožňovala dostupnější a šetrnější bydlení v moderní době. „[...] Hygienický byt, na nějž má každý morální právo, zůstane přepychem potud, pokud stavebnictví nepřejde na základ průmyslové velkovýroby.“²¹⁰ Funkcionalismus v první polovině dvacátého století začíná usilovat o bydlení, které by umožnilo kvalitní život svému majiteli – modernímu člověku a řada architektů i teoretiků se snaží předložit vlastní postupy, které by v souladu s těmito myšlenkami pozvedly lidské bydlení na vyšší úroveň.²¹¹

Za významného předchůdce funkcionalismu je považován Adolf Loos. Protože se Hundertwasser vymezil jak proti racionalismu v architektuře obecně, tak proti Loosovi, připomeňme zde, co Loos v dějinách architektury dvacátého století reprezentuje. Tato osobnost vídeňské společnosti s moravskými kořeny začala působit v oblasti architektury v roce 1896.²¹² Adolf Loos ve své době vystupoval jako kritik architektů secese, kterým vytýkal užívání ornamentu. Obdobně jako v případě Friedensreicha Hundertwassera je Loosova architektonická činnost doprovázena tvorbou textů, v nichž vyjadřuje své myšlenky vztahující se ke stavu architektury i společnosti. Za Loosův vrcholný esej je považován „Ornament a zločin“ z r. 1908. Architekt v něm předkládá myšlenku, že ornament představuje něco zastaralého a příznačného pro minulá období, nikoliv však pro moderního člověka. „Kulturu nějaké země lze měřit podle stupně, v jakém jsou počmárány stěny záchodů. U dítěte je to přirozený jev: jeho prvním uměleckým projevem je počmáráání stěn erotickými symboly. Co je ale pro u Papuánce a u dítěte přirozené, představuje u moderního člověka degenerační jev.“²¹³ Ornament je podle něj tedy v moderní společnosti nejen jevem nežádoucím, ale takřka nebezpečným, protože brání rozvoji architektury i celé naší

²⁰⁹ HAAS, F.: *Architektura 20. století*, s. 173.

²¹⁰ Tamtéž, s. 241.

²¹¹ Tamtéž, s. 241.

²¹² SARNITZ, A.: *Adolf Loos: 1870–1933 – architekt, kritik, dandy*, s. 91.

²¹³ LOOS, A.: „Ornament a zločin“, 1908, in: LOOS, A.: *Navzdory*, s. 74.

společnosti. Kritizuje totiž nejen ornament využívaný ve stavitelství, ale také na předmětech denní potřeby či na samotném těle lidí v podobě tetování.²¹⁴ Na ornament nahlíží kriticky ve všech jeho podobách. Falešná a nešetrná zdobnost podle něj nemá místo v interiéru, exteriéru ani v případě uživatelských předmětů.²¹⁵ Dalším negativním aspektem, který s sebou zdobný prvek podle něj nese, je nešetrnost k materiálu i jeho výrobcí. Umělec, který vyrábí ornament, tráví velké množství času prací na ornamentu. Tento ztracený čas by mohl využít k odpočinku či k produkci jiného architektonického díla bez zdobných prvků, které by navíc mohlo vyjadřovat moderní dobu, ve které Adolf Loos žije. „*Ornament je promarněná pracovní síla, a tím promarněné zdraví. Tak tomu bylo vždy. Dnes to znamená i promarněný materiál a obojí znamená promarněný kapitál.*“²¹⁶ Místo zdobných prvků můžeme v jeho realizacích najít např. čisté rovné linie, užití kvalitního materiálu (především dřeva a mramoru) nebo zrcadel pro optické zvětšení prostoru.²¹⁷ Friedensreich Hundertwasser ostře vystoupil proti Loosovi a jeho zmíněné esejí v roce 1968 v manifestu „Pryč od Loose“ („Los von Loos“, 1968), ve kterém Loose označuje za viníka, díky němuž se nežádoucí snaha vytvářet umělé obydlí bez života rozšířila po celém světě.²¹⁸

Adolf Loos často pracuje s tzv. Raumplanem. Poprvé o něm hovoří v roce 1909 v esejí „Architektura“. Tento nový způsob v architektuře, který Loos zavedl, se vyznačuje tím, že se prostor nedělí na jednotlivá patra, ale využívají se i prostory mezi nimi. Dům se tedy skládá z místností různých úrovní prostoru.²¹⁹ Primární roli připisuje interiéru, jemuž také věnuje značnou péči. Loos v rámci interiéru rozlišuje část, která je určena ke spaní a část, která je spjata s aktivním denním životem. Prostory určené ke spaní tedy často vyčleňuje mimo společné prostory, což se promítlo také do členění místností, které Loos ve svých

²¹⁴ LOOS, A.: „Ornament a zločin“, 1908, in: LOOS, A.: *Navzdory*, s. 74.

²¹⁵ FRANKE, U.: *Ornament und Geschichte*, s. 178.

²¹⁶ LOOS, A.: „Ornament a zločin“, 1908, in: LOOS, A.: *Navzdory*, s. 77.

²¹⁷ ŠEVČÍK, O.: *Architekti, programy, realizace*, s. 69.

²¹⁸ HUNDERTWASSER, F.: „Los von Loos“, 1968, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur und menschengerechteres Bauen*, s. 43.

²¹⁹ Z tohoto důvodu také odmítal vytvářet fotografie či plány prostoru, ve kterých by byl zakreslený půdorys stavby. Podle Loose nelze všechny důležitosti domu či bytu zachytit ve dvojdimenzionálním plánu či fotografii, jež by prostor zobrazovala pouze vertikálně či horizontálně.²¹⁹ Ve své esejí „Architektura“ (1909) upozorňuje, že: „[...] pravá stavba nedělá v obraze, přenesená na plochu, žádný dojem.“ in: LOOS, A.: „Architektura“, 1909, in: LOOS, A.: *Navzdory*, s. 88.

realizacích užívá.²²⁰ Můžeme říci, že Loos si ve své tvorbě počínal opačně než Friedensreich Hundertwasser, který postupoval od exteriéru, jemuž přikládal ústřední důležitost.²²¹

Adolf Loos mezi lety 1909 – 1911 realizuje svůj projekt domu Goldman & Salatsch ve Vídni, v jehož exteriéru využil mramor pro spodní část domu, ale od horního okraje portálu je fasáda tvořena jen bílým štukem s pravidelně rozmístěnými okny. Tímto, na tehdejší dobu radikálním pokusem o nové pojetí architektury bez ornamentálních prvků, vzbudil řadu nesouhlasných reakcí. Společnost, která byla navyklá na exteriéry domů, jež byly zdobeny výraznými ornamentálními motivy, vnímala jeho pokus jako něco nepřijatelného. Dům Goldman & Salatsch byl nazván „Domem bez obočí“ a Loos byl následně donucen vyzdobit okna alespoň truhlíky s květinami.²²² U Adolfa Loose je krása neodmyslitelně spjata s funkčností a není tedy možné nepraktickou věc nazvat krásnou.²²³ Funkčnosti podřizuje veškerou svou architektonickou tvorbu. V tomto duchu zařizuje i každý detail interiérů – např. funkci sedacího nábytku spatřuje v možnosti pohodlného sezení a odpočinku. Do interiérů tedy umísťoval různé druhy nábytku, u nichž dbal na jejich pohodlí,²²⁴ jak můžeme vidět na příkladu Loosem vytvořeného bytu pro rodinu Krausových v Bendově ulici v Plzni. Podle Adolfa Loose do oblasti umění ze stavitelství náleží pouze pomník, vše ostatní musí být podřizováno účelnosti. Hundertwasser oproti němu hovoří o architektonické činnosti v souvislosti s kreativní uměleckou činností.²²⁵ Mezi Loosovým a Hundertwasserovým myšlením a tvorbou však najdeme také určitou shodu: oba tvůrci zdůrazňovali, že je nutné, aby se lidské obydlí proměňovalo v souladu se svým majitelem. Adolf Loos hovoří o určité paralele domova člověka a proměnlivého živého tvora.²²⁶ Byt má odrážet osobnost majitele ve všech jeho proměnách, ke kterým během života dospěje a majitel si jej má pozměňovat podle vlastního vkusu.²²⁷ Obdobně Friedensreich Hundertwasser říká, že bydlení se má organicky vyvíjet, jako je tomu u rostlin a živočichů. Hundertwasser toto téma ještě vyostřuje a lidské obydlí, kterému není umožněno vyvíjet se v souladu s jeho majitelem, přirovnává

²²⁰ STRICKER, E.: „Raum als Bekleidung“, in: MORAVÁNSZKY, Á.: *Adolf Loos: Die Kultivierung der Architektur*, s. 237.

²²¹ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 170-171.

²²² ŠEVČÍK, O.: *Architekti, programy, realizace*, s. 75.

²²³ Loose značně ovlivnil pobyt v USA a rovněž se seznámil se Sullivanovými stavbami. LOOS, A.: „Sedací nábytek“ 1898, in: *Řeči do prázdna*, s. 54.

²²⁴ TAGLIABUE, M.: *Současná estetika*, s. 17.

²²⁵ SYROVÝ, B.: *Architektura: svědectví dob*, s. 393.

²²⁶ KERÉKGYÁRTÓ, B.: „Der Architektur und die Öffentlichkeit“, in: MORAVÁNSZKY, Á.: *Adolf Loos: Die Kultivierung der Architektur*, s. 52.

²²⁷ LOOS, A.: „O šetrnosti“, 1924, in: *Řeči do prázdna* (vyd. B. Markalous), s. 162.

k věznicí. Člověk, který takto uvězněn v obydlí, které neodráží jeho osobnost a neproměňuje se v souladu se svým obyvatelem, trpí.²²⁸

V průběhu padesátých let se utváří Hundertwasserovy názory a vztah k funkcionalismu a jeho představitelům. Jedním z ústředních představitelů funkcionalismu se stal architekt a teoretik Walter Gropius. Jeho osoba je často spojována s pedagogickou činností, které se z velké části věnoval. Významným obdobím jeho života se v roce 1919 stal vstup do pozice ředitele ústavu ve Výmaru, který vznikl spojením umělecko-průmyslové školy a vysoké školy výtvarného umění. Nově vzniklému ústavu dal název bauhaus a taktéž stanovil učební plán školy.²²⁹ Představitelé bauhausu si kladli za cíl, aby jejich studenti odpovídali průmyslové době, ve které se nachází. Specifikem kurikula bauhausu bylo, že odmítali vyučování historie včetně dějin stavitelství. Důvodem byly obavy, aby jejich žáci nebyli ovlivněni minulými architektonickými slohy a konstrukčními postupy, protože žádoucími výsledky jejich studentů byly moderní stavby odrážející současnost, nikoliv minulost.²³⁰ Taktéž je pro představitele bauhausu charakteristické, že si všímají sociálních otázek²³¹ a především usilují o odstranění diference mezi uměním a řemeslem.²³² V polovině dvacátých let minulého století začíná Walter Gropius vydávat významný časopis „Bauhaus“ ve snaze, aby jeho funkcionalistické snahy ve společnosti dosáhly širšího povědomí.²³³ Stavby, které vznikly pod záštitou bauhausu či architekta Waltera Gropia se vyznačovaly funkčností čistotou a absencí ornamentálních prvků. Příkladem jsou domy, které byly vytvořeny pro vedoucí představitele bauhausu v Desavě či Gropiův mrakodrap s názvem „Pan-Am Building“ na new-yorském Manhattanu, který je dodnes považován za jednu z jeho nejvýznamnějších staveb.²³⁴

S funkcionalismem je úzce spjata také významná osobnost oblasti stavitelství Le Corbusier. Tento architekt švýcarského původu veškerou svou činnost podřizoval účelnosti. Vše ostatní, co se k této účelnosti nevztahovalo, se snažil ze své práce odstranit. Obdobně kladl důraz na čistotu staveb. Le Corbusier zdůrazňoval, že: „[...] *dům je stroj na bydlení, tj. vše se má podříditi pouze funkci, má se preferovat pouze technická stránka stavby a vylučovat všechny*

²²⁸ HUNDERTWASSER, F.: „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“, 1958, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 37.

²²⁹ VORLÍK, P.: *Dějiny architektury dvacátého století*, s. 71-72.

²³⁰ ŠEVČÍK, O.: *Architekti, programy, realizace*, s. 130-131.

²³¹ Tamtéž, s. 134.

²³² VORLÍK, P.: *Dějiny architektury dvacátého století*, s. 72-73.

²³³ Tamtéž, s. 72-73.

²³⁴ ŠEVČÍK, O.: *Architekti, programy, realizace*, s. 145.

*nefunkční zdobné architektonické a výtvarné prvky.*²³⁵ Bohuslav Syrový hovoří o Le Corbusierovi jako o autorovi teoretické základny pro funkcionalismus.²³⁶ Tento základ je tvořen především souborem zásad, které architekt představil v roce 1926. Podle těchto pouček mají základy domu oddělovat obytné prostory od terénu, na němž je dům umístěn (např. sloupy). Rovné střechy staveb mají umožňovat tvorbu střešních zahrad. Moderní způsob stavby podle Le Corbusiera se má pomocí nových konstrukčních prvků a postupů osvobodit od podřízenosti statice stavby. Nosné stěny nyní ztrácí svůj význam, protože statika domu se nově přesouvá jinam. „*Systém podpor probíhá až pod střechu a nese konzolovitě předsazené stropy. [...] Neexistují nosné stěny, nýbrž jen membrány. Budoucnost spočívá v absolutní volnosti půdorysného uspořádání.*“²³⁷ Tato volnost uspořádání půdorysu umožňuje také vložení dlouhé řady oken ve stěně domu. Dále se Le Corbusier zmiňuje o volném průčelí, které je do domu včleněno, aniž by to narušilo jeho statiku – jak bylo již zmíněno, podporu domu totiž nezajišťují nosné stěny, jako tomu bylo v minulosti.²³⁸ Le Corbusier se během svého života stal jedním z nejvlivnějších architektů dvacátého století, jehož spisy byly vydávány po celém světě.²³⁹ Významnými díly, které Le Corbusier realizoval, jsou například dominikánský klášter „La Tourette“ v Eveux (1957–1960, Francie) či vila Savoye v Poissy (1928–1930, Francie).²⁴⁰ „*Le Corbusierův obdiv pro krásu geometrie, pro klasickou galileovsko-karteziánskou racionalitu ústil až do provokací: Kultura je duševní připravenost uvažovat pravoúhle.*“²⁴¹ Hundertwasser sice Le Corbusiera vnímá jako jednoho z původců přílišné racionalizace, nemůžeme však tvrdit, že jejich myšlení a tvorba jsou zcela protikladné. Le Corbusier sice vystupuje jako zastánce rovných linií a čistoty stavby, ale shodně s Hundertwasserem využívá ve svých stavbách střechy pokryté vegetací a zastává názor, že vegetace je v rámci lidského obydlí žádoucí. Le Corbusier v tomto kontextu uvádí příklad, jakým může být vegetace využita v architektuře: „*Stromy a květiny okolo dvorany i okolo ulice hledí z visutých zahrad vil. Ve všech poschodích břečťany a květiny ve visutých zahradách.*“²⁴²

²³⁵ ODEHNALOVÁ, A.: *Vybrané kapitoly z dějin kultury XX. století*, s. 154.

²³⁶ SYROVÝ, B.: *Architektura: svědectví dob*, s. 393.

²³⁷ Tamtéž, s. 410.

²³⁸ Tamtéž, s. 410.

²³⁹ ODEHNALOVÁ, A.: *Vybrané kapitoly z dějin kultury XX. století*, s. 156.

²⁴⁰ ŠEVČÍK, O.: *Architekti, programy, realizace*, s. 142.

²⁴¹ Tamtéž, s. 143.

²⁴² LE CORBUSIER-SAUGNIER: *Za novou architekturu*, s. 209.

Další významnou osobností funkcionalismu je německý architekt Ludwig Mies van der Rohe, který se ve třicátých letech stává ředitelem bauhausu. Tento architekt se v jistém smyslu odlišuje od Waltera Gropia i Le Corbusiera – na rozdíl od Le Corbusierových snah se Mies van der Rohe nesnaží o transformaci společnosti.²⁴³ Jak sám architekt přiznává: „[...] nechtěl jsem změnit dobu, chtěl jsem ji vyjádřit.“²⁴⁴ Mies van der Rohe ve svých stavbách využívá propojení interiéru s exteriérem, což je jasně patrné například na jedné z jeho nejvýznamnějších staveb, kterou je vila „Tugendhat“ (1928–1930, Brno). Světlé plochy a velká okna se zde stávají spojujícím prvkem mezi vnějšími a vnitřními prostory.²⁴⁵ Architektonický styl Miese van der Rohe je charakteristický svou jednoduchostí, snahou o účelnost a využitím kvalitních materiálů.²⁴⁶

6. 2 Rovná linie je bezbožná

Hundertwasser se poprvé zmiňuje o své kritice racionalismu v architektuře ve druhé polovině padesátých let – explicitně o tom hovoří v roce 1958 při příležitosti prezentace „Plesnivého manifestu proti racionalismu v architektuře“ („Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“, 1958, Seckau) a v roce 1968 v manifestu „Pryč od Loose“ („Los von Loos“, 1968, Vídeň). Toto téma se však připravuje již od počátku jeho tvorby a bylo plynulým vyústěním Hundertwasserova tvůrčího citění. Obdobné myšlenky naznačoval například již v roce 1953 v eseji „Rovná linie vede k zániku“ („Die gerade Linie führt zum Untergang“, 1953) či v roce 1957 v manifestu „Moje oči jsou unavené“ („Meine Augen sind müde“, 1957).²⁴⁷

V „Plesnivém manifestu proti racionalismu v architektuře“ vyčítá architektům funkcionalismu, že produkují strohé budovy, které není možné obývat a které se vymykají zákonům přírody. Funkcionalismus si kládł za cíl vytvářet prostory, které by bylo možné nazvat účelnými – tedy takové, které by byly nejvhodnějším prostředím pro člověka a jeho žití v něm. Podle Hundertwassera se však jejich záměr nezdařil a nadto způsobili pravý opak – vytvořili prostory, které jsou sice určeny k životu, ale samotný život stěžují a postupně

²⁴³ ODEHNALOVÁ, A.: *Vybrané kapitoly z dějin kultury XX. století*, s. 160.

²⁴⁴ PUENTE (ed.), M.: *Rozhovory s Miesem van der Rohe*, s. 49.

²⁴⁵ ODEHNALOVÁ, A.: *Vybrané kapitoly z dějin kultury XX. století*, s. 161.

²⁴⁶ VORLÍK, P.: *Dějiny architektury dvacátého století*, s. 81-82.

²⁴⁷ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 36.

ničí.²⁴⁸ V roce 1968 přichází s manifestem „Pryč od Loose“, ve kterém poprvé zazní Hundertwasserova slavná věta: „*Rovná linie je bezbožná.*“²⁴⁹ Reaguje na Loosův zmíněný esej „Ornament a zločin“ z roku 1908. Hundertwasser přiznává, že uměle vytvářené ornamenty byly lživé, odmítá však Loosův výrok, že se jedná o zločin: „*Přirozeně je pravda, že šablonové ornamenty byly lži. Zločiny to nebyly. Úbytkem ornamentů se ale domy nestaly upřímnějšími. Loos měl sterilní ornament vyměnit za živý růst. Neudělal to. Chválil rovnou linii, rovnost a hladkost.*“²⁵⁰ Ve stavitelství, které klade důraz na sterilitu, pravoúhlost a rovnou linii, spatřuje architekturu úpadku.²⁵¹

V oblasti malířství i sochařství můžeme podle Hundertwassera spatřit určitou míru svobody tvorby, ale kreativita v architektuře je uvězněna a není ji umožněno, aby se projevila – spočívá v zajetí měřítek a pravítek.²⁵² V racionalistické architektuře vládne strohá stejnorodost a uniformita, kterou se Hundertwasser snaží vymýtit. V tomto kontextu přirovnává situaci v architektuře k monokultuře, ve které se objevuje jen jeden typ stromů a chybí v ní rozmanitost druhů. Obdobně i v případě dobové situace se města zaplňují jedním typem domů a bytů, které jsou vytvářeny podle jednotného vzoru.²⁵³ Tyto sterilní byty Hundertwasser přirovnává ke klecím či krabicím, které uvězní naše lidství.²⁵⁴

Hundertwasser oproti racionalistickému přístupu funkcionalismu staví do popředí naturalismus: „*Hundertwasser přijal naturalistickou volbu s přímo náboženským zanícením. Jeho naturalismus vystupuje jako mravní očista existence člověka na světě.*“²⁵⁵ V přírodě se nemůžeme setkat s tím, že by množství rostlin nebo živočichů bylo naprosto shodných. Několik rostlin jednoho druhu má obdobný vzhled i vlastnosti, ale jejich růst je pokaždé odlišný. Vývoj rostlin i živočichů nikdy není spojen s rovnými liniemi či přísně

²⁴⁸ HUNDERTWASSER, F.: „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“, 1958, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 34-35.

²⁴⁹ HUNDERTWASSER, F.: „Los von Loos“, 1968, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 45.

²⁵⁰ „*Natürlich stimmt es, daß die schablonisierten Ornamente Lüge waren. Verbechen waren sie nicht. Durch die Abnahme der Ornamente wurden aber die Häuser nicht ehrlicher. Loos hätte das sterile Ornament durch lebendes Wachstum ersetzen sollen. Das tat er nicht. Er pries die gerade Linie, das Gleiche und das Glatte.*“ In: HUNDERTWASSER, F.: „Los von Loos“, 1968, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 44-45.

²⁵¹ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 185.

²⁵² HUNDERTWASSER, F.: „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“, 1958, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 34-35.

²⁵³ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 168.

²⁵⁴ HUNDERTWASSER, F.: „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“, 1958, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 37.

²⁵⁵ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 17-18.

geometrickými tvary. Organické tvary jsou vždy nějakým způsobem nerovné, nepřímé a jedinečné.²⁵⁶ Do opozice k pravoúhlým tvarům a rovným liniím Hundertwasser staví organicky se vyvíjející spirálu.²⁵⁷ Již v roce 1953 hovoří o kráse nerovné a klikaté linie v eseji „Rovná linie vede k zániku“. Pomyslné klikaté linie, které vytváří svým kolem, když projíždí ulicemi Vídně, jsou podle něj krásné a taktéž harmonické a nevytvářejí v člověku pocit nesouladu jako je tomu v případě přímek.²⁵⁸ Příмка se v našem prostředí nevyskytuje přirozeně, nýbrž jen uměle jako lidský produkt.²⁵⁹ V „Plesnivém manifestu proti racionalismu v architektuře“ uvádí řadu příkladů, jakým způsobem rovné linie ovlivňují náš život a explicitně v textu hovoří o tom, že je naše společnost jako „*džungle rovných linií*“.²⁶⁰ „*Na žiletce jsem napočítal 546 rovných linií. Imaginární a lineární spojení s druhou žiletkou stejné produkce, která určitě vypadá přesně takto, se nachází 1090 nových přímek a pokud přidáte obal, na 3000 přímek té samé žiletky.*“²⁶¹

Společnost druhé poloviny dvacátého století nedovoluje přírodě, aby se sama projevila. Na místo požadovaného souladu s přírodním zákonem dochází k jejímu vykořisťování. Jakmile začne příroda sama „tvořit“, je to ve společnosti vnímáno jako ošklivé. Realizace architektů Miese van der Rohe, Waltera Gropia či Le Corbusiera²⁶² můžeme nazvat nemocnými stavbami. Tato nemoc následně přechází i na člověka. Hundertwasser racionalistickou architekturu s přísně rovnými liniemi spojuje s psychickými i fyzickými onemocněními a nárůstem počtu sebevražd.²⁶³ Člověk, který je uvězněn v džungli rovných linií pociťuje nesoulad s přírodou. Konkrétně hovoří Hundertwasser o tom, že lidský nervový systém přenáší nesoulad na mozkové buňky, které reagují negativně. Tento pociťovaný nesoulad se

²⁵⁶ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 168.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 46.

²⁵⁸ HUNDERTWASSER, F.: „Die gerade Linie führt zum Untergang“, 1953, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 79.

²⁵⁹ HUNDERTWASSER, F.: „Farbe in der Architektur“, 1981, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 257-258.

²⁶⁰ „*Urwald der geraden Linien.*“ In: HUNDERTWASSER, F.: „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“, 1958, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 36.

²⁶¹ „*Auf einer Rasierklinge habe ich 546 gerade Linien gezählt. Durch die lineare und imaginäre Verbindung zu einer zweiten Rasierklinge derselben Produktion, die sicher haargenau so aussieht, ergeben sich 1090 gerade Linien, und wenn man die Verpackung dazuzählt, an die 3000 geraden Linien derselben Rasierklinge.*“ In: HUNDERTWASSER, F.: „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“, 1958, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 36.

²⁶² HUNDERTWASSER, F.: „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“, 1958, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 36.

²⁶³ HUNDERTWASSER, F.: „Los von Loos“, 1968, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 44-45.

může projevovat depresemi či civilizačními chorobami.²⁶⁴ Hundertwasser tuto problematiku značně vyhrocuje: „*Podepisujeme si vlastní rozsudek smrti. [...] Monochromie je sterilita. Sterilita znamená smrt. [...] Pokud chceme přežít, musíme zapojit přírodu, tj. nechat působit jiné síly, než jsme my.*“²⁶⁵ Lidem se nyní nabízí dvě možnosti – celou situaci přehlížet a nevěnovat jí pozornost nebo aktivně podporovat změnu v oblasti architektury.²⁶⁶ Hundertwasser se rozhodl jít cestou nápravy naší nemocné třetí kůže a usilovat o harmonii s přírodou.²⁶⁷

²⁶⁴ HUNDERTWASSER, F.: „Farbe in der Architektur“, 1981, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 253-254.

²⁶⁵ „*Wir unterschreiben ja unser eingenes Todesurteil. [...] Monochromie ist Sterilität. Sterilität bedeutet Tod. [...] Wir müssen schon, wenn wir überleben wollen, die Natur mit einbeziehen, d. h. andere Kräfte wirken lassen als wir selbst.*“ In: HUNDERTWASSER, F.: „Farbe in der Architektur“, 1981, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 258.

²⁶⁶ HUNDERTWASSER, F.: „Los von Loos“, 1968, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur und menschengerechteres Bauen*, s. 46.

²⁶⁷ HUNDERTWASSER, F.: „Farbe in der Architektur“, 1981, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 253-254.

7. Hundertwasser – lékař architektury

Jako „lékař“ v oblasti stavitelství se snažil napravit z jeho pohledu nemocné a sterilní stavby, které postrádají „duši“.²⁶⁸ Architektura je ve dvacátém století podle Hundertwassera zcela v područí architektů, kterým je v době studií vštěpováno, jak mají stavět a jakým způsobem mají k procesu stavby přistupovat. Jsou jim vštěpovány principy, které vedou k tvorbě sterilních budov, k jejichž výstavbě bylo nadměru užito pravítek a měřítek. „*Co se realizuje, jsou jen žalostné kompromisy lidí pracujících s pravítky se špatným svědomím.*“²⁶⁹

Do pozice lékaře architektury se uvedl Hundertwasser sám, zastával totiž názor, že pomoc musí přicházet zvenčí. Pokusit se napravit naši nemocnou třetí kůži – obydlí je nyní úkolem umělců, architekti jsou totiž uvězněni ve vlastní nesvobodě a pouze hudebníkům, sochařům, malířům a jim podobným tvůrcům je ponechána neomezená kreativita.²⁷⁰ Hundertwasser vnímá tuto úlohu jako svou morální povinnost. Protože Rakušan Loos přispěl k celosvětovému rozšíření praxe sterilní architektury, cítí se Hundertwasser jako Rakušan zavázán, aby tuto nepravost napravit.²⁷¹ „*Budu pro to žít a zajistím, aby k této změně došlo. V tom vidím svůj úkol. Budu bojovat a pomáhat přírodě znovu k jejímu právu.*“²⁷²

Jako „lékař architektury“ se snažil vytvářet prostory pro šťastné lidi. Pomocí svých architektonických realizací se snaží lidem poskytnout bydlení, které by bylo v souladu s jejich životem a přírodou a které by představovalo zdravý stav třetí kůže.²⁷³ Jedním z příkladů této jeho činnosti je přestavba onkologického oddělení nemocnice ve Štýrském Hradci (1991 – 1994), kterou uskutečnil. K této přestavbě povolal Hundertwassera profesor Samonig, který na základě odborného přezkoumání dospěl k závěru, že čisté, sterilní a rovné stěny nemocnice, které postrádaly jakékoliv barevné prvky, působily negativně na zdravotní stav pacientů.²⁷⁴ Původně rovné stěny byly zjemněny vlnitými liniemi barevných prvků. Na

²⁶⁸ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 170.

²⁶⁹ „*Was realisiert ist, sind einzeln dastehende erbärmliche Kompromisse von Linealmenschen mit schlechtem Gewissen.*“ In: HUNDERTWASSER, F.: „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“, 1958, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 34.

²⁷⁰ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 185.

²⁷¹ HUNDERTWASSER, F.: „Los von Loos“, 1968, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur und menschengerechteres Bauen*, s. 44-45.

²⁷² „*Ich werde dafür leben und sorgen, daß sich diese Wandlung vollzieht. Darin sehe ich meine Aufgabe. Ich werde kämpfen und der Natur wieder zu ihrem Recht verhelfen.*“ In: HUNDERTWASSER, F.: „Farbe in der Architektur“, 1981, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 253-254.

²⁷³ HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, s. 17.

²⁷⁴ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 51.

chodby nemocničního oddělení byly umístěny oblé sloupy a oblouky v rozmanitých barvách. Nerovnými liniemi byla opatřena také podlaha s dlaždicemi a v barevném provedení stěn interiéru převládala zlatá barva.²⁷⁵ Pierre Restany tento Hundertwasserův pokus o vytvoření šťastného prostředí pro život komentuje následovně: „*Dva roky po otevření renovovaného oddělení provedli lékaři mezi svými pacienty průzkum. Jaký vliv má na jejich duševní stav a jejich postoj k nemoci a jejímu průběhu změna nemocničního prostředí a míst, kde se jim dostává ošetření? Odpověď, nedávno zveřejněná v odborném tisku, byla jednoznačně pozitivní: nerovná omítka stěn, nepravidelné dlaždice na podlaze, keramické sloupy z pestrobarevných prstenců, asymetrie spontánní dekorace, to vše nepopíratelně pomáhá pacientům lépe žít a zlepšovat jejich úděl. Lékař třetí kůže svůj úkol splnil.*“²⁷⁶

Dále Hundertwasser promlouvá přímo k obyvatelům domů, kteří by se měli chopit odpovědnosti za vlastní bydlení. Člověku by mělo být nyní umožněno, aby se podílel na stavbě i rekonstrukci svého obydlí v rámci interiéru i exteriéru. Kreativně by se ke svému bydlení měl stavět nejen majitel bytu, ale také jeho nájemník, jemuž by měla být umožněna stejná svoboda kreativity.²⁷⁷ Majitel bytové jednotky nemá mít právo zasahovat nájemníkovi do jeho tvůrčích úprav bydlení – toto právo náleží zase jen dalšímu nájemníkovi. Nájemníkovi nemá být v jeho tvůrčí činnosti zabraňováno, je pouze nutné, aby jeho zásahy neomezovaly obyvatele sousedních bytů a nenarušovaly statiku domu.²⁷⁸

Hundertwasser se zabývá také životními podmínkami obyvatel domu – kromě neadekvátních podmínek pro život, způsobených materiálním nedostatkem, který můžeme spatřit v chudinských čtvrtích, uvádí také nevhodné životní podmínky, pramenící ze sterilních funkcionalistických staveb, které spojuje s „morální neobyvatelností“. Společnost se podle něj zaměřuje na zlepšení životních podmínek ve spojitosti s materiálním dostatkem, obyvatelnost v morálním smyslu je však přehlížena. Hundertwasser tuto svou myšlenku

²⁷⁵ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 51.

²⁷⁶ Tamtéž, s. 51.

²⁷⁷ HUNDETWASSER, F.: „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“, 1958, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 34. Srv. Chiavoni v tomto kontextu označuje Hundertwassera jako předchůdce současných interdisciplinárních diskuzí na téma vlivu prostředí na člověka a odkazuje přímo k Akademii neurověd pro architekturu v San Diegu, jejíž představitelé zkoumají, jakým způsobem na lidský nervový systém působí okolní prostředí. Podle jejich výsledků je možné prostřednictvím vhodně vybraných barev a tvarů zlepšit náladu a snížit míru úzkosti. In. CHIAVONI, E.: „Architekture, Colour and Images. Ideas and Designs by Friedensreich Hundertwasser“ in: *Proceeding*, s. 7-8.

²⁷⁸ HUNDETWASSER, F.: „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“, 1958, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 37.

vyhrocuje a větší důležitost přikládá nápravě v souvislosti s nevhodnými sterilními budovami. Každému obyvateli by mělo být umožněno, aby se sám zasadil o vzhled interiéru i exteriéru svého obydlí – měl by se chopit odpovědnosti za vlastní obydlí a dovolit si riskovat, že se mu nepodaří dosáhnout požadovaného vzhledu bydlení, které si předsevzal. V momentě, kdy se chopí tohoto úkolu, stává se totiž proces tvorby obydlí konečně živým, organickým a kreativním v duchu Hundertwasserových idejí.²⁷⁹ „*Člověk musí znovu obnovit svou kriticko-kreativní funkci, kterou ztratil a bez níž jako člověk přestává existovat! [...] Charakteristickým rysem věznice, klece nebo stáje je a priori dokončená stavba, konečné ukončení stavební činnosti před tím, než se zvíře nebo vězeň přestěhuje do struktur, které jsou mu cizí, spojené s kategorickým omezením cokoli na svém nuceném bydlení změnit.*“²⁸⁰

Hundertwasser v „Plesnivém manifestu proti racionalismu v architektuře“ hovoří o tom, jak by podle něj měl vypadat tvůrce lidského obydlí, od jehož činnosti se odvíjí architektura, kterou bychom mohli nazvat zdravou. „*Popisuje ideální potrojnost funkcí, které by se měly spojovat v osobě stavitele, jenž se tak stává tvůrcem téměř božské povahy. Ideální stavitel by v sobě měl slučovat tyto tři funkce: 1) architekta, 2) zedníka, 3) obyvatele.*“²⁸¹ Tyto tři funkce mají být sjednoceny, aby mohlo dojít k vytvoření bydlení adekvátního pro jeho obyvatele. Je tedy nutné, aby tvůrce pracoval v souladu s přírodou a potřebami obyvatele.²⁸²

Podle Hundertwassera je také důležité, aby se lidské obydlí proměňovalo společně s jeho majiteli, obdobně jako je tomu u živočicha či rostliny.²⁸³ Je nežádoucí, aby se lidské obydlí nijak nevyvíjelo a neměnilo – to, co nepodléhá změnám, je totiž zpravidla neživé. Proměny lidského obydlí musí odpovídat procesu organického růstu, který můžeme spatřit v přírodě.²⁸⁴

²⁷⁹ HUNDETWASSER, F.: „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“, 1958, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 34.

²⁸⁰ „*Der Mensch muß seine kritisch-schöpferische Funktion wieder einnehmen, die er verloren hat und ohne die er aufhört, als mensch zu existieren! [...] Das Charakterische eines Gefängnisses, Käfigs oder Stalles ist eben der a priori fertiggestellte Bau, der endgültige Abbruch der Bautätigkeit vor Einzug des Tieres oder des Gefangenen in für ihn wesensfremde Gebilde, verbunden mit dem kategorischen Zwang für den Insassen, an seinem aufoktroierten Gehäuse nichts zu ändern.*“ In: HUNDETWASSER, F.: „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“, 1958, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 36-37.

²⁸¹ RESTANY, P.: *Sila umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 22.

²⁸² HUNDETWASSER, F.: „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“, 1958, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 34-35.

²⁸³ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 170-171.

²⁸⁴ HUNDETWASSER, F.: „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“, 1958, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 37.

K pomyslné „léčbě“ naší třetí kůže využívá Hundertwasser prvků, které jsou typické pro jeho architektonický tvůrčí proces. Například využívá zářivé barvy různých odstínů včetně zlaté, motivy ze světa fantazie (např. zlaté cibulovité věžičky) či nerovné linie, které bývají patrné nejen na stěnách budovy, ale také na podlaze. V rámci jeho humanistického programu však můžeme pozorovat akcent na dvě možnosti nápravy nemocné architektury. Již v padesátých letech hovoří o organickém procesu plesnivění, jehož pomocí si může příroda vzít zpět to, co jí bylo vzato násilím. V roce 1972 přichází Hundertwasser s myšlenkou tzv. „stromů nájemníků“ a nastoluje „právo na vlastní okno“.²⁸⁵ Plíseň, o které hovoří v padesátých letech, je určitým předstupněm myšlenek o „stromech nájemnicích“, o kterých začíná hovořit v sedmdesátých letech: *„Pojem plesniviny, k němuž se uchýlil v manifestu ze Seckau, se dočkal logického završení. [...] Plesnivina, aktivní princip kvasu života, vyvolává a předznamenává příchod stromu do domu: vegetace v oknech jako hygienický a zdravotní faktor, faktor proti znečištění v nejvlastnějším smyslu slova, ale také jako faktor aktivní účasti obyvatel domu.“*²⁸⁶

7. 1 O plesnivině

Způsob nápravy sterilního bydlení spatřuje Hundertwasser v padesátých letech v postupném příchodu přírody do z jeho pohledu nemocného a umělého obydlí. Explicitně hovoří o tom, že příroda si bere zpět to, co jí patří prostřednictvím plísně, mechu a korodování. Tyto procesy, které můžeme pozorovat běžně v přírodě, mají za úkol narušit sterilitu staveb – o plísní s nadsázkou hovoří jako o prvku, kterým příroda oživuje obydlí.²⁸⁷ Pierre Restany upozorňuje, že pojem plesniviny představoval významný prvek v Hundertwasserově myšlení i tvorbě a byl určitým předstupněm jeho pozdějších tezí: *„Příměr plesniviny, pomineme-li jeho okamžitý účinek senzace, se ve vývoji Hundertwasserova myšlení ukázal jako neobyčejně plodný. Předjímal postupnou expanzi ucelené naturistní teorie, osmotickou dimenzi vztahu člověka k přírodě, mravní hygienu jeho vztahu ke světu, podíl na organickém cyklu hmoty.“*²⁸⁸ Hundertwasser říká, že plíseň je mnohdy považována za nežádoucí aspekt, který porušuje struktury povrchu jakožto cizí a škodlivý prvek. V „plesnivění“ a korodování však vidí naopak to, co může vést k určitému

²⁸⁵ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 27-28.

²⁸⁶ Tamtéž, s. 27.

²⁸⁷ HUNDERTWASSER, F.: „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“, 1958, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 35-36.

²⁸⁸ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 23.

stupni nápravy nemocných budov.²⁸⁹ „*Kypící plesnivina, poslušna organického zákonu růstu, má dát vykvasit strukturám a nakonec rozbit na kusy rovnou linii v domě. Každý obyvatel si má pěstovat svoji vlastní domácí plesnivinu.*“²⁹⁰

Člověk dvacátého století se podle Hundertwassera obává nečistoty, o které Hundertwasser často v nadsázce hovoří jako o plísní. Uvádí například hlínu, která v minulosti představovala přirozený jev, s nímž člověk v minulosti běžně přicházel do styku, ale nyní se od něj distancuje. Společnost se postupně začala vymezovat vůči přírodě a začala dávat přednost umělému prostředí, které je zpravidla označováno jako adekvátní pro lidské zdraví.²⁹¹ Hundertwasser říká, že z původního požadavku na hygienu za účelem zdravého života se postupně vyvinula tendence k odměřenosti vůči přírodě, která je realizována tvorbou umělých sterilních prostor, jež se vyznačují absencí života.²⁹² Středoevropská společnost šedesátých let dvacátého století většinou nečelí onemocnění z důvodu nedostatku hygieny – prostřednictvím důkladných hygienických opatření byla snížena i dětská úmrtnost. Nyní podle něj ale nastává opačný problém, objevily se nové nemoci, které jsou způsobeny extrémní čistotou. Lidé zašli příliš daleko a začali považovat za špinavé i to, co je přirozené a čisté a začali důvěřovat jen tomu, co je sterilní, umělé, pravidelné, spočitatelné a co je možné predikovat. Podle Hundertwassera je nežádoucí, aby v takovém mrtvém prostředí trávil čas živý tvor, kterým je v tomto případě člověk. Kritizuje například chemické prostředky, které se používají a usmrcují všechno živé a pomáhají tak lidstvu k postupnému odsunu přírody. Podle Hundertwassera dochází k paradoxní situaci, ve které se člověk vědomě odcizuje přírodě, ačkoliv je její vlastní součástí.²⁹³

7. 2 „Stromy nájemníci“ a právo na vlastní okno

Jak už bylo nastíněno, Hundertwasser nabízí postupnou nápravu odcizování člověka přírodě. Plesnivina mu symbolizuje jakýsi předvoj, s nímž se zdánlivě nenásilně dostává část přírody do lidského obydlí a dochází k postupnému léčení. Na začátku sedmdesátých let přišel Hundertwasser s důkladnějším postupem. Do lidského obydlí se rozhodl umisťovat vegetaci v podobě tzv. „stromů nájemníků“. V roce 1972 v manifestu „Tvé právo na vlastní

²⁸⁹ HUNDERTWASSER, F.: „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“, 1958, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 35-36.

²⁹⁰ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 23.

²⁹¹ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 166-167.

²⁹² Tamtéž, s. 166-167.

²⁹³ Tamtéž, s. 166-167.

okno – tvá povinnost zasadit strom“ („Dein Fensterrecht – deine Baumpflicht“, 1972) kromě podnětu k umístování vegetace do lidského obydlí předložil také nárok obyvatele na svobodu kreativity. Stejně jako je příroda typická nepředvídatelnou kreativitou, mělo by podle Hundertwassera docházet k obdobné svobodě kreativity u obyvatele. Člověk má vytvářet originální výtvoř (v tomto případě své vlastní obydlí) stejně jako příroda vytváří rostliny a živočichy, kteří jsou vždy opatřeni zcela jedinečnou genetickou informací.²⁹⁴

Od sedmdesátých let v můžeme v Hundertwasserově tvorbě sledovat umístování stromů do vertikálních ploch lidského obydlí. Když je stromům umožněno „bydlet“ v oknech domů, čistí vzduch i vodu a tímto způsobem za sebe poskytují „nájemné“. Tímto způsobem je zdůvodněno jejich přebývání v lidském obydlí.²⁹⁵ Stromům přikládá Hundertwasser ústřední úlohu. Člověk by měl ke stromu chovat vřelý vztah, který Hundertwasser označuje jako posvátný. Strom nám totiž umožňuje život v čistém ovzduší. Dokonce jej nazývá bratrem člověka, protože oba jsou živou součástí přírody.²⁹⁶ „*V našich městech se dusíme znečištěním vzduchu a nedostatkem kyslíku. Vegetace, která nám umožňuje žít a dýchat, je systematicky ničena. Naše existence se stává nelidskou. [...] Vztah mezi člověkem a stromem musí nabýt náboženského rozměru. Pak konečně pochopíte větu: Přímka je bezbožná.*“²⁹⁷

Jednu z prvních možností umístit do domu „stromy nájemníky“ dostal v roce 1973 od komisaře mezinárodní výstavy Trienále v Miláně Giulia Macchiho. Při této příležitosti mu byla poskytnuta nabídka, aby umístil stromy do oken domu na Via Manzoni.²⁹⁸ Nejprve byly prostory, do nichž měl být zasazen strom, opatřeny izolační fólií za účasti odborníků na izolaci. Následně se jeden týden testovalo, zda fólie dostatečně těsní. Po této době byly stromy speciální technikou zvednuty do oken a zasazeny do dvou druhů zeminy, z nichž vrchní část byla tvořena rašelinovou půdou. Stromy v tomto prostoru byly zavlažovány potrubím vedoucím ze střešy. Přebytek vody byl dalším potrubím vypouštěn.²⁹⁹ „Stromy

²⁹⁴ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 166-167.

²⁹⁵ HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, 137.

²⁹⁶ HUNDETWASSER, F.: „Dein Fensterrecht – deine Baumpflicht“, 1972, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 232.

²⁹⁷ „*Wir ersticken in unseren Städten an Luftverpestung und Sauerstoffmangel. Die Vegetation, die uns atmen lässt, wird systematisch vernichtet. Unser Dasein wird menschenunwürdig. [...] Das Verhältnis Mensch – Baum muss religiöse Ausmaße annehmen. Dann wird man auch endlich den Satz verstehen: Die gerade Linie ist gotloss.*“ HUNDETWASSER, F.: „Dein Fensterrecht – deine Baumpflicht“, 1972, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 232-233.

²⁹⁸ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 28.

²⁹⁹ HUNDETWASSER, F.: „Baummieter-Brief“, 1973, in: TASCHEM, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 62.

nájemníky“ posléze umisťoval do oken domů, které sám rekonstruoval či nově stavěl. Příkladem mohou být továrna na porcelán Rosenthal (1980–1982, Seckau) či muzeum a galerie moderního umění Rupertinum (1980–1985, Salzburg). U obou stavebních úloh využil „stromů nájemníků“.³⁰⁰ Tento prvek je přítomen i v případě Hundertwasserhausu (1977–1986, Vídeň)³⁰¹ či Kunsthausu (1991, Vídeň).³⁰² Pierre Restany říká, že „stromy nájemníci“ byly Hundertwasserem do oken umisťovány z mnoha důvodů: „jako hygienický a zdravotní faktor, faktor proti znečištění v nejvlastnějším smyslu slova, ale také jako faktor aktivní účasti obyvatel domu.“³⁰³

V roce 1972 přichází Hundertwasser s požadavkem, aby se obyvatelé chopili práva na úpravu oken a exteriéru svého bytu: „Nejen tvé oblečení a tvůj interiér, ale také tvá vnější stěna ti náleží.“³⁰⁴ Podobu exteriéru domu by neměl určovat jeho majitel, ale nájemníkům by mělo náležet právo upravovat vnější stěny svého bytu – tu část exteriéru, která je tvořena obvodovými zdmi jejich vlastního bytu. Člověk musí dostat odvalu vyklonit se z okna a přetvořit podle vlastního kreativního cítění veškerou plochu své třetí kůže, na kterou dosáhne a čelit možnosti, že bude za tento čin kritizován a zesměšňován, protože společnost Hundertwasserovy současnosti klade důraz na uniformitu, nikoliv na individualitu a originalitu.³⁰⁵ Hundertwasser se snaží jít příkladem a jako první vytváří pestrobarevné zdobení prostor exteriéru kolem oken při příležitosti již zmíněného hostování v televizním pořadu „Telekvíz“ (1972), vysílaném na televizních stanicích ORF a ZDF, v jehož rámci proměňoval vnější stěny bytu třem vybraným rodinám.³⁰⁶

Z tohoto požadavku vzešla Hundertwasserova myšlenka domu, který představuje jakousi vertikální vesnici, jako to můžeme vidět na příkladu Hundertwasserhausu v příloze 3.³⁰⁷ Tato vertikální vesnice poskytuje svým obyvatelům možnost prezentovat podobu svého bydlení i zvenčí. Hundertwasser spatřuje v lidském obydlí jednak bezpečný úkryt, ale zároveň prostor,

³⁰⁰ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 28-29.

³⁰¹ Viz příloha 3.

³⁰² Viz příloha 2. In: TASCHE, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 180-181.

³⁰³ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 27.

³⁰⁴ „Nicht nur deine Kleidung und dein Innenraum, auch deine Aussenmauer gehört dir.“ In: HUNDETWASSER, F.: „Dein Fensterrecht – deine Baumpflicht“, 1972, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 232-233.

³⁰⁵ SCHMIED, W.: „Vorwort“, in: TASCHE, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 7-8.

³⁰⁶ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 28.

³⁰⁷ Viz příloha 3. In: RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 171-172.

který nám prostřednictvím oken umožňuje propojení s vnějším světem – proto by se člověk neměl distancovat od vnějšího prostředí. „*Chtěl by mít možnost se nahnout z okna a smět vše kolem něj barevně vymalovat, kam ruka a štětec dosáhne. Aby každý, kdo půjde kolem, na první pohled viděl: tady žije člověk. Zde žije někdo, kdo se liší od všech ostatních. A proto se spěchající na chvíli zastaví a sdílí osud toho, kdo žije za oknem. Právo na okno není elitní výsadou umělce nebo architekta. Je to právo, které požaduje Hundertwasser pro všechny.*“³⁰⁸

V tomto kontextu hovoří Hundertwasser také o barvách v architektuře. Kompozice barev ve sterilní racionalistické architektuře je charakteristická svou monotónností. I v případě, že by jediný člověk odvážně vystoupil z davu a vnějším stěnám svého bytu by vtiskl originální vzhled pomocí rozmanitých barev a nerovných linií, mohli bychom to podle Hundertwassera označit za úspěch. Monotónnost budovy by touto aktivitou byla narušena.³⁰⁹ Jedinec by se měl v tomto směru inspirovat přírodou, která svou kreativitou dokáže vytvářet originální výtvořiny plné barev a neregulovatelných nerovných tvarů. Přírodní podmínky dokážou také vhodně formovat barvy na stěně exteriéru. Sluneční záření, déšť a povětrnostní podmínky, které na exteriér působí, formují barvy takovým způsobem, že se ještě více přibližují přírodnímu tvoření, které můžeme vidět např. v lese. Příroda postupně v barvách na stěnách exteriéru způsobí drobné trhliny a mech pomalu začne zahalovat zdi. Tímto způsobem získáme nové barvy a tvary, které vytvořila sama příroda, aniž bychom se museli více přičiňovat.³¹⁰ „*Pokud chceme přežít, musíme zapojit přírodu, tzn. nechat působit jiné síly, než jsme my. Tak jako musíme nechat opět růst vegetaci spontánně, musíme se také radovat z toho, že se zeď stává něčím sama o sobě navrženým pomocí přírody. Příroda je nejlepší malíř. Pokud se něco stane a do bytu vejde vlhkost, pak to není špatná příroda, ale stavitel, protože stavěl špatně.*“³¹¹

³⁰⁸ „*Er möchte sich aus dem Fenster herausbeugen können und möchte alles rund um das Fenster bunt bemalen dürfen, soweit der Arm und der Pinsel reichen. Damit jeder, der vorbeikommt, auf den ersten Blick sieht: Hier wohnt ein Mensch. Hier lebt einer, der sich von allen anderen unterscheidet. Und damit der eilige Passant einen Moment innehält und Anteil nimmt am Schicksal dessen, der hinter dem Fenster lebt. Das Fensterrecht ist nicht das elitäre Privileg des Künstlers oder Architekten. Es ist ein Recht, das Hundertwasser für alle fordert.*“ In: SCHMIED, W.: „Vorwort“, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 7.

³⁰⁹ HUNDETWASSER, F.: „Farbe in der Architektur“, 1981, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 257.

³¹⁰ Tamtéž, s. 257-258.

³¹¹ „*Wir müssen schon, wenn wir überleben wollen, die Natur mit einbeziehen, d. h. andere Kräfte wirken lassen als wir selbst. So, wie wir die Spontanvegetation wieder wachsen lassen müssen, so müssen wir auch fähig sein, uns zu freuen, daß eine Wand von selber zu etwas wird, sich von selbst gestaltet mit Hilfe der Natur. Die Natur ist der beste Maler. Wenn etwas passiert, und es kommt Feuchtigkeit in die Wohnung, dann ist nicht*

8. Hundertwasser – ekologické myšlení

Hundertwasserův ekologický závazek úzce souvisí s jeho pojetím „pěti kůží“. Ochrana přírody je totiž ústředním bodem, na který upozorňoval v případě páté kůže – planety Země – našeho životního prostředí, které je bezpodmínečně nutné chránit, aby byl zachován život. Hundertwasserův humanistický program je úzce spjat s jeho ekologickými vizemi. Již od počátků své tvorby zdůrazňuje důležitost ochrany přírody. Tento aspekt je patrný například v jeho pojetí architektury – ta je Hundertwasserem promyšlena s ohledem na harmonické soužití člověka s přírodou. Na tuto problematiku upozorňuje prostřednictvím svých manifestů, happeningových akcí i pomocí své umělecké tvorby. Na hrozící nebezpečí v tomto kontextu se snažil upozornit například prostřednictvím tvorby plakátů, vysazováním stromů, svou architekturou či účastí v ekologicky zaměřených kampaních.³¹²

V tomto kontextu připomeňme, že Hundertwasser „od svého nejtělejšího dětství dával najevo zvýšenou citlivost vůči prostředí, které ho obklopovalo. Příroda je nejvyšší realitou, zdrojem univerzální harmonie: nesmírný respekt, který k ní chová, v něm velice záhy vyvolal silnou touhu chránit ji proti útokům člověka a poškozování ze strany průmyslu.“³¹³ Jeho ekologicky laděné myšlenky a s tím související aktivita se postupem času stupňují a ve větší míře se angažuje v otázkách ochrany životního prostředí, moří, vodních živočichů, deštých pralesů, světového míru i jaderného nebezpečí. Na větší intenzitě tyto myšlenky nabývají v sedmdesátých letech. Na jejich počátku začíná Hundertwasser silněji upozorňovat na důležitost uplatňování vegetace a kreativity v architektuře, která by se svým charakterem podobala tvoření přírody, tyto myšlenky jsou promyšleny ve zmíněném manifestu „Tvé právo na vlastní okno – tvá povinnost zasadit strom“ (1972). Později aplikuje představu o přírodním cyklu v manifestu „Kultura lejna – svaté lejno“ („Scheißkultur – die heilige Scheiße“, 1979–1980), v němž zároveň představuje myšlenku ekologických humusových toalet a filtrace vody pomocí rostlin.³¹⁴ V tomto období rovněž upozorňuje na mnohé nedostatky týkající se nešetrného způsobu, jakým je v moderní době nakládáno s přírodními zdroji energie. Hundertwasser je činný v oblasti ochrany životního prostředí na naší planetě až do konce svého života. Po jeho smrti tuto úloha převzala Hundertwasserova nezisková

die Natur schlecht, sondern der Baumeister, weil er falsch gebaut hat. “ In: HUNDERTWASSER, F.: „Farbe in der Architektur“, 1981, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 257-258.

³¹² RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 82-83.

³¹³ Tamtéž, s. 79.

³¹⁴ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 165-166.

nadace, která byla vytvořena v roce 1981 samotným umělcem ve spolupráci s jeho manažerem Joramem Harelem a která se snaží udržovat Hundertwasserův odkaz a šířit jeho myšlenky.³¹⁵

Jeho vztah k přírodě souvisí s tím, jakou úlohu připisuje člověku a přírodě samotné. Příroda je podle něj „*účelem sama sobě. Nemá jinou příčinu než sebe samu, mimo ni neexistuje nic.*“³¹⁶ Člověk, obdobně jako rostlina či zvíře, představuje prvek, který je součástí struktury přírody. Lidská bytost není schopna přežít bez přírody, ačkoliv během historie byly často podnikány kroky k tomu, aby se člověk osvobodil z jejího vlivu. Tyto pokusy o autonomii ho však mohou vést k onemocnění a nakonec i ke smrti. Příroda na lidské existenci není závislá a může existovat i bez lidské populace, činnost člověka je však schopna způsobit planetární katastrofu, která by vedla ke zkáze celé planety. Hundertwasser se snažil upozornit na možná nebezpečí a předejít tak hrožící globální katastrofě. Lidský vztah k přírodě by měl být charakteristický svým posvátným rozměrem. Člověk tedy musí k přírodě přistupovat s úctou a respektem, který by se podobal náboženské zbožnosti. „*Člověk totiž přežije pouze tehdy, bude-li strom milovat stejně jako sebe samého.*“³¹⁷

Společnost by měla usilovat o harmonii s přírodou, která vede ke štěstí i kráse.³¹⁸ Krása, jak uvádí Restany, podle Hundertwassera není možná, aniž bychom žili v souladu s přírodou. „*Není krásy bez umění, vždyť to je samo umění žít. [...] Jeho jistoty se opírají o víru v nehmotné působení krásy na ty, kdo hledají přirozenou harmonii. Krása a tedy i všechny její praktické nástroje, může být jen iracionální [...].*“³¹⁹ Toto přesvědčení prostupuje celou Hundertwasserovu činnost – ve své tvorbě se snažil o krásu, kreativitu, propojení s přírodou a o harmonické vyznění staveb.³²⁰ To můžeme spatřit například na Hundertwasserhausu, který z dálky vypadá jako harmonicky vyhlížející mozaika, na první pohled je patrná snaha o kreativitu prostřednictvím originálního použití barev, tvarů oken a oblých linií. Důraz na úlohu přírody je zde také patrný – za prvé ve snaze o napodobení iracionálního organického růstu, za druhé v samotném ukotvení vegetace v rámci stavby.³²¹ „*Umění představuje*

³¹⁵ Die Hundertwasser gemein nuetzige privat Stiftung. Zur Stiftung. *Die Hundertwasser Stiftung* [cit. 18. 2. 2020]. Dostupné z: <http://www.hundertwasserfoundation.org/natur-kunst-schoepfung/>

³¹⁶ RESTANY, P.: Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách, s. 79.

³¹⁷ Tamtéž, s. 55-56.

³¹⁸ Tamtéž, s. 79.

³¹⁹ Tamtéž, s. 30-32.

³²⁰ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 185-157.

³²¹ TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 194. Viz příloha 3.

nezničitelné pouto mezi tvořivým člověkem a přírodou a že jedině toto pouto dokáže harmonicky spojit lidskou existenci s její podstatou.“³²²

V osmdesátých letech začíná Hundertwasser hovořit o drobných úspěších v oblasti „léčby architektury“, kterých se ve společnosti podařilo dosáhnout. Úloha dosud převládajícího racionalismu dle něj pomalu spěje ke konci, jak zmiňuje v textu „Konkrétní utopie pro zelené město“ („Konkrete Utopien für die grüne Stadt, 1983). V textu se zaměřuje především na aktuální stav planety Země a uvádí své základní ekologicky zaměřené myšlenky, které jsou vyjádřeny v jím pojmenované „mírové smlouvě s přírodou“, která je tvořena následujícími sedmi body: „1. Musíme se naučit jazyky přírody, abychom ji mohli rozumět. 2. Musíme přírodě navrátit území, která jsme si nezákonně přivlastnili a zničili. [...] 3. Tolerance ke spontánní vegetaci. 4. Tvorba člověka a tvorba přírody musí být sloučena. [...] 5. Život v harmonii se zákony přírody. 6. Jsme pouze hostem přírody a musíme se podle toho chovat. Člověk je nejnebezpečnějším škůdcem, který zraňuje Zemi. Lidé se musí vrátit ke svým ekologickým limitům, aby se Země mohla zregenerovat. 7. Lidská společnost se musí stát znovu společností bez odpadu. Protože jen ti, kdo ctí a recyklují svůj vlastní odpad ve společnosti bez odpadu, přemění smrt na život a mají právo pokračovat na této Zemi. Tím, že respektují cyklus a umožňují znovuzrození života.“³²³ Podle Hundertwassera je jedním z problémů druhé poloviny dvacátého století pohled společnosti na energetické zdroje. Společnost se podle něj pouze domněle nachází v energetické krizi. Skutečným problémem není nedostatek energie na planetě, ale naopak nešetrnost na straně konzumentů. V tomto směru kritizuje především jadernou energii a předjímá tak světovou diskuzi o několik let dříve, než došlo k nehodě ukrajinské jaderné elektrárny.³²⁴

³²² RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 93.

³²³ 1. Wir müssen die Sprachen der Natur lernen, um uns mit ihr zu verständigen. 2. Wir müssen der Natur Territorien zurückgeben, die wir uns widerrechtlich angeeignet und verwüstet haben [...] 3. Toleranz der Spontanvegetation. 4. Die Schöpfung des Menschen und die Schöpfung der Natur müssen wiedervereinigt werden. [...] 5. Leben in Harmonie mit den Gesetzen der Natur. 6. Wir sind nur Gast der Natur und müssen uns dementsprechend verhalten. [...] Der Mensch muß sich selbst in seine ökologischen Schranken zurückverweisen, damit die Erde sich regenerieren kann. 7. Die menschliche Gesellschaft muß wieder eine abfalllose Gesellschaft werden. Denn nur der, der seinen eigenen Abfall ehrt und wiederverwertet in einer abfalllosen Gesellschaft, wandelt Tod in Leben um und hat das Recht, auf dieser Erde fortzubestehen. Dadurch, daß er den Kreislauf respektiert und die Wiedergeburt des Lebens geschehen läßt.“ In: HUNDERTWASSER, F.: „Konkrete Utopien für die grüne Stadt“, 1983, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 274-175.

³²⁴ Hundertwasser se snaží bojovat proti jaderné hrozbě především prostřednictvím svých plakátů a happeningových akcí - příkladem může být známý plakát „Bojujte proti jadernému nebezpečí“ z roku 1980. HUNDERTWASSER, F.: „Konkrete Utopien für die grüne Stadt“, 1983, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 275-176.

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století se Hundertwasser plaví na své lodi Regentag z místa na místo a tráví velké množství času v Benátkách. V této době přichází také s novými myšlenkami, které se vztahují k otázce ochrany přírody. Navrhuje, aby se člověk s počátkem osmdesátých let začal postupně navracet k přírodě, ke které patří. Nejenže Hundertwasser během osmdesátých let pracuje na svých architektonických projektech (např. továrna na porcelán Rosenthal v německém Selbu v letech 1980–1982 či Hundertwasserhaus ve Vídni v roce 1985) se zelenými střechami a tzv. „stromy nájemníky“, ale postupně se snaží zdokonalit také své pojetí ekologických humusových toalet a filtračního zařízení, které mělo čistit vodu pomocí rostlin. Tento systém ekologických zařízení zapadá do jeho koncepce lidského obydlí s vegetací – humusové toalety mají poskytnout živiny pro rostliny na střeše i pro „stromy nájemníky“ a vodní rostliny mají proměňovat znečištěnou vodu v čistou. Hundertwasserem doporučovaný způsob života má člověka osamostatnit a zároveň jej přiblížit k prostému životu v harmonii s přírodou. Úspěchy nových technologií nás podle něj postupně vedou k přírodní katastrofě. Proto se snaží přicházet s vlastními zařízeními, které člověku umožní nenáročný přirozený život.³²⁵

Hundertwasser upozorňuje na to, že na začátku osmdesátých let můžeme zaznamenat obdobné snahy recyklovat živočišný odpad (například švédská společnost Mullbänk na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let prodávala elektrické humusové toalety). Tyto pokusy však kritizuje z toho důvodu, že svou energetickou náročností, vysokou cenou a imobilitou jsou velice nedokonalé – pro jejich chod je dle něj zapotřebí příliš mnoho energie a financí. Na tomto základě se rozhodl experimentovat s výrobou ekologické toalety, pro níž by nebyla nutná elektrická energie, byla by finančně přístupná, nezabírala mnoho místa a zároveň byla mobilní.³²⁶ Z počátečních neúspěšných pokusů se postupně vyvinula Hundertwasserem navržená toaleta, která se sestávala z několika částí. Na dřevěném podstavci s odtokovým zařízením byla umístěna velká nádoba, ve které probíhala přeměna odpadu na živnou půdu. Přeměna probíhala aerobně pomocí dostatečného množství kyslíku a mikroorganismů. Toaleta má několik otvorů pro vstup vzduchu, které jsou umístěny v horní i spodní části zařízení. Na dně toalety má být umístěno listí, na které by se vrstvil kuchyňský a živočišný odpad střídavě s hlínou (při počátečním používání má být na odpad sypána vrstva hlíny od zahradníka nebo hlína z lesa, později humus, který byl pomocí toalety vyroben).

³²⁵ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 79.

³²⁶ HUNDERTWASSER, F.: „Brief an Alex Wade. Humustoilette und Wasserreinigung“, 1982–1983, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 104-105.

Toaleta se má pravidelně kropit vodou. Poměr vody má být přizpůsobován podle toho, zda je humus suchý nebo vlhký.³²⁷ Hundertwasser říká, že tuto vytvořenou živnou půdu můžeme následně využít na vlastní zahradě, poskytnout ji farmáři či ji odnést do lesa a podpořit tak přírodu.³²⁸ Nesetkáme se však s humusovými toaletami, které by vytvořil na zakázku či je uplatňoval ve svých architektonických projektech.³²⁹ Humusové toalety sestavuje od konce sedmdesátých let jen pro vlastní potřebu a svými texty chce veřejnosti poskytnout návod, jak si toaletu vytvořit svépomocí.

Obdobně se pokoušel o přirozenou filtraci vody pomocí vodních rostlin. Filtrace, kterou vyrobil, se sestávala z víceúrovňových nádob, v nichž byly umístěny vodní rostliny a voda těmito nádobami postupně protékala dolů až k nádobě na čistou filtrovanou vodu. Hundertwasser doporučoval využívat pro filtraci různé druhy vodních rostlin, protože každá dokáže eliminovat trochu jiné nečistoty. Hovoří navíc o jakési vodní hudbě, která při filtraci vzniká – stékající voda podle něj zní obdobně uklidňujícím dojmem jako skladby Johanna Sebastiana Bacha.³³⁰

Myšlenky o humusových toaletách jsou doprovázeny úvahami o přirozeném cyklu, v němž živočišný odpad představuje živiny a rozbíhá se tak nekonečný cyklus přírody. V tomto bodě přichází Hundertwasser opět s kritikou soudobé společnosti. Přirozený cyklus byl podle něj uměle narušen. O této problematice Hundertwasser promlouvá především v manifestu „Kultura lejna – svaté lejno“ („Scheißkultur – die heilige Scheiße“, 1979 – 1980). Kritizuje v něm společnost za to, že se distancovala od vlastního živočišného odpadu, který pro Hundertwassera představuje zárodek dalšího života – přeměněný na humus představuje půdu pro růst rostlin a tímto způsobem se rozbíhá koloběh cyklu přírody, k němuž se chce navrátit. Upozorňuje na negativní vliv nekvalitních potravin a chemických přípravků, které znečišťují životní prostředí, lidské tělo a také odpad, který jedinec vyloučí. V případě kvalitního života podle Hundertwassera nepředstavují exkrementy odpad – naopak lejnu přiznává významnou úlohu v rámci přirozeného cyklu, což vyjadřuje opět ve značné nadsázce: „*Lejno je naše duše. Prostřednictvím lejna můžeme přežít. Lejno nás dělá nesmrtelnými. Proč se bojíme smrti? Každý, kdo používá humusovou toaletu, se nebojí smrti, protože naše lejno umožňuje*

³²⁷ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 78.

³²⁸ HUNDERTWASSER, F.: „Brief an Alex Wade. Humustoilette und Wasserreinigung“, 1982–1983, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 109.

³²⁹ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 79.

³³⁰ HUNDERTWASSER, F.: „Brief an Alex Wade. Humustoilette und Wasserreinigung“, 1982–1983, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 105-106.

naše znovuzrození. [...] *To, co z nás vychází, není odpad, nýbrž stavební kámen světa, naše zlato, naše krev. [...] Homo – humus – humanitas, tři osudová slova stejného původu. Humus je skutečné černé zlato.*“³³¹

Podle Hundertwassera má cyklem přirozené přeměny procházet i lidské tělo po smrti člověka. Hundertwasser hovoří o posvátném pohřbení těla, z něhož následně vyrůstá strom, který byl nad tělem zasazený. Člověk se tak vrací zpět k přírodě a je s ní v nejužším kontaktu, jakého je schopen – v podstatě se rozplývá do samotné přírody.³³² „*Pohřeb musí být proveden bez rakve s ochranným pláštěm ve vrstvě země o hloubce nejméně 60 cm. Na hrob se vysadí strom, který symbolicky, ale také fakticky zajistí, že mrtví budou i nadále žít. [...] Lidé jsou nyní pohřbeni zcela neekologicky a anti-nábožensky, proti všem zákonům přírody, kosmu, koloběhu přírody, znovuzrození a vzkříšení: ve vzduchotěsných rakvích, v hloubce 4 metrů [...].*“³³³ Jeho úvaha vedla také k vytvoření obrazu „Zahrada šťastných mrtvých“.³³⁴ Tato zahrada je zároveň hřbitovem i lesem, v němž stromy vyrůstají z jednotlivých hrobů. Hundertwasserovi se podařilo svou myšlenku částečně převést do skutečnosti a pro svého přítele malíře Henryho Kellihera a posléze i pro sebe získal povolení k pohřbení na zvoleném místě pod stromem. Hundertwasserovy ostatky byly tedy po jeho úmrtí na lodi Regentag 19. února roku 2000 uloženy na jeho soukromém pozemku na Novém Zélandu.³³⁵ Jeho úvahy, tvorba i život, které se vždy určitým způsobem vztahovaly k ekologickým otázkám, jsou takto završeny v úzkém sepětí s přírodou.

³³¹ „*Die Scheiße ist unsere Seele. Durch die Scheiße können wir überleben. Durch die Scheiße werden wir unsterblich. Warum haben wir Angst vor dem Tod? Wer eine Humustoilette benützt hat keine Angst vor dem Tod, denn unsere Scheiße macht unsere Wiedergeburt möglich Homo – humus – humanitas, drei Schicksalswörter gleichen Ursprungs. Humus ist das wahre schwarze Gold.*“ in: HUNDERTWASSER, F.: „*Scheißkultur – die heilige Scheiße*“, 1979, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 103-104.

³³² HUNDERTWASSER, F.: „*Eine neue Friedhofsordnung Wiedergeburt zu Hause*“, 1985, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 278-279.

³³³ „*Die Bestattung muß ohne Sarg, mit einem Leichentuch, in mindestens 60 cm dicker Erdschicht vorgenommen werden. Ein Baum soll auf dem Grab gepflanzt werden, der symbolisch, aber auch faktisch das Weiterleben des Toten gewährleistet. [...] Der Mensch wird jetzt total unökologisch und antireligiös bestattet, gegen alle Gesetze der Natur, des Kosmos, des Kreislaufes und der Wiedergeburt und der Wiederauferstehung: in luftdicht abgeschlossenen Särgen, in 4 Meter Tiefe [...].*“ HUNDERTWASSER, F.: „*Eine neue Friedhofsordnung Wiedergeburt zu Hause*“, 1985, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 278-279.

³³⁴ Viz příloha 12.

³³⁵ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 162-163.

9. K recepci Hundertwasserova myšlení a díla

Hundertwasser stál víceméně mimo elitní estetické tendence své doby a nebýval výrazněji uváděn v odborných knihách. V současnosti je diskutován především jako ekologický vizionář, který předjímal například dnes již časté střechy pokryté vegetací³³⁶ či stále více využívanou filtraci pomocí rostlin. Od padesátých let dvacátého století se stupňovaly jeho happeningové akce a kampaně, zaměřené na ochranu přírody.³³⁷

Na jeho originalitu v oblasti ochrany přírody upozorňuje například klimatolog Erich Mursch-Radlgruber, který říká, že z vědeckého hlediska můžeme Hundertwassera nazvat ekologickým vizionářem. Upozorňoval na ekologické otázky, které jsou v současné době aktuální a často diskutované – například na problematiku energetických zdrojů, ovzduší, klimatu či zachování přírodní krajiny.³³⁸ Ekolog Bernd Lötsch říká, že: „*Podněty, které dal Hundertwasser ekologickému výzkumu, byly překvapivě skvělé. Nakonec to obvykle potvrdilo ty věci, které již přinesl ve své téměř dětské zvědavosti v hravém experimentu: od humusových toalet a rostlinného čištění odpadních vod až po zalesněné střechy odolné proti bouři.*“³³⁹ Pierre Restany zmiňuje účinek, které měly Hundertwasserovy myšlenky a aktivity na společnost nejen v Evropě, ale například i v Americe. Kvůli jeho úspěchu byl v roce 1980 Marionem Barrym, starostou Washingtonu, označen osmnáctý listopad dnem Friedensreicha Hundertwassera – při této příležitosti umělec vysázel několik prvních stromů, které bylo v plánu vysadit v rámci ekologické akce.³⁴⁰

Ve druhé polovině dvacátého století proniká do oblasti estetiky i architektury určité zaměření na přírodu, které věnujeme stále větší pozornost. V tomto kontextu můžeme hovořit o environmentální estetice a ekologické architektuře. Základním pojmem environmentální estetiky je naše životní prostředí – tedy environment.³⁴¹ Environmentální estetika uvažuje o environmentu jako o prostředí, které se nabízí našemu vnímání jako objekt, který je před

³³⁶ Viz příloha 2 a 4.

³³⁷ MURCH-RADLGRUBER, E.: „Friedensreich Hundertwasser, ein ökologischer Visionär“, in: HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, s. 157.

³³⁸ Tamtéž, s. 157.

³³⁹ „Die Impulse, die Hundertwasser der ökologischen Forschung gegeben hat, waren überraschend groß. Schließlich hat diese später in der Regel jene Dinge bestätigt, die er in seiner fast kindlichen Neugier spielerisch experimentierend bereits vorausgeahnt hatte: von Humustoiletten und Pflanzenkläranlagen bis zu sturmfesten Dachwäldern.“ in: LÖTSCH, B.: „Hundertwasser als Ökologe“, in: HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, s. 195.

³⁴⁰ RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, s. 10.

³⁴¹ BAKOŠOVÁ, B.: *Kapitoly z environmentální estetiky*, s. 19.

námi, ale také jako to, čeho jsme sami součástí, a co působí na všechny naše smysly.³⁴² Jak uvádí Barbora Bakošová, v rámci environmentální estetiky rozlišujeme kognitivní a nekognitivní směr. Tzv. kognitivisté hovoří o tom, že při estetické kontemplaci environmentu je nutno brát v úvahu informovanost a získané vědomosti ve vědeckých disciplínách, kterými jsou například ekologie, fytoogie či geografie.³⁴³ Příkladem tohoto proudu je Allen Carlson, který apeluje na nutnost poznatků ze zmíněných oborů, abychom byli schopni adekvátního estetického posouzení přírodního objektu.³⁴⁴

Hundertwasser ve své době spíše anticipuje některé tendence, odpovídající nekognitivnímu směru současné environmentální estetiky. „*Jejich záměrem je z většiny zachytit přirozenější odezvu člověka na přírodu. Nekognitivisté sice netvoří tak homogenní skupinu, avšak jejich upozornění na různorodost způsobí estetické kontempace a snaha estetický prožitek více subjektivizovat jsou neméně hodnotné.*“³⁴⁵ Připomeňme Hundertwasserův akcent na to, přistupovat k objektům environmentu s vlastním „tvořivým viděním“ bez předsudků a naučených přístupů.³⁴⁶ Hundertwasser je ochoten vidět krásu tam, kde zaznamenává přirozenost. Krásu spatřuje v harmonii přirozeného a lidského. Umění má být podmíněno přírodním procesem a tvořit organicky, jako tvoří příroda. Krásným Hundertwasser nazývá pouze to, co se vyznačuje obdobnými znaky jako přírodou vytvořené objekty – akcentuje tedy organické tvary, nerovné linie, pestré barvy a neopakovatelnost.³⁴⁷ Podíváme-li se na jeho pojetí environmentu, spatřuje města a domy jako krásné pouze tehdy, jsou-li propojeny s přírodou. Kritizuje funkcionalistickou architekturu jako stavitelství, které postrádá přírodu a tedy i život. Příroda se vyznačuje tím, že její složky jsou poplatné organickému růstu a přírodním zákonům. Hundertwasser se snaží o takový typ staveb, které by tyto zákony přírody naplňovaly a staly se tak mostem, který by propojoval svět člověka a svět přírody. A svou tvorbou se snaží jít společnosti příkladem. Sám říká, že jeho snahou není vychovat žáky, kteří by navazovali na jeho odkaz, ale postačí mu, když přiměje společnost, aby si uvědomila důležitost harmonického vztahu k přírodě a začala tento vztah promítat i do své činnosti.³⁴⁸

³⁴² BAKOŠOVÁ, B.: *Kapitoly z environmentální estetiky*, s. 23-24.

³⁴³ Tamtéž, s. 39.

³⁴⁴ Tamtéž, s. 39.

³⁴⁵ Tamtéž, s. 46.

³⁴⁶ HUNDERTWASSER, F.: „Vom schöpferisch Wissenden zum Unwissenden“, 1981, in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, s. 99.

³⁴⁷ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 102-103.

³⁴⁸ Tamtéž, s. 190.

Ačkoliv se Hundertwasser ve své době vymyká užšímu zařazení, je dnes možné jeho architektonickou tvorbu zasadit do rámce ekologické architektury. Trvale udržitelná architektura, jak je také někdy nazývána, se soustředí na nacházení vhodných podob staveb, které by odpovídaly současným potřebám společnosti, mezi které patří i ochrana přírody.³⁴⁹ Hundertwasser obdobně jako mnozí představitelé ekologické architektury klade důraz na využití vegetace jako téměř nezbytné součásti stavby³⁵⁰ a také většina materiálu, který užívá pro stavbu, je recyklována.³⁵¹ Upozorňuje na nutnost navrácení všech vodorovných ploch přírodě a vytváří střechy, které jsou celé pokryté vegetací.³⁵² Petr Suske v rámci ekologické architektury zařazuje Hundertwassera do „organické architektury“. Toto zařazení není náhodné, promítá se do něj umělcova inspirace Antoniem Gaudím, jehož Petr Suske rovněž řadí do této kategorie. Oba umělci často pracují s oblými tvary, které jsou patrné již z prvního pohledu na jejich stavby. Jejich snahou je vtisknout použitému materiálu tvary, které jsou typické pro přírodní objekty.³⁵³ Kromě předchozích náhledů na Hundertwasserovu tvorbu uvádí Harry Rand, že jeho mnohdy až excentrická tvorba se nachází na hranici kýče.³⁵⁴ Obdobně hovoří také Petr Suske: „[...] Na základě úspěchu těchto vídeňských staveb byla stejnému autorovi svěřena zakázka na lázeňský komplex v Blumau, uprostřed krásné přírody. Stejný formální přístup v jiném kontextu ale najednou působí divně, zbytečně, až trapně. Tvarová neformálnost, která v pevné struktuře vídeňské ulice působí osvěžujícím dojmem, vypadá ve větším osamoceném souboru falešně.“³⁵⁵

Recepce Hundertwasserova díla ovšem neprobíhá jen v rovině oborových diskuzí. V současnosti můžeme zaznamenat intenzivní zájem o Hundertwasserovu práci mezi laickou veřejností z celého světa, která jeho stavby navštěvuje. Vyrovnávání se s Hundertwasserovým odkazem nadále pokračuje. O jeho dědictví ostatně dál pečuje Hundertwasserova nezisková nadace, která si klade za cíl informovat veřejnost o jeho činnosti a pokračovat v jeho ekologických a mírových aktivitách.³⁵⁶ Obdobně

³⁴⁹ SUSKE, P.: *Ekologická architektura ve stínu modernity*, s. 52.

³⁵⁰ Tamtéž, s. 52.

³⁵¹ CHIAVONI, E.: „Architecture, Colour and Images. Ideas and Designs by Friedensreich Hundertwasser“ in: *Proceeding*, s. 5.

³⁵² HUNDERTWASSER, F.: „Los von Loos“, 1968, in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, s. 47.

³⁵³ SUSKE, P.: *Ekologická architektura ve stínu modernity*, s. 112.

³⁵⁴ RAND, H.: *Hundertwasser*, s. 116.

³⁵⁵ SUSKE, P.: *Ekologická architektura ve stínu modernity*, s. 115. Viz příloha 11.

³⁵⁶ Die Hundertwasser gemein nuetzige privat Stiftung. Zur Stiftung. *Die Hundertwasser Stiftung* [cit. 18. 2. 2020]. Dostupné z: <http://www.hundertwasserfoundation.org/natur-kunst-schoepfung/>

v Hundertwasserových snahách pokračuje také jím založené muzeum Kunsthaus ve Vídni, které prostřednictvím přednášek a výstav prezentuje Hundertwasserovu práci veřejnosti.

10. Závěr

Záměrem této práce bylo představit Hundertwasserův estetický program, jeho dílo a myšlení. Během své práce jsem věnovala značnou pozornost jeho manifestům, které doprovází jeho tvorbu. Hundertwasser již v padesátých letech hovoří o otázkách vztahu člověka a přírody, tedy ještě v době, než se ekologie stává významným diskutovaným tématem. Jeho uměleckou tvorbu nelze jednoznačně zařadit do některého z dobových směrů, zpravidla se vůči hlavním proudům ostře vymezuje – připomeňme například jeho kritický pohled na tachismus či funkcionalismus. Ve snaze o svobodu tvorby zakládá v roce 1959 společnost „Pintorarium“, která měla sdružovat svobodně smýšlející umělce, kteří se chtějí vymezit vůči pravidlům, která jednotlivé umělecké směry předepisují.

Přestože se Hundertwasser snaží o odpoutání vlastní kreativity z vlivu jednotlivých uměleckých směrů, můžeme hovořit o určitých inspiracích. V architektuře jej ovlivnilo secesní hnutí, jež je typické tvorbou ornamentů, které jsou inspirovány ve světě rostlin. V Hundertwasserově architektuře však tyto rostliny ožívají v podobě vegetace, kterou užívá. Vrcholnou inspirací jeho stavitelství se stal Antonio Gaudí, představitel secese, který užívá obdobných stavebních prvků. V oblasti malířství Hundertwassera ovlivnil rakouský secesní malíř Egon Schiele, který jej inspiroval k upřednostňování vlastní obrazotvornosti před klasickým studiem a před naučenými a zažitými postupy. Rovněž jeho malířskou tvorbu inspiroval jeho přítel a francouzský malíř René Brô.

Hundertwasser začíná svou uměleckou kariéru nejprve jako malíř. V této oblasti se stává známým v roce 1952, kdy se koná první výstava jeho obrazů ve vídeňském klubu umění Strohkoffer. Věnuje se rovněž tvorbě plakátů, tapisérií a litografie, inspirován tradičním japonským dřevorytem. Architektonickým otázkám věnuje prostor ve svých manifestech již od padesátých let, faktickou možnost stavět však získává až později. V sedmdesátých letech si nechává vyrobit první modely svých architektonických projektů a až od osmdesátých let vytváří vlastní architektonická díla. Důležitým mezníkem je rok 1977, kdy získává zakázku na stavbu současného „Hundertwasserhausu“ (1985, Vídeň).

V padesátých letech přichází se svým pojetím spirály, která je tvořena přírodním principem organického růstu. Spirálu v Hundertwasserově tvorbě můžeme zaznamenat od roku 1953. Nejprve se objevila v jeho malířství – např. na obraze „Zahrada šťastných mrtvých“ („Der Garten der glücklich Toten“, 1953, Saint-Maurice). Později toto téma uceleněji připomíná

v eseji „Spirála“ („Die Spirale“, 1974) a v devadesátých letech proniká i do oblasti jeho architektury – např. v případě projektu obytné budovy „Lesní spirály“ (Darmstadt, 1995 – 2000). Spirála, která z jeho hlediska představuje symbol života, se má podobat rostlinám, které nejsou tvořeny geometricky, ale jsou pokaždé odlišné a jedinečné. Při vytváření spirály člověkem má být užito obdobné originality a kreativity jako je tomu u přírody. Tato kreativita, která je podle Hundertwassera lidskou přirozeností, má být přítomna nejen na straně tvůrce, ale také u recipienta. V tomto případě můžeme hovořit o „tvořivém vidění“. Hundertwasser kritizuje snahy učit člověka, jak vidět. Aby člověk dosáhl tvořivého vidění, je nutné odstranit všechny předsudky a přistupovat k objektu svobodně – obdobně jako děti. Člověka, který tohoto přirozeného vidění není schopen, nazývá Hundertwasser analfabetem.

Hundertwasserova teorie pěti „kůží“ se zakládá na metafoře, která mu umožňuje připomínat lidem pět pomyslných ochranných obalů člověka. Těmito obaly jsou epiderm (naše vlastní pokožka), oděv, obydlí, sociální prostředí a naše planeta. Podle Hundertwassera je důležité, aby stav jednotlivých kůží korespondoval s povahou a kreativitou, s celkovým vyjádřením a cítěním identity konkrétního člověka. Na první obal – epiderm – bezprostředně navazuje druhá „kůže“ – oděv. Lidské oblečení často vyjadřuje sociální skupinu, se kterou se daný jedinec identifikuje. Hundertwasser kritizuje módu, která se neustále mění a zabraňuje požadovanému stavu, ve kterém by oděv vyjadřoval vlastní nitro člověka, protože móda nutí člověka nosit oděv, který s jeho identitou nijak nesouvisí a neumožňuje člověku kreativně se projevit skrze svou druhou kůži. Třetí „kůže“ – obydlí – je ústředním bodem Hundertwasserových úvah. Třetí kůži vnímá jako nemocnou, která se do tohoto bídneho stavu dostala vlivem zásahů architektů ovlivněných duchem funkcionalismu a jejich způsobu práce s nežádoucími rovnými liniemi. Pomocí svého známého manifestu „V nahotě ve prospěch třetí kůže“ („Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut“, 1967, Mnichov) vybízí své posluchače, aby se této architektonické praxi vzepřeli a sami postupovali podle zákonů přírody, ve které se žádné rovné linie nevyskytují, a podle vlastní kreativity. Čtvrtou kůži představuje sociální prostředí, které je tvořeno rodinou, přáteli či skupinami, jejichž členem je daný jedinec. Pátou kůží je planeta Země, která je tvořena živou přírodou. Pátá kůže je obdobně jako třetí kůže ve značném nebezpečí a Hundertwasser v tomto směru zdůrazňuje potřebu ochrany životního prostředí. Neudržování přírodního bohatství naší planety vede k fyzickým i psychickým potížím lidí.

Svou činností se snaží dospět k určité proměně společnosti, která by se měla obrátit zpět k přírodě. Tato jeho snaha je nejvíce patrná v kritice, kterou směřuje vůči architektům funkcionalismu a jejich předchůdci Adolfu Loosovi, proti kterému směřoval svůj manifest „Pryč od Loose“ („Los von Loos“, 1968, Vídeň). Loos je podle něj prvním z viníků, kvůli kterému se tendence k rovné linii ve stavitelství rozšířily po celém světě. Rovná linie, kterou Hundertwasser nazývá bezbožnou, je podle něj umělá a nezdravá, protože ji v přírodě nemůžeme najít – příroda nevytváří dokonale geometrické tvary. Tato nepřirozenost a uniformita, kterou racionalistická architektura ve dvacátém století využívá, vede podle něj k onemocnění naší třetí „kůže“ – obydlí a posléze také k onemocnění samotných lidí. Hundertwasser spatřuje následky nezdravého bydlení a způsobu života v případech sebevražd i psychických a fyzických onemocnění – zejména v civilizačních chorobách.

Nápravu této situace nabízí v podobě své „léčby architektury“. Tato náprava spočívá v přiblížení našeho obydlí principům přírody. V jeho architektonické tvorbě můžeme spatřit výrazné barvy, organické tvary, nerovné linie a včlenění vegetace. Dvě možnosti nápravy jsou však v Hundertwasserových manifestech akcentovány. Nejprve hovoří o metafoře „plesniviny“ v tzv. „Plesnivém manifestu“ z roku 1958. V příměru plesniviny se snaží předložit svůj požadavek, aby obydlí bylo méně sterilní. Společnost se podle něj ve dvacátém století obává nečistoty natolik, že se brání například i hlíně. Původní požadavek hygienického obydlí postupně přerostl v odměření vůči přírodě. Proto by podle něj společnost měla začít rozlišovat mezi tím, co je skutečnou nečistotou a co je bezpečným projevem přírody. V roce 1972 předkládá svou myšlenku o „stromech nájemnicích“ a právu na vlastní okno. Prostřednictvím stromů, které jsou vkládány do oken domů, se má člověk navracet zpět k přírodě, jejíž je součástí. Současně vyzývá obyvatele domů, aby se chopili svého práva na úpravu vlastního obydlí. Mělo by jim být umožněno alespoň vyzdobit okno a jeho okolí podle vlastní svobodné kreativity.

Hundertwasserova tvorba i myšlení jsou od počátku prostoupeny jeho ekologickými tendencemi. Jistého vrcholu jeho ekologicky zaměřené myšlenky dosahují v sedmdesátých a osmdesátých letech. V architektuře v tomto období začíná vytvářet stavby se zelenými střechami a tzv. „stromy nájemníky“ (např. Kunsthaus ve Vídni, 1991). Svými manifesty, happeningovými akcemi a plakáty se snaží upozornit na problematiku ochrany deštých pralesů, světového míru i jaderného nebezpečí. Například v roce 1980 upozorňuje na jaderné nebezpečí prostřednictvím plakátu „Bojujte proti jadernému nebezpečí“ a předjímá tak

světovou diskuzi o několik let dříve, než nastala nehoda ukrajinské jaderné elektrárny. Můžeme u něj zaznamenat také určité snahy recyklovat živočišný odpad, z nichž postupně vyplynula myšlenka ekologických humusových toalet a rostlinné vodní filtrace, u nichž akcentoval myšlenku negativního vlivu nekvalitních potravin a chemických přípravků na přírodu, ale také na lidský organismus. Téma přirozeného cyklu přírody je promyšleno také ve vztahu ke smrti. Hundertwasser říká, že v ideálním případě jsou lidské ostatky uloženy do země bez rakve a nad nimi je vystavěn strom, kterému poskytují živiny. Lidské bytosti je tak umožněno završit svůj život v úzkém sepětí s přírodou. V závěru svého života získal povolení, aby jeho tělo bylo pohřbeno podle této jeho myšlenky na Novém Zélandu.

Hundertwasser je v současnosti nejčastěji zmiňován kromě své architektonické tvorby především jako ekologický vizionář. Hundertwasser promýšlí vztah člověka k přírodě také z estetického hlediska. Krása je podle něj úzce spojena s harmonií jedince a přírody. Ačkoliv Hundertwasserovo myšlení i dílo není striktně zařaditelné, jeho estetické názory můžeme částečně vztáhnout k pojetí nekognitivního směru environmentální estetiky, který klade důraz na spontánnost a variabilitu estetického prožitku. Hundertwasserova architektura bývá v současnosti řazena mezi ekologickou a organickou architekturu kvůli přírodním tvarům, oblým liniím, rozmanitým barvám, vegetaci a recyklovaným materiálům, které ve svých stavbách využívá. Na jedné straně je uznáván za své ekologické cítění a přínos na poli architektury, na straně druhé se najdou kritici, kteří tvrdí, že jeho dílo se pohybuje na hranici kýče. Hundertwasserův odkaz zůstává stále živý, i když za jeho života vyvolával a i v současné době vyvolává rozporuplné reakce.

11. Seznam použité literatury

11.1 Primární literatura

HUNDERTWASSER, F.: „Baummieter-Brief“ (1973), in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, Wien: Taschen, 2006, s. 62-64. ISBN: 978-3-8228-8594-9.

HUNDERTWASSER, F.: „Brennessel-Aktion“ (1959), in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, Mnichov: Langen Müller, 2004, s. 131-133. ISBN: 3-7844-2939-4.

HUNDERTWASSER, F.: „Brief an Alex Wade. Hummustoilette und Wasserreinigung“ (1982–1983), in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, Mnichov: Langen Müller, 2004, s. 87-89. ISBN: 3-7844-2939-4.

HUNDERTWASSER, F.: „Dein Fensterrecht – deine Baumpflicht“ (1972), in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, Mnichov: Langen Müller, 2004, s. 232-233. ISBN: 3-7844-2939-4.

HUNDERTWASSER, F.: „Die dritten Haut im dritten Bezirk“ (1991). In: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, Wien: Taschen, 2006, s. 6-7. ISBN: 978-3-8228-8594-9.

HUNDERTWASSER, F.: „Die falsche Kunst und der kulturpolitische Machtanspruch“ (1981), in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, Wien: Taschen, 2006, s. 193-194. ISBN: 978-3-8228-8594-9.

HUNDERTWASSER, F.: „Die gerade Linie führt zum Untergang“ (1953), in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, Mnichov: Langen Müller, 2004, s. 79-80. ISBN: 3-7844-2939-4.

HUNDERTWASSER, F.: „Die Grammatik des Sehens“ (1954), in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, Wien: Taschen, 2006, s. 28-36. ISBN: 978-3-8228-8594-9.

HUNDERTWASSER, F.: „Die Spirale“ (1974), in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, Mnichov: Langen Müller, 2004, s. 80-82. ISBN: 3-7844-2939-4.

HUNDERTWASSER, F.: „Eine neue Friedhofsordnung Wiedergeburt zu Hause“ (1982–1983), in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, Mnichov: Langen Müller, 2004, s. 87-89. ISBN: 3-7844-2939-4.

HUNDERTWASSER, F.: „Farbe in der Architektur“ (1981), in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, Mnichov: Langen Müller, 2004, s. 248-260. ISBN: 3-7844-2939-4.

HUNDERTWASSER, F.: „Ich liebe Schiele“ (1950–1951), in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, Mnichov: Langen Müller, 2004, s. 47-49. ISBN: 3-7844-2939-4.

HUNDERTWASSER, F.: „Konkrete Utopien für die grüne Stadt“ (1983), in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, Mnichov: Langen Müller, 2004, s. 273-278. ISBN: 3-7844-2939-4.

HUNDERTWASSER, F.: „Los von Loos“ (1968), In: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, Wien: Taschen, 2006, s. 44-47. ISBN: 978-3-8228-8594-9.

HUNDERTWASSER, F.: „Meine Augen sind müde“, (1957), in: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, Wien: Taschen, 2006, s. 33. ISBN: 978-3-8228-8594-9.

HUNDERTWASSER, F.: „Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut“ (1967), In: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, Wien: Taschen, 2006, s. 40-43. ISBN: 978-3-8228-8594-9.

HUNDERTWASSER, F.: „Scheißkultur – die heilige Scheiße“ (1979–1980), in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, Mnichov: Langen Müller, 2004, s. 87-89. ISBN: 3-7844-2939-4.

HUNDERTWASSER, F.: „Über die zweite Haut“ (1982), in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, Mnichov: Langen Müller, 2004, s. 131-133. ISBN: 3-7844-2939-4.

HUNDERTWASSER, F.: „Verschimmelungsmanifest gegen Rationalismus in der Architektur“ (1958, Seckau), in: TASCHEN, A. (Hrsg.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, Wien: Taschen, 2006, s. 34-37. ISBN: 978-3-8228-8594-9.

HUNDERTWASSER, F.: „Vom schöpferisch Wissenden zum Unwissenden“ (1981), in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, Mnichov: Langen Müller, 2004, s. 36-46. ISBN: 3-7844-2939-4.

HUNDERTWASSER, F.: „Zum Transautomatismus“ (1956), in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, Mnichov: Langen Müller, 2004, s. 87-89. ISBN: 3-7844-2939-4.

HUNDERTWASSER, F.: „Zur Briefmarke“ (1983), in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, Mnichov: Langen Müller, 2004, s. 87-89. ISBN: 3-7844-2939-4.

11.2 Sekundární literatura

BAKOŠOVÁ, B.: *Kapitoly z environmentální estetiky*, Brno: Masarykova univerzita, 2015. ISBN: 978-80-210-7812-3.

BARAK, N.: „Hundertwasser – Inspiration for Environmental Ethics“, *Environmental Values*: Jeruzalém: White Horse Press, 2017, Vol. 26, s. 317-342, ISSN: 1752-7015.

DENSCHER, B.: *Kunst und Kultur in Österreich: Das 20. Jahrhundert*, Mnichov: Verlag Christian Brandstätter, 1999. ISBN: 3-85447-993-X.

Die Hundertwasser gemein nuetzige privat Stiftung. Zur Stiftung. *Die Hundertwasser Stiftung* [cit. 18. 2. 2020]. Dostupné z: <http://www.hundertwasserfoundation.org/natur-kunst-schoepfung/>

FRANKE, U.: *Ornament und Geschichte*, Bonn: Bouvier Verlag, 1996. ISBN: 3-416-02552-0.

HAAS, F.: *Architektura 20. století*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983.

HARDY, W.: *Secese*. Praha: Svojtka & Co, 1997. ISBN: 80-7180-247-6.

HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, Mnichov: Prestel Verlag, 2011. ISBN: 978-3-7913-5156-8.

HRŮZA, J.: *Vývoj urbanismu II.*, Praha: Nakladatelství ČVUT, 2007. ISBN: 978-80-0103-714-0.

CHIAVONI, E.: „Architecture, Colour and Images. Ideas and Designs by Friedensreich Hundertwasser“ in: *Proceedings*, 2017. 1. 953. 10. ISSN: 2504-3900.

KERÉKGYÁRTÓ, B.: „Der Architekt und die Öffentlichkeit“, in: MORAVÁNSZKY, Á.: *Adolf Loos: Kultivierung der Architektur*, Zürich: GTA Verlag, 2008, s. 83-97. ISBN: 978-3-85676-220-9.

KOSCHATZKY, W.: „Die Anfänge“, in: HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, Mnichov: Prestel Verlag, 2011, s. 25-32. ISBN: 978-3-7913-5156-8.

LE CORBUSIER-SAUGNIER: *Za novou architekturu*, Praha: Nakladatelství Petra Rezka 2005. ISBN: 80-86027-23-6.

LINARES, M.: *Antoni Gaudí*. Praha: Slovart, 2017. ISBN: 978-3-7419-1955-8.

LOOS, A.: *Navzdory*, Praha: Pragma, 2015. ISBN: 978-80-7349-442-1.

LOOS, A.: *Řeči do prázdna* (vyd. Bohumil Markalous). 2. vyd. Praha: Tichá Byzanc, 2001. ISBN: 80-86359-06-9.

LOOS, A.: *Řeči do prázdna*, Praha: Pragma, 2014. ISBN: 789-80-7349-404-9.

LÖTSCH, B.: „Hundertwasser als Ökologe“, in: HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, Mnichov: Prestel Verlag, 2011, s. 25-32. ISBN: 978-3-7913-5156-8.

MOLDAN, B.: *Životní prostředí globální perspektivy*. Praha: Karolinum, 1994. ISBN: 8070669381.

MURCH-RADLGRUBER, E.: „Friedensreich Hundertwasser, ein ökologischer Visionär“, in: HIRSCH, A.: *Hundertwasser: Die Kunst des grünen Weges*, Mnichov: Prestel Verlag, 2011, s. 25-32. ISBN: 978-3-7913-5156-8.

ODEHNALOVÁ, A.: *Vybrané kapitoly z dějin kultury XX. století*, Brno: Cerm, 2001. ISBN:

PUENTE (ed.), M.: *Rozhovory s Miesem van der Rohe*, Zlín: Archa, 2010. ISBN: 978-80-904514-1-4.

RADKAU, J.: *Die Äre der Ökologie*. Mnichov: Verlag C. H. Beck, 2011. ISBN: 978-3-406-61372-2.

RAND, H.: *Hundertwasser*, Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1993. ISBN: 3-8228-9517-2.

RESTANY, P.: *Síla umění, Hundertwasser: malíř, král v pěti podobách*, Praha: Slovart, 2004. ISBN: 80-7209-529-3.

SARNITZ, A.: *Adolf Loos: 1870–1933 – architekt, kritik, dandy*, Praha: Slovart, 2006. ISBN: 80-4209-613-3.

SCHMIED, W.: „Vorwort“, In: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, Wien: Taschen, 2006, s. 6-8. ISBN: 978-3-8228-8594-9.

STRICKER, E.: „Raum als Bekleidung“, in: MORAVÁNSZKY, Á.: *Adolf Loos: Die Kultivierung der Architektur*, Zürich: GTA Verlag, 2008, s. 222-225. ISBN: 978-3-85676-220-9.

SUSKE, P.: *Ekologická architektura ve stínu modernity*, Praha: Nakladatelství ERA, 2008. ISBN: 978-80-7366-112-0.

SYROVÝ, B.: *Architektura: svědectví dob*. Praha: Nakladatelství technické literatury, 1987.

ŠEVČÍK, O.: *Architekti, programy, realizace*. Praha: České vysoké učení technické, 2011. ISBN: 978-80-04741-5.

ŠEVČÍK, O.: *Programy a prohlášení architektů*. Praha: Nakladatelství ČVUT, 2006. ISBN: 80-01-03429-1.

TAGLIABUE, M.: *Současná estetika*, Praha: Odeon, 1985.

TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, Wien: Taschen, 2006. ISBN: 978-3-8228-8594-9.

VOKURKA, M. a J. Hugo: *Velký lékařský slovník*. Praha: Jesenius, 2007. ISBN: 978-80-7345-130-1.

VORLÍK, P.: *Dějiny architektury dvacátého století*, Praha: Česká technika - nakladatelství ČVUT, 2010. ISBN: 978-80-01-04517-6.

VRÁNOVÁ, J. (ed.): *Friedensreich Hundertwasser: 1986–1987* (kat. výst.), Brno: Dům umění města Brna, 1987.

11. Resümee

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Denken und der Tätigkeit von Friedensreich Hundertwasser. Hundertwasser war ein österreichischer Maler, Architekt und Designer, der weltweit bekannt wurde. Durch seine Manifeste kommunizierte er Ideen zur Transformation der von ihm geforderten Gesellschaft. Hundertwasser versucht eine Transformation der Gesellschaft in Bezug auf die Natur in Gang zu setzen. Ihm zufolge wandte sich die Gesellschaft vom natürlichen Wesen ab, das durch das harmonische Zusammenleben von Mensch und Natur gekennzeichnet wäre. Ab den fünfziger Jahren entwickelten sich seine Arbeit und seine Ideen allmählich. Seine Arbeit wurde von Jugendstil und Antonio Gaudi inspiriert. Seine Architektur wird oft als Malerarchitektur bezeichnet. Zu seiner Zeit entwickelt er sein eigenes Konzept einer Spirale, die organisch wächst. Er betont die Notwendigkeit der Freiheit der natürlichen menschlichen Kreativität.

Die Diplomarbeit verfolgt auch seine Metapher der "fünf Häute", die Schutzhüllen des Menschen sind. Die Haut besteht aus Epidermis, Kleidung, Wohnung, sozialem Umfeld und dem Planeten. Hundertwasser zufolge ist die dritte „Haut“ (Wohnung) krank und kommt daher auf die Idee der „Heilungsarchitektur“. Hundertwasser kritisiert Rationalismus in der Architektur. Er erwähnt ausdrücklich Adolf Loos und Vertreter des Funktionalismus. Er kritisiert sterile Gebäude und die Anwendung gerader Linien in der Architektur. Ihm zufolge kann diese Architektur geistige und körperliche Krankheiten verursachen. Als "Doktor der Architektur" versucht er, ungesunde Gebäude zu bekämpfen. Deshalb werden in der Architektur Vegetation (zum Beispiel Gründächer oder Baum-mieter) und natürliche organische Formen verwendet. Er betont das Recht des Bewohners, das Äußere seiner Wohnung nach seiner eigenen Kreativität zu streichen. Er warnt vor der Sterilität der Umwelt, in der wir leben.

Er betont die Bedeutung der Natur. Schönheit sei nicht möglich, ohne im Einklang mit der Natur zu leben. Er verbreitet ökologische Ideen durch Manifeste, Poster, Ereignisse. Hundertwasser gilt derzeit als Umweltvisionär. Die Diplomarbeit zeigt, wie er aktuelle ökologische Gefühle antizipiert hat. Seine Architektur kann ähnlich wie Antonio Gaudi in die ökologische Architektur integriert werden.

12. Příloha



Příloha 1 – Casa Batlló od Antonia Gaudího, Barcelona

zdroj: Blog about the most beautiful places: Antoni Gaudí i Cornet [online], 27. ledna 2020
20:07. Dostupné z: <http://www.topo.biz/2017/07/antoni-gaudi-i-cornet/>



Příloha 2 - Kunsthaus v ulici Untere Weßgerberstraße ve Vídni

zdroj: Hundertwasser-kalender: Kunsthaus [online], 27. ledna 2020 20:07. Dostupné z <https://www.hundertwasser-kalender.de/Hundertwasser-Architectur-Postcard-KUNSTHAUSWIEN>

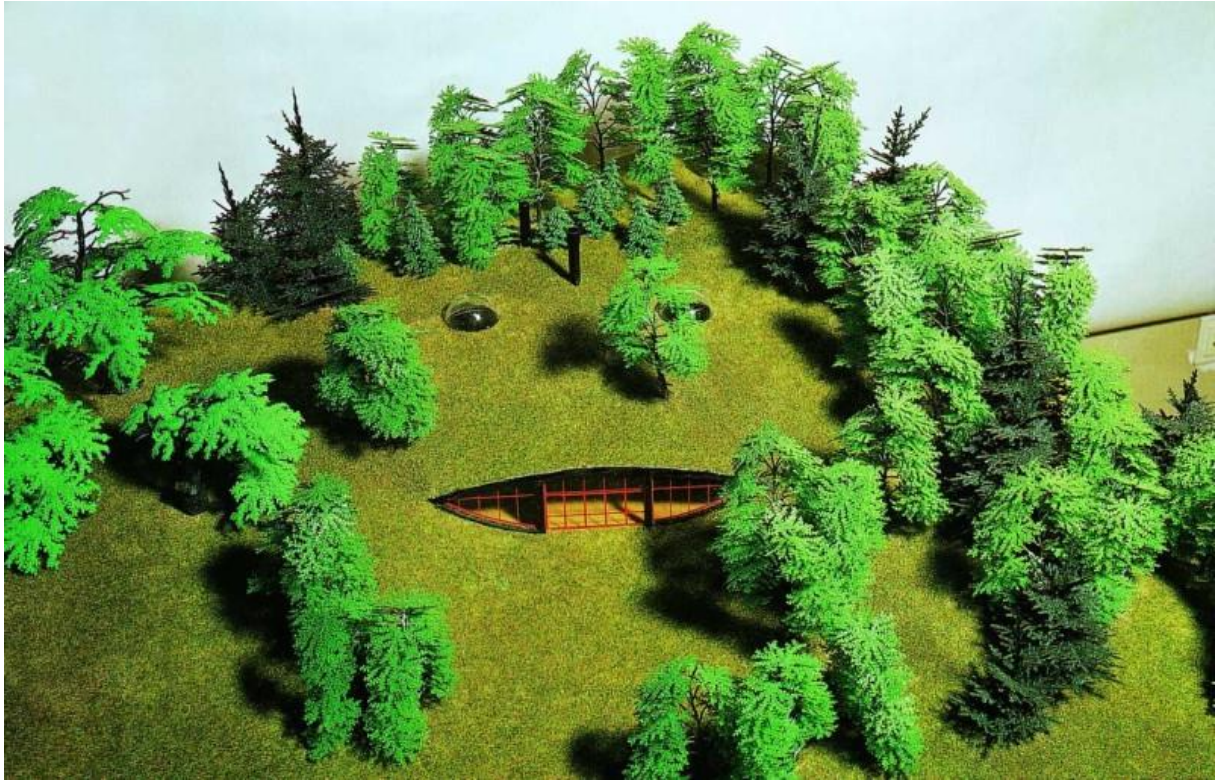


Příloha 3 – Hundertwasserhaus, na rohu ulic Löwengasse a Kegelgasse ve Vídni
(autor: Eva Havránková)



Příloha 4 – Komplex „Waldspirale“ v německém Darmstadtu

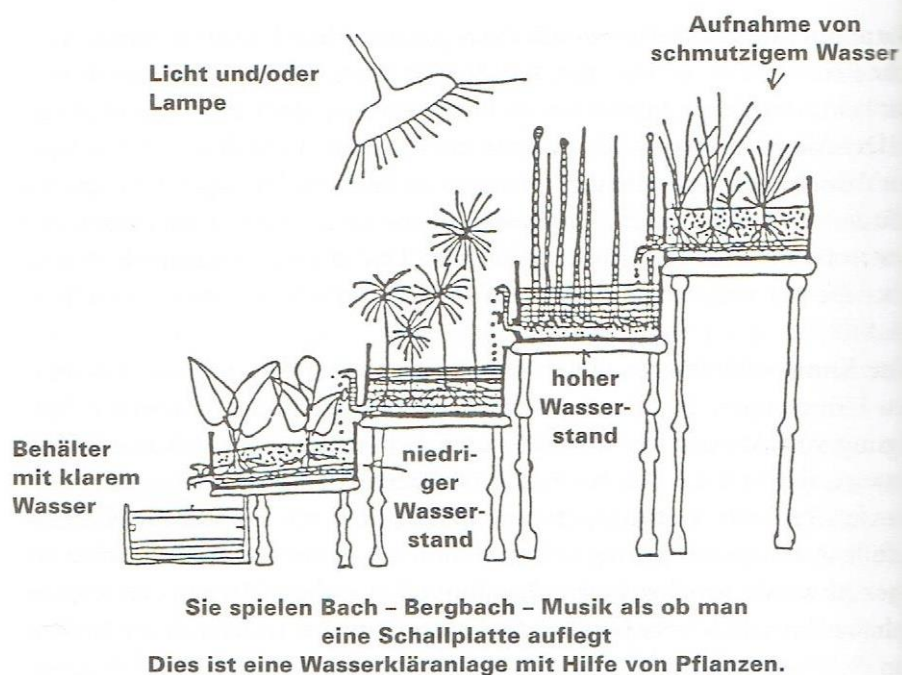
Zdroj: Fotocommunity: Waldspirale, [online], 27. ledna 2020 20:07. Dostupné z:
<https://www.fotocommunity.de/photo/waldspirale-hundertwasserhaus-in-darmstadt-f13/21490745>



Příloha 5 – Model domu „Augenschlitzhaus“

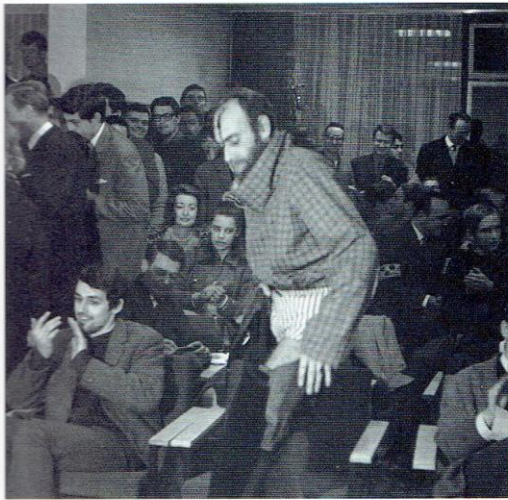
zdroj: Hundertwasserova nezisková nadace: Hundertwasser [online], 29. prosince 2019
15:46.

Dostupné z: https://hundertwasser.com/en/architecture/arch25i_augenschlitzhaus_1061



Příloha 6 – Nákres Hundertwasserova vodního filtračního zařízení s využitím rostlin

zdroj: HUNDERTWASSER, F.: „Brief an Alex Wade. Hummustoilette und Wasserreinigung“ (1982–1983), in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, Mnichov: Langen Müller, 2004, s. 108. ISBN: 3-7844-2939-4.



Nach der Nacktdemonstration im Internationalen Studentenheim, Wien, 1968

bei der gestrigen Vernissage eine Wiederholung einer derartigen Demonstration geradezu erwartet hat.
 Ich hatte keinesfalls die Absicht, irgendetwas unter den Gästen, insbesondere nicht Frau Dr. Sandner, zu beleidigen oder zu brüskieren. Für die Unverfänglichkeit meiner Vorgangsweise dient mir als Alibi Franz von Assisi, der ebenfalls in der Öffentlichkeit (auch in der Kirche) nackt auftrat und damit die Lösung von sämtlichen weltlichen Gütern demonstrieren wollte. Soviel ich gehört habe, haben Heimleitung und Studenten die Absicht, die entstandenen Farbkleckse nicht zu entfernen, sondern als historische Dokumentation zu konservieren. Jedenfalls wollte ich keinerlei Schaden herbeiführen.
 Die Berichterstattung in der Zeitung "Express" ist völlig falsch, z.B. findet sich darin kein Wort über meine Motive (die ich deutlich zum Ausdruck gebracht hatte). Ferner ist der Artikel aufhetzerisch in dem Sinn, daß die Behörden und die Bevölkerung gegen mich aufgebracht werden. Insbesondere habe ich auch keinerlei ordinäre Ausdrücke gebraucht und das Wort "Sch...haus" nie ausgesprochen.
 Ich bin jederzeit über meinen Anwalt Dr. Bernhard erreichbar.
 v.m. v.g.g.

Hundertwasser als Architektur-Philosoph

»Los von Loos« Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boycott-Manifest

Rede im Concordiasaal, Wien, 9. Februar 1968

Liebe Leute!

Man fragt mich, wieso ich mich als Maler überhaupt in die Angelegenheiten der Architektur einmische. Nun, als Maler bin ich auch nur ein Mensch.

Und wenn man sich irgendwo hinsetzt, dann wischt man auch erst den Stuhl ab, wenn er schmutzig ist. Also: Wenn ich in eine schmutzige Architektur hineingehe, so muß ich sie auch erst entschmutzen.

Und je schmutziger die Architektur, desto stärker und wirksamer muß die Bekämpfung des Schmutzes sein.
 Und dieses, nur dieses, habe ich vor 14 Tagen getan.

Ich gehe nur als freier Mensch in ein Haus hinein.
 Nicht als Sklave.
 Erst dann kann ich alles Weitere tun, wie zum Beispiel malen oder etwas sagen.

Einen anderen, sehr wichtigen Grund habe ich, diesen Schachtelgefängnis-Unfug gerade in Wien anzugreifen.
 Und zwar als Österreicher.
 Und da habe ich sogar eine moralische Verpflichtung.
 Denn von Österreich ging dieses Architektur-Verbrechen in die Welt.
 Daher muß von hier aus die Wiedergutmachung einsetzen.

Der Österreicher Adolf Loos hat diese Schandtat in die Welt gesetzt, bereits 1908, sinnigerweise mit seinem Manifest »Ornament und Verbrechen«.
 Sicher hat er es gut gemeint.

Auch Adolf Hitler hat es gut gemeint.
 Aber Adolf Loos war unfähig, 50 Jahre vorauszudenken.
 Der Teufel, den er rief, den wird die Welt nun nicht mehr los.

Es ist meine und unser aller Pflicht, das Verhängnis, das vor 60 Jahren von Österreich aus seinen Lauf nahm, hier, gerade hier, als erste zu erkennen und zu bekämpfen.

Příloha 7 – Úvodní strana manifestu „Pryč od Loose“

zdroj: HUNDERTWASSER, F.: „Los von Loos“ (1968), In.: TASCHEN, A. (ed.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, Wien: Taschen, 2006, s. 44. ISBN: 978-3-8228-8594-9.

Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur

Rede in der Abtei Seckau am 4. Juli 1958 mittags
(1958/1959/1964)

Die Malerei und die Skulptur sind jetzt frei, denn jeder-mann darf heute allerlei Gebilde produzieren und nachher ausstellen. In der Architektur besteht jedoch diese grundsätz-liche Freiheit, die als Bedingung jeder Kunst anzusehen ist, noch immer nicht, denn man muß erst ein Diplom haben, um bauen zu können. Warum?

Jeder soll bauen können, und solange diese Baufreiheit nicht existiert, kann man die gegenwärtige, geplante Archi-tekture überhaupt nicht zur Kunst rechnen. Die Architektur unterliegt bei uns derselben Zensur wie die Malerei in der Sowjetunion. Was realisiert ist, sind einzeln dastehende erbärmliche Kompromisse von Linealmenschen mit schlech-tem Gewissen!

Man sollte den Baugelüsten des einzelnen keine Hem-mungen auferlegen! Jeder soll bauen können und bauen müssen und so die wirkliche Verantwortung tragen für die vier Wände, in denen er wohnt. Man muß das Risiko mit in Kauf nehmen, daß so ein tolles Gebilde nachher zusammen-fällt, und man darf sich vor Menschenopfern nicht scheuen, die diese neue Bauweise erfordert, vielleicht erfordert. Es muß endlich aufhören, daß Menschen ihr Quartier beziehen wie Hendlern und die Kaninchen ihren Stall.

Wenn so ein von den Bewohnern selbstgebautes, tolles Gebilde zusammenfällt, so kracht es ja meist ohnehin vorher, so daß man flüchten kann. Der Mieter wird jedoch von da an kritischer und schöpferischer den Gehäusen gegenüber- stehen, die er bewohnt, und wird mit den eigenen Händen die Wände und Pfeiler verdicken, falls sie ihm zu zerbrechlich scheinen.

Die materielle Unbewohnbarkeit der Elendsviertel ist der moralischen Unbewohnbarkeit der funktionellen, nützlichen Architektur vorzuziehen. In den sogenannten Elendsvierteln kann nur der Körper des Menschen zugrunde gehen, doch in der angeblich für den Menschen geplanten Architektur geht seine Seele zugrunde. Daher ist das Prinzip der Elendsviertel, das heißt der wild wuchernden Architektur, zu verbessern und als Ausgangsbasis zu nehmen und nicht die funktionelle Architektur.

Die funktionelle Architektur hat sich als Irrweg erwiesen, genauso wie die Malerei mit dem Lineal. Wir nähern uns mit Riesenschritten der unpraktischen, der unnutzbaren und schließlich der unbewohnbaren Architektur.

Die große Wende, für die Malerei der absolute tachisti- sche Automatismus, ist für die Architektur die absolute Un- bewohnbarkeit, die uns noch bevorsteht, da die Architektur um dreißig Jahre nachhinkt.

So wie wir heute schon, nach Überschreitung des totalen tachistischen Automatismus, die Wunder des Transautoma- tismus erleben, so werden wir erst nach Überwindung der totalen Unbewohnbarkeit und der schöpferischen Verschim- melung das Wunder einer neuen, wahren und freien Archi- tekture erleben. Da wir jedoch die totale Unbewohnbarkeit noch nicht hinter uns haben, da wir uns leider noch nicht im Transautomatismus der Architektur befinden, müssen wir vorerst einmal die totale Unbewohnbarkeit, die schöpfe- rische Verschimmelung in der Architektur so rasch wie mög- lich anstreben.

Ein Mann in einem Mietshaus muß die Möglichkeit haben, sich aus seinem Fenster zu beugen und – so weit seine Hände reichen – das Mauerwerk abzukratzen. Und es muß ihm gestattet sein, mit einem langen Pinsel – so weit er rei- chen kann – alles rosa zu bemalen, so daß man von weitem, von der Straße, sehen kann: Dort wohnt ein Mensch, der sich von seinen Nachbarn unterscheidet, dem zugewiesenen Kleinvieh! Auch muß er die Mauern zersägen und allerlei Veränderungen vornehmen können, auch wenn dadurch das architektonisch-harmonische Bild eines sogenannten Mei- sterwerkes der Architektur gestört wird, und er muß sein Zimmer mit Schlamm oder Plastilin anfüllen können.

Doch im Mietvertrag ist dies verboten!

Es ist an der Zeit, daß die Leute selbst dagegen revol- tieren, daß man sie in Schachtelkonstruktionen setzt, so wie die Hendlern und die Hasen in Käfigkonstruktionen, die ihnen wesensfremd sind.

Eine Käfigkonstruktion oder Nützlichkeitskonstruktion ist ein Gebäude, das allen drei Kategorien von Menschen wesensfremd bleibt, die damit zu tun haben!

1. Der Architekt hat keinerlei Beziehung zum Gebilde. Selbst wenn er das größte Architekturgenie ist, so kann er doch nicht voraussehen, welcher Art der Mensch ist, der darin wohnen wird. Das sogenannte menschliche Maß in der Architektur ist ein verbrecherischer Betrug. Besonders dann, wenn dieses Maß als Mittelwert aus einem Gallupsystem hervorgegangen ist.

2. Der Maurer hat keinerlei Beziehung zum Gebilde. Wenn er beispielsweise eine Mauer nur etwas anders, nach seinen persönlichen Auffassungen, falls er welche hat, ge- stalten will, so verliert er seine Arbeit. Und außerdem ist es ihm ja ganz egal, da er ja nicht in dem Gebilde wohnen wird.

3. Der Bewohner hat keinerlei Beziehung zum Gebilde. Weil er es ja nicht gebaut hat und er nur eingezogen ist. Seine menschlichen Notwendigkeiten, sein menschlicher Raum ist sicherlich ein ganz anderer. Und dies bleibt aufrecht, selbst

Příloha 8 – Úvodní strana „Plesnivého manifestu proti racionalismu v architektuře“

zdroj: HUNDERTWASSER, F.: „Verschimmelungsmanifest gegen Rationalismus in der Architektur“ (1958, Seckau), in: TASCHEN, A. (Hrsg.): *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, Wien: Taschen, 2006, s. 34. ISBN: 978-3-8228-8594-9.

Die Spirale (1974)



Die Spirale ist das Symbol des Lebens und des Todes. Die Spirale liegt genau dort, wo die leblose Materie sich in Leben umwandelt. Es ist meine Überzeugung, und ich glaube, es ist auch religiös verankert, und auch Wissenschaftler können es bestätigen, daß das Leben irgendwie einmal beginnen muß und man sich aus der leblosen Masse entwickelt hat, und das geschieht in Form einer Spirale.

Ich bin zum Beispiel davon überzeugt, daß der Schöpfungsakt sich in Spiralforn vollzogen hat. Es heißt doch in der Bibel, zuerst war nur lebloses Gestein, und dann kam langsam das Leben. Ich glaube, der Akt des Lebeneinhauchens in eine tote Materie vollzieht sich in Spiralforn. Wenn man die niedrigen und höheren Lebewesen beobachtet, wird man immer wieder auf die Spiralforn stoßen. Die fernen Sterne bilden sich in Spiralfornationen, auch die Moleküle. Unser ganzes Leben geht in Spiralen vor sich.

Unsere Erde beschreibt den Lauf der Spirale, das heißt also, wir gehen im Kreis, aber wir kommen nie wieder an den Punkt zurück, der Kreis schließt sich nicht, wir kommen nur in die Nähe des Punktes, wo wir gewesen sind. Das ist typisch für eine Spirale, daß es ein scheinbarer Kreis ist, der sich nicht schließt.

Natürlich hat man die Spirale im Laufe der Zeit falsch aufgefaßt, man hat die Spirale zu sehr stilisiert, so daß sie dekorativ wurde, oder man hat eine Spirale zu sehr stilisiert, daß sie eine geometrische Spirale wurde. Man kann eine Spirale auch geometrisch zeichnen, mit genauen Abständen zwischen den Kreisen, aber das ist eine tote Spirale, denn alles, was sterile Geometrie ist, ist tot.

Die Spirale, wie sie mir vorschwebt, ist eine vegetative Spirale, die Ausbuchtungen hat, wo die Linien dicker und dünner werden, so ähnlich wie ein Schnitt durch einen Baum, mit einem Unterschied, daß es keine Kreise sind, die ineinanderliegen, sondern daß es eben eine Spirale ist. Man kann sehr lange über die Spirale sprechen, und es gibt da auch noch andere Dinge, zum Beispiel ist es von Bedeutung, ob die Spirale nach

Příloha 9 – Úvodní strana eseje „Spirála“

zdroj: HUNDERTWASSER, F.: „Die Spirale“ (1974), in: SCHURIAN, W.: *Schöne Wege*, Mnichov: Langen Müller, 2004, s. 80. ISBN: 3-7844-2939-4.



Příloha 10 – Teplárna Spittelau ve Vídni

zdroj: Hundertwasser: Hundertwasserova teplárna [online], 1. května 2020 20:00.
Dostupné z: <https://www.hundertwasser-kalender.de/DISTRICT-HEATING-PLANT-SPITTELAU-IN-VIENNA/en>



Příloha 11 – Lázeňský komplex Blumau ve Štýrsku

zdroj: Incentivní programy: Wellnes hotely [online], 1. května 2020 20:07.
Dostupné z: <https://www.hundertwasser-kalender.de/DISTRICT-HEATING-PLANT-SPITTELAU-IN-VIENNA/en>



Příloha 12 – Obraz „Zahrada šťastných mrtvých“ („Der Garten der glücklichen Toten“, 1953)