

Inspiracija ekspresionizmom i djelima Egon Shilea kroz crtež i sliku

Fostač, Josipa

Undergraduate thesis / Završni rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Textile Technology / Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:201:699315>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-24**



Repository / Repozitorij:

[Faculty of Textile Technology University of Zagreb - Digital Repository](#)



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

ZAVRŠNI RAD

**INSPIRACIJA EKSPRESIONIZMOM I DJELIMA EGONA SCHIELEA KROZ
CRTEŽ I SLIKU**

Josipa Fostač

Zagreb, kolovoz 2017.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

Zavod za dizajn tekstila i odjeće

ZAVRŠNI RAD

**INSPIRACIJA EKSPRESIONIZMOM I DJELIMA EGONA SCHIELEA KROZ
CRTEŽ I SLIKU**

Mentorica: doc. Helena Schultheis Edgeler

kandidat: Josipa Fostač. 9429/TMD.

Zagreb, kolovoz 2017.

Zavod za dizajn tekstila i odjeće

Broj stranica: 50

Broj slika: 15

Broj likovnih ostvarenja: 25

Ključne riječi: Ekspresionizam, die Brücke, der Blaue Reiter, Egon Schiele, portret

Članovi povjerenstva:

Mentorica: ak. slik. Helena Schultheis Edgeler, doc.

Predsjednica: ak. slik. Paulina Jazvić, doc.

dr. sc. Irena Šabarić, doc.

dr. sc. Gordana Pavlović, prof.

Datum predaje završnog rada: 30.8.2017.

Datum obrane završnoga rada: 13.9.2017.

SADRŽAJ:

1. UVOD	1
2. EKSPRESIONIZAM	2
2.1 Začeci ekspresionizma	2
2.2 Die Brücke	7
2.3 Der Blaue Reiter	11
3. EGON SCHIELE	16
3.1 Život umjetnika	16
3.2 Potraga za alter-egom	24
3.3 Portreti	30
3.4 Zatvorska djela	33
3.5 Alegorije	36
4. INSPIRACIJA EKSPRESIONIZMOM I DJELIMA EGONA SCHIELEA KROZ CRTEŽ I SLIKU	40
4.1 Opis kreativnog procesa	40
4.2 Tehnika rada	42
4.3 Analiza pojedinačnih radova	43
4.4 Inspiracija djelima Egona Schielea u kontekstu mode	46
5. ZAKLJUČAK	49
6. POPIS LITERATURE	50

1. UVOD

Ekspresionizam kao umjetnost duše koja se odmiče od konvencija klasične umjetnosti i usmjerava se u suprotnome pravcu gdje traži drugačije vrijednosti, točnije one ljudske, dubinske, esencijalne vrijednosti, nastala je zahvaljujući brojnim umjetnicima koji su se zalagali za individualizam, originalnost i neograničenu kreativnost. Ti umjetnici čvrsto su stajali uz svoje ideale i time potakli struju buntovništva i uzavrelih emocija koja je intenzivirala karakter umjetnosti. Egon Schiele, kao jedan od glavnih predstavnika austrijskog ekspresionizma, bio je bitan dio te struje. On je umjetnik koji je trpio za svoju umjetnost jer nikada nije izdao svoja umjetnička uvjerenja koja nisu uvijek bila prihvaćena. Stavke ekspresionizma za koje smatram da su bitne u kreativnom stvaralaštvu, bilo da se radi o umjetnosti ili modi, a to su sloboda, odnosno oslobađanje emocija, originalnost u izrazu i bunt prema konvencijama ono je što me privuklo da temeljitije proučim ekspresionizam i Egona Schielea koji ga je doveo do ekstrema u svojim autoportretima i portretima. Stoga sam odabirom ove teme pokušala zahvatiti cjelokupnu bit ekspresionističkog slikarstva i to primijeniti u likovnome dijelu završnoga rada kao krajnjeg rezultata istraživanja.

2. EKSPRESIONIZAM

2.1 Začeci ekspresionizma

Ekspresionizam je umjetnički pravac 20. stoljeća koji se prvi puta počeo spominjati u umjetničkoj literaturi oko 1911. godine kao pojam za avangardnu umjetnost u Europi na prijelazu stoljeća. No, prema Juliusu Eliasu naziv ekspresionizam prvi put je upotrijebio slikar Julien-Auguste Herve 1901. godine za grupu svojih slika¹. Paul Cassier, berlinski trgovac umjetninama, riječ „ekspresionizam“ koristio je kao opis za emocionalno nabijene slike Edvarda Muncha. Isto tako, povjesničar umjetnosti Wilhelm Worringer iskoristio je istu riječ za opis dijela Vincenta van Gogha, Paula Cézannea i Henrija Matissea u časopisu „Der Sturm“ 1911. godine².

Ovaj pravac javio se zapravo kao odgovor na pozitivizam s početka 20. stoljeća koji je svojim propovijedanjem o napretku, istraživanjima, razvoju tehnologije prikrivao stvarnu sliku stanja društva. Nastalo je stanje lažne euforije i sreće. Ekspresionizam se stoga nameće kao negacija i kritika pozitivizma, a nastavlja se u tonu suprotstavljanja tradicionalnom shvaćanju umjetnosti i estetike, no i suprotstavljanja suvremenijim umjetničkim pravcima poput impresionizma i naturalističkog realizma³. Na primjer, naturalisti i impresionisti fokusirali su se na vanjštinu viđenoga, na ono na što se samo oko obazire, na momente lakoće i hedonizma, na površinsku sliku svijeta. No, svi znamo da često ono što vidimo nije zapravo takvo kakvim ga vidimo. Zato su se ekspresionisti koncentrirali upravo oko te činjenice. Oni su prodirali ispod površine i tako manifestirali onu unutarnju zbilju i novostvorenu sliku svijeta i pojedinca. Privida više nema, sve izlazi na vidjelo. Slikari odustaju od preslikavanja i počinju se slobodnije izražavati, sukladno s onim kako stvarnost doživljavaju, a emocije proživljavaju. Ekspresionisti, isto tako, odbacuju jednoznačnost i dodaju slojevitost. Kasimir Edschmid, njemački književnik i zagovornik ekspresionizma objasnio je: „Ekspresionist ne gleda, on vidi.“⁴ To bi značilo da su ekspresionisti prvenstveno stvaratelji, a ne imitatori. Njemački slikar, Max Pechstein, 1920. godine osvrnuo se na onu ekstremnu stranu ekspresionizma i slikovito opisuje ono što bi trebao predstavljati: „Rad! Intoksikacija! Razbijanje glave! Žvakanje, jedenje, gutanje! Zaneseni bolovi pri porođaju! Potezi kista, ponajprije preko platna. Gaženje tuba s bojama...“ Ovo možemo shvatiti kao revolt

¹ De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1990., 56.

² Elger, D.: Modern art Vol. 1 : 1870-1944 : Impressionism to Surrealism, Taschen, Köln, 2011., 143.

³ De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 47-48.

⁴ Elger, D.: Modern art Vol. 1 : 1870-1944 : Impressionism to Surrealism, 144.

konzervativnim sistemima te ponovo zaključujemo kako se ekspresionizam javlja kao umjetnost suprotstavljanja.

Nadalje, može se reći da je Friedrich Nietzsche, jedan od najvećih i najutjecajnijih njemačkih filozofa 19. stoljeća, bio izvor inspiracije brojnim ekspresionističkim umjetnicima. „Zašto je moja sjena bitna? Neka trči za mnom! Ja-ću je prestići...“, izjava je revolucionarnog filozofa koja je potakla ekspresioniste da ostave iza sebe sjenu konvencionalnog sadržaja, akademskih pravila i ukusa bogatog građanstva⁵. Njegove knjige, osobito „Zarathustra“, ostavile su snažan dojam na mlade buntovne umjetnike kojima je bilo dosta uokvirenosti, autoritativnih sistema, materijalističkog načina razmišljanja i uskogrudnosti elitne klase. Nietzsche je, kao vjetar u leđa, potaknuo razvijanje nove, slobodne svijesti koja gleda na svijet novim očima⁶.

Ekspresionisti u Berlinu, ali i šire, velikodušno su prihvaćali svaki oblik slikarstva koji ugnjetava rezerviranost i temelji se na slobodnoj i subjektivnoj ekspresiji. Pa tako od slikara, najveći utjecaj na ekspresioniste, posebice njemačke, imali su takozvani „oci modernizma“, odnosno „oci ekspresionizma“, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Eduard Munch te James Ensor koji su poticali distorziju forme i utjecaj snažnih boja da bi prenijeli na platno razne varijacije anksioznosti i čežnje⁷. Od velikog značaja bila je prva van Goghova izložba u Galeriji Arnold u Dresdenu 1905. godine kada se i utemeljila umjetnička grupa die Brücke, o kojoj ću opsežnije pisati u nadolazećem poglavlju⁸. Ekspresionisti su bili fascinirani van Goghovom tehnikom i korištenjem kista, kontrastom i živošću boja te prodiranjem u esenciju prirode.

Edvard Munch, norveški simbolički slikar, koji je dugo bio aktivan na području Njemačke, bio je prvi slikar koji je u Njemačkoj predstavio poremećenu sliku slikarstva 1892. godine na izložbi u Berlinu na kojoj je bilo izloženo pedeset slika, a 1905. godine. On je, uz van Gogha, imao najveći utjecaj na njemačke ekspresioniste⁹. Ekspresionisti su se divili njegovim slikarskim potezima punim kinetičke energije, nekonvencionalnom korištenju boja i općenito njegovom originalnom i inovativnom pristupu prema tradicionalnim slikarskim žanrovima poput pejzaža i portreta. Munch je postavio ekspresionističke temelje osvjetlivši put slikarima koji su se željeli odmaknuti od realizma i pomogao im je u potrazi za osobnim

⁵ Elger, D.: Modern art Vol. 1 : 1870-1944 : Impressionism to Surrealism, 143.

⁶ De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 61.

⁷ De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 48.

⁸ Elger, D.: Modern art Vol. 1 : 1870-1944 : Impressionism to Surrealism, 149.

⁹ De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 62.

vizijama i emocijama. Njegovo najpoznatije umjetničko djelo „Krik“ ostavilo je utisak na ekspresionistički pokret čiji je simbol postao upravo taj ljudski plač, vrisak, agonija.



Sl.1. Edvard Munch: „Krik“, 1893.

Munch je iskazao svoj interes prema ekspresionističkim slikarima 1908. godine kada prisustvovao na izložbi njemačkih ekspresionista grupe die Brücke, te je izrazio želju da se sastanu. Osim toga, Munch je podržavao njemačke umjetnike tako što je kupovao njihova umjetnička dijela. Tako je između njemačkih ekspresionista i Muncha bilo očito međusobno poštovanje¹⁰.

Kod Gaugina ekspresionisti su se divili njegovim emocionalno nabijenim figurama, njegovom sintetizmu i dekorativnim stilističkim metodama. Gauginova ekspresija i filozofija koja je uvelike nadahnula ekspresioniste može se objasniti ovom njegovom izjavom: „Kako vidite ovo stablo? Zeleno? Onda stavite zelenu, najljepšu zelenu na vašoj paleti. A ovu sjenu? Čini vam se plavom. . Tako doznajemo da je svako djelo transpozicija, karikatura, strastveni ekvivalent primljene senzacije. To nas oslobađa svih neprilika što ih ideja da preslikavamo

¹⁰ Victoria Hofmo; Munch and the Expressionist movement, <https://www.norwegianamerican.com/arts/munch-and-the-expressionist-movement/>, 2.6.2016.

donosi našim slikarskim nagonima. Ako je dopušteno obojiti žarko crvenom bojom stablo koje nam se u trenutku učinilo živo crvene boje, zašto ne bismo pretjerujući preveli i dojmove koje opravdavaju pjesničke metafore: do deformacije naglasiti krivulju ramena, pojačati bisernu bjelinu puti, ukrutiti geometriju grana koje vjetar nije ukomešao?“

Ovom Gauguinovom filozofijom povodila se grupa avangardnih umjetnika, koja je službeno osnovana 1905. godine na Jesenskom salonu u Parizu, pod nazivom „fovisti“. U grupu se ubrajaju Henry Matisse, Georges Rauault, Maurice de Vlaminck i André Derain, a kasnije se priključuju i Georges Braque i Raoul Dufy¹¹. Zapravo jedini pravi fovisti, po prirodi, bili su Vlaminck i Derain koje je prvenstveno inspirirao van Gogh. Prema njihovom shvaćanju fovizam je ponajprije bio oslobođenje temperamenta, a fovisti umjetnici koji se ne oslanjaju na dekoraciju, kompoziciju, sklad, red, već na izraz, može se reći i ekspresiju. Ovaj revolt prema konvencijama Vlaminck ističe ovako: „Moja strast davala mi je hrabrost, omogućavala drskost protiv konvencija slikarskog zanata. Htio sam izazvati revoluciju naravi, svakidašnjeg života, prikazati slobodnu prirodu, osloboditi je starih teorija i klasicizma. Nisam imao drugog zahtjeva doli otkriti, uz pomoć novih sredstava, duboke veze što su me vezivale za staru zemlju. Bio sam nježni barbar pun žestine. Nagonski, neplanski prenosio sam ne umjetničku, već ljudsku istinu.“ Sve ovo navedeno u Vlaminckovoj izjavi sažima se u glavnu ideju avangardnih umjetnosti. Revolt, sloboda, otkrivanje, istina, izraz. A kako što iskrenije izraziti primljenu senzaciju? Fovistički – bojama. „Boje su za nas meci dinamita.“, rekao je Derain¹². Za foviste općenito, bile su karakteristične slike pune snažnog kolorita, simplifikacije, umjetničkih subjekta dovedenih do apstrakcije, do esencije. Iako je ova grupa bila relativno kratkoga vijeka, naime trajala je samo četiri godine, njihove slike postale su vrlo popularne među njemačkim ekspresionistima te su im poslužile kao nepresušan rezervoar ideja.

Osim velikih umjetnika poput van Gogha, Matissea, Gaugina i Matissea, francuske ekspresioniste je fascinirala i etnološka umjetnost s područja Afrike i sjevernog Pacifika. Umjetnost afričkih domorodaca lišena je normi i dizajnerskih principa koji su gušili slikarski izraz. Tako su inspirirani slikari koji su bili protivnici buržoazije i nametnutih pravila. Maske, fetiši, figure starih predaka, narodna umjetnost, dječji crteži, crteži mentalnih bolesnika, te svi likovni predmeti koji se odmiču od klasicističkih uvjerenja, a odišu povezanošću sa duhom, s prirodom, s onim iskrenim, bili su vrelo ideja za mlade ekspresioniste. Ovaj utjecaj etno-

¹¹De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 50.

¹²De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 51.

umjetnosti očituje se u slikarima poput Emila Noldea, jednog od prvih ekspresionista, te Hermanna Maxa Pechsteina¹³.

Stanje pak u Njemačkoj za vrijeme feudalne i militarističke vladavine Vilima II. bilo je poticaj brojnim umjetnicima da izraze svoju ogorčenost prema društvenim i političkim proturječjima režima. Vilimski ideali propagirali su nadmoć i snagu koja je na posljetku vodila narod u rat čime propada socijalistička ideja preporoda svijeta. Naturalizam 80-tih godina 19. stoljeća, koji je imao socijalističko nagnuće, tako prelazi u ekspresionizam. Naime, taj prijelaz iz naturalizma u ekspresionizam odvijao se složeno, a očitovao se najviše u malim grupama najobavještenijih slikara i to u karakterističnim elementima ekspresionizma kao što su protivljenje plitkom vilimskom građanstvu, lažnom moralu i konvencijama, bijeg u „neotuđivo carstvo duha“, te kritička opozicija s često političkim ciljevima. Ti elementi očituju se u trojici slikara: Noldeu, Kleeu i Groszu, koji je bio angažiran i u politici¹⁴. Kasimir Edschmid objasnio je utjecaj naturalizma i njegov značaj: „Poslije romantizma, nastalo je mrtvilo, građanski duh započeo je svoju parabolu koja sada završava. Rušeći se na iscrpljeno potomstvo, val naturalizma razotkrio je zbilju bez šminke, bez maske, bez smokvina lista, no nije uspio zahvatiti njezinu bit, shvatiti poruku koja se krije u zapažljivim stvarima. Bavio se izvanjskim znanjima, prividima, ali sa snagom!...Djelovanje naturalizma ne ocjenjuje se samo po sebi, već po buđenju koji je potaknuo jer je stvarima vratio život: stanovi, bolesti, ljudi, bijeda, tvornice.“¹⁵

¹³ Elger, D.: Modern art Vol. 1 : 1870-1944 : Impressionism to Surrealism, 146.

¹⁴ De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 56-57.

¹⁵ De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 58.

2.2 Die Brücke

Kao začetak ekspresionizma zapravo se uzima 1905. godina kada je osnovana prva organizirana grupa njemačkih ekspresionista pod nazivom „Die Brücke“ što bi u prijevodu značilo „Most“. Logično, grupa je nastala u Njemačkoj gdje su se ideje o ekspresionizmu najviše očitovale. Sjedište grupe nalazilo se u Dresdenu, a osnivači su mu Ernst Ludwig Kirchner, kojega se može uzeti kao vođu grupe, Fritz Bleyl, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff kojima su se kasnije, 1906. godine, pridružili Emil Nolde i Max Pechstein, a 1910. godine pridružio im se Otto Müller¹⁶. Cilj grupe bio je da okupi oko sebe sve revolucionarne i previruće elemente te da sruše stara klasicistička pravila. 1906. godine objavljen je njihov program koji poziva sve umjetnike, ne samo njemačke, da se udruže i ujedine snage u revolucionarnom umjetničkom pokretu¹⁷. Zanimljivo je još reći da sva četiri utemeljitelja grupe, točnije Kirchner, Bleyl, Heckel i Schmidt-Rottluff, nisu završili nikakvo formalno obrazovanje likovnih umjetnosti¹⁸. Time su htjeli naglasiti svoj otpor prema akademskim pravilima koja se temelje na kopiranju prijašnjih umjetničkih momenata.

Prema Kirchneru slikarstvo je umjetnost koja neku osjetilnu pojavu prikazuje na jednoj površini, a stalnim vježbanjem slikar ovladava svojim sredstvima. U slikarstvu nema pravila. Pravila ovise o pojedincu i njegovom senzibilitetu. Ideja ekspresionizma jest zato neprihvatanje normi i discipline, te pokoravanje osobnim emotivnim pritiscima i nagonima¹⁹.

Bili su fascinirani umjetnošću Južnog Pacifika i sub-saharskog područja koju su detaljnije proučavali u etnografskom muzeju u Dresdenu²⁰.

Psihološko nadahnuće najviše se očitovalo kod Kirchnera, Mullera te posebice kod Noldea. Iako su ovi ekspresionisti poticali napuštanje tradicije, na početku njihova stvaralaštva ipak su uočljivi elementi post-impresionizma, fovizma i starih majstora kojima su se divili. Unatoč tomu, njihove slike nisu kompletno impresionističke niti kompletno fovističke jer im fali onaj moment hedonizma i ugone. Naime, utjecaji su tu, no prihvaćeni su bez nekakvog formalnog opterećenja. Oni su nadasve stavljali naglasak na sadržaj koji prema njihovom shvaćanju treba nadjačati želju za formalnim savršenstvom.

Kirchner, predstavnik grupe, bio je najutjecajniji njemački ekspresionist. U centru njegovog slikarstva prvenstveno su bili figure ljudi, gradski život i ulice u kojima su upravo ti ljudi bili

¹⁶ De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 62.

¹⁷ Elger, D.: Modern art Vol. 1 : 1870-1944 : Impressionism to Surrealism, 149.

¹⁸ Die Brücke, <http://www.theartstory.org/movement-die-brucke.htm>, od 15.07.2017.

¹⁹ De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 63.

²⁰ De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 64.

važan element. Figure su prikazane u pokretu čime je htio prikazati punoću i vitalnost ljudskoga tijela. Jedan primjer takve slike jest upravo slika napravljena 1913. godine nazvana „Ulica, Berlin“ gdje su u fokusu dvije luksuzno obučene i veselo raspoložene žene, točnije prostitutke, nasmijanih lica koja više liče na nekakve maske, a postavljene su kao kontrast ostalim likovima u pozadini čije lice nema emocija²¹.



Sl.2. Ernst Ludwig Kirchner: „Ulica, Berlin“, 1913.

Za Kirchnera su prostitutke bile simbol modernoga grada koji se temelji na otuđenju, novcu i opasnosti. Slika odiše anksioznošću i luksuzom, a likovi su prožeti neprirodnom i tajanstvenom napetošću što je zapravo komentar na prijeratno stanje u Njemačkoj gdje su političke tenzije još više utjecale na udaljavanje odnosno alijenaciju nekih pojedinaca od ostatka društva. Općenito govoreći, njegove slike i njegova hipersenzibilnost izražena je neprirodnim bojama te oštrim i skicoznim potezima koji su, prema njegovom vjerovanju te vjerovanju ostalih ekspresionista, bili potrebni ne bi li se što vjernije prikazala duša lika. Najčešće boje koje je koristio bile su plava, zelena, narančasta i ružičasta, perspektiva je bila

²¹ Important Art by Ernst Ludwig Kirchner, http://www.theartstory.org/artist-kirchner-ernst-ludwig-artworks.htm#pnt_4, 15.07.2017.

iskrivljena, a likovi su se samo nazirali i ostavljali su dojam kao da se kolebaju prema ili od slikarskog okvira. Ovime, Kirchner je iskazivao svoj bunt prema akademskim pravilima. Iako je Kirchner uvijek negirao da su ga inspirirali impresionisti poput Henria Matissea, te simbolisti poput Edvarda Muncha, ti slikari su očito imali svoj udio u kreiranju njegova stila. Osim impresionista, tu su i fovisti, čiji se utjecaj vidi u njegovoj paleti boja. Ulje na platnu, grafike, brojni drvorezi i vodene boje tehnike su koje je Kirchner najčešće koristio²².

1907. godine Nolde je napustio grupu „Die Brücke“ i otputovao u Belgiju gdje je upoznao Ensora koji je na njega uvelike utjecao. Osim Ensora, tu su i Gauguin koji ga je potakao da putuje u egzotične zemlje u potrazi za iskonskim, te Vincent van Gogh i Edvard Munch kojeg je već u Berlinu upoznao 1906. godine. Baš kao i ostale ekspresioniste Nolde je fascinirala primitivna i pučka umjetnost u kojoj je vidio čistoću i život lišen društvenih konvencija²³. U takvoj umjetnosti, smatra, iskonsko se priopćava izravno. Nolde je prvenstveno bio poznat po pejzažima čiji prizor izaziva strahopoštovanje prema prirodi. Intenzitet boja, mistična, no ujedno i kaotična atmosfera, ljepota, moć i šarenilo prirode, nemirno more i gusti neukrotivi oblaci obojani jarkim bojama, karakteristični su elementi Noldeovih pejzaža. Nolde je izjavio: „Slikajući htio bih postići da se boje preko mene kao slikara razvijaju na platnu s istim učinkom s kojim priroda stvara svoje likovi, kao što se oblikuju minerali i kristali, kao što rastu alge i mahovina, kao što se pod zrakama sunca otvara i rascvjetava cvijet.“ Ovakvim razmišljanjem Nolde je uspio zahvatiti i prezentirati duh prirode. Njegovo nadahnuće dolazi iz nagona, iz tragičnog i strastvenog osjećanja prirode: „Izbjegavao sam svako prethodno razmišljanje, dostajala mi je neodređena predodžba o strasti i boji.“²⁴ Iz Noldea je dakle izvirala čista ekspresija.

Uz pejzaže, oko 1909. godine intenzivnije se pojavljuju i figurativne slike religioznog sadržaja na kojima se vidi utjecaj Ensorove groteske, a uslijedile su nakon njegove teške bolesti. Od 1909. do 1951. godine, Nolde je posvetio 55 slika svojem religioznome vjerovanju²⁵. „Pokoravao sam se neodoljivoj potrebi da prikažem duboku spiritualnost.“²⁶, rekao je.

²² Ernst Ludwig Kirchner, http://www.theartstory.org/artist-kirchner-ernst-ludwig-artworks.htm#pnt_4, 15.07.2017.

²³ De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 64.

²⁴ De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 65.

²⁵ De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 65.

²⁶ Jean-David Jumeau-Lafond: Emil Nolde (1867-1956), <http://www.thearttribune.com/Emil-Nolde-1867-1956.html>, 11.11.2009.

„Die Brücke“ 1911. godine seli u Berlin i tamo surađuje sa literarnim umjetnicima koji imaju slične ciljeve i ideje što je osnažilo orijentaciju ekspresionističkog pravca prema problemima koje su toliko snažno kritizirali. U konačnici, umjetnici grupe su se počeli udaljavati radi individualnih promjena u stilu što je dovelo do raskida grupe 27. svibnja 1913. godine²⁷.

²⁷ Elger, D.: Modern art Vol. 1 : 1870-1944 : Impressionism to Surrealism, 153.

2.3 Der Blaue Reiter

1911. godine u Münchenu osnovana je grupa „Der Blaue Reiter“ pod vodstvom Vasilija Kandinskog. Ovome umjetničkome i intelektualnome udruženju prethodila je isto tako jedna umjetnička grupa koja je nastala 1909. godine, također u Münchenu i pod vodstvom Vasilija Kandinskog i njegove učenice Gabriele Munter, zvana Neue Kunstlervereinigung München, što bi u prijevodu značilo Novo udruženje minhenskih umjetnika. Ostali članovi grupe bili su: Alexey von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Vladimir von Bechtheyeff, Adolf Erbsloh, Alexander Kanoldt, Karl Hofer i Alfred Kubin²⁸. Poslije su im se priključili i povjesničari umjetnosti, plesači, glazbenici i književnici.

NKM je zapravo udruženje koje se protivi poetici grupe „Die Brücke“. Oni ne vjeruju u nagon, temperament i fiziološki korijen nadahnuća, nego u očišćenje nagona, u način da se zahvati duhovna bit zbilje, u oslobođenje od naturalističke figuracije. Oni su misaono orijentirani. Ovo je zapravo Kandinskijeva poetika. Dakle, jedini element slaganja za grupom „Die Brücke“ bio je otpor prema impresionizmu, pozitivizmu i društvenom uređenju onoga doba.

Kandinsky je kao predsjednik grupe, poticao stapanje svih umjetničkih ideala s naglaskom na duhovnost. Razni utjecaji bili su dobrodošli. To je posebice bilo prikazano 1910. godine na izložbi grupe u Galeriji Thannhauser u Münchenu gdje su bila uključena djela Picassa, Deraina, Braquea, van Dongena i ostalih. U ovoj evokaciji Art Nouveaua, postimpresionizma, kubizma i fovizma, Kandinsky je zapravo bio uljez pošto je otišao korak naprijed i pokrenuo jednu novu filozofiju umjetnosti svojom prvom apstraktnom slikom naslikanom 1913. godine što je označilo početak udaljavanja od ideja NKM. Ovaj novi pravac kojim je Kandinsky krenuo nije bio podržavan sa strane kritičara i nekih članova grupe, no Franz Marc ga je podržao u svojoj recenziji i, te se u konačnici pridružio NKM²⁹.

U NKM je sve više dolazilo je do neslaganja uzrokovanog estetskim diferencijacijama među umjetnicima i jačanjem konzervatizma grupe, te se iz tog razloga, Kandinsky, Munter, Marc i Kubin, povlače se iz NKM i ubrzo nakon toga osnivaju takoreći suparničku grupu zvanu Der Blaue Reiter. Naziv Der Blaue Reiter potječe iz Vasilijeve ljubavi prema slikama iz bajki o vitezovima, točnije iz jednog njegovog crteža plavog jahača objavljenog u almanahu, no isto

²⁸ De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 66.

²⁹ Elger, D.: Modern art Vol. 1 : 1870-1944 : Impressionism to Surrealism, 153.

tako je i sam Marc imao estetsku sklonost prema ljepoti konja i obojica su voljeli plavo³⁰. 1911. godine, na prvoj izložbi Der Blaue Reitera, u galeriji Thannhauser, u Münchenu, izlagali su i Macke, Campendonk, Delunay i Arnold Schonberg³¹. Nakon toga, slike su bile izložene i u ostalim njemačkim gradovima uključujući i Berlin gdje im se priključio Paul Klee sa sedamnaest radova³². Der Blaue Reiter je pokrenuo i svoj almanah u kojem su bili sadržani eseji koji su predstavljali neke od najvažnijih predodžbi i izjavi poznatih umjetnika o modernoj umjetnosti, kao što je recimo Marcova izjava koja definira ovu novu vrstu umjetničkog pravca kao spoj gotskog i primitivnog s Afrikom i starim Orijentom i snažno ekspresivnom narodnom i dječjom umjetnošću.

1912. organizira se legendarna izložba First Comprehensive Exhibition der Blaue Reitera u Galeriji Hanz Goltz. Izložba nije imala namjeru prikazati niti jedan zajednički stil već preko različitosti forme pokazati najintimnije želje umjetnika koje iziskuju mnogostruke oblike. Na izložbi su stoga prikazana djela Gaugina, van Gogha, Cezzanea, Matissea, slikara naive Henria Rousseaua, Delaunaya, Deraina, Vlamnicka, Picassa, Braquea, nekolicine umjetnika grupe die Brücke, te ruskih avangardnih umjetnika Mikhaila Larionova, Kazimira Malevicha i Natalie Goncharove.

Sve do 1914. godine Der Blaue Reiter su izlagali u 12 gradova, i to ne samo u Njemačkoj već i u Mađarskoj, Norveškoj, Finskoj i Švedskoj. No izložbe su prisilno zaustavljene radi početka Prvog svjetskog rata³³.

Poetika grupe Der Blaue Reiter temeljila se na suprotstavljanju ekspresionizmu koji deformacijom fizičkog postiže učinak. Oni žele prodrijeti u duhovnost i istinu prirode, te ju žele osloboditi materijalnosti i ljuštore koja ju okružuje ne bi li otkrili pravi oblik svijeta. Žele stvoriti čistu umjetnost. Ovakvom poetikom otvara se put k apstrakciji koja je bit uklanjanja vanjštine i oslobađanja duha raznim oblicima. Marc je to ovako objasnio: „Mi umjetnici taj oblik naslućujemo. Naš demon dopušta nam da vidimo između pukotina svijeta i vodi nas u san iza svoje šarene scene.“³⁴

Jedan od najbitnijih, ako ne i najbitniji, teoretičara i ideologa grupe bio je Vasilij Kandinsky koji je iznio mnoštvo ideja, ciljeva i stavova o modernoj umjetnosti i time iskristalizirao poetiku grupe Der Blaue Reiter. Njegova najznačajnija publikacija koja detaljno razrađuje ove

³⁰ De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 67.

³¹ Elger, D.: Modern art Vol. 1 : 1870-1944 : Impressionism to Surrealism, 154.

³² De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 67.

³³ Elger, D.: Modern art Vol. 1 : 1870-1944 : Impressionism to Surrealism, 154.

³⁴ De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 68.

teme jest Traktat o duhovnosti umjetnosti koji je zbog svoje popularnosti među umjetničkim istomišljenicima doživio tri izdanja³⁵. On drži da se umjetnost treba kretati u smjeru apstraktne slobode čiste vizije. Treba se dogoditi prijelaz iz materijalizma u spiritualizam, odnosno iz zla u dobro. S obzirom na stanje u društvu i politici posljedično je izjavio: „Što svijet postaje više zastrašujući, a upravo takav je današnji, to umjetnost postaje apstraktnijom. Sretan svijet stvara realističnu umjetnost.“³⁶ Dakle, umjetnici ne žele više slikati površinu svijeta jer nedovoljno prikazuje stvarno stanje. Također, Kandinsky smatra da se umjetnost treba temeljiti na nužnosti i samo nužnosti. Sve ostalo je grešno.

Kandinsky veliki naglasak stavlja i na ulogu boja koje, prema njegovom mišljenju, izravno dotiču dušu. Za njega, svaka boja ima svoju narav, svoj karakter. Boje su psihološki uvjetovane, one su odjeci duše. On ih je podijelio, s obzirom na narav i svjetlinu, na tople i hladne boje. Da bi bolje shvatili taj psihološki aspekt boje, Kandinsky daje primjer: „Apsolutno zeleno je u svijetu boja ono što je u svijetu ljudi takozvano građanstvo: element, to jest nepokretno, samozadovoljno, ograničeno u svakom smislu.“ Nadalje, i ponovo na primjeru zelene boje, govori: „Zeleno je poput debele zelene krave koja, ležeći nepomično i dobra samo za preživljavanje, promatra svijet glupim i tupim pogledom.“³⁷ Osim karaktera boja, Kandinsky uvodi i pojam kretanja boja. Iz toga proizlazi horizontalno, centrifugalno i centripetalno kretanje³⁸. Također, smatra da svaka boja ima svoj oblik i treba biti razgraničena od drugih boja na platnu, pa tako tupom obliku poput kruga paše plava boja koja je isto tako tupa, posrednom obliku poput kvadrata paše crvena boja, a dinamičnom obliku poput trokuta paše dinamična, energična i svjetla boja poput žute³⁹.

1913. godine Kandinsky izdaje tekst „Slikarstvo kao čista umjetnost“ u kojem govori da umjetničko djelo postaje sadržajem, da ono stvara svoj individualni pa s time i originalni sadržaj te svijet za sebe⁴⁰.

On, kao i većina pripadnika grupe Der Blaue Reiter, je smatrao kako su glazba i umjetnost usko povezani te da je glazba najuzvišeniji oblik apstraktne umjetnosti iz razloga što ona, unatoč tome što je nevidljiva, pobuđuje maštu čovjeka stvarajući razne slike u glavi vezane uz zvuk. Glazba se stoga, na taj način, može “vidjeti“. On je, isto tako, po uzoru na glazbu, htio

³⁵ De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 71.

³⁶ <https://mam.org/kandinsky/biography.php>, 15.07.2017.

³⁷ De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 70.

³⁸ De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 71.

³⁹ Basic Color Theory by Kandinsky, <https://ekaterinasmirnova.wordpress.com/2012/08/06/basic-color-theory-by-kandinsky-44/>, 6.8.2012.

⁴⁰ De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 71.

potaknuti sinesteziju raznih vrsta podražaja svojim slikama. Htio je postići da elementi slike, poput boja, oblika, linija i kompozicije, aludiraju na zvuk i emocije putem ujedinjenja senzacija⁴¹. U Duhovnosti umjetnosti iz 1912. godine izjavio je: „Boja je tipka na klavijaturi. Oko je čekić klavijature. Klavir je duša s mnoštvom svojih žica. Umjetnik je ruka koja namjerno postavlja dušu koja vibrira pomoću ovog ili onog glazbenoga ključa.“⁴² Između ostalog, svoja umjetnička djela, umjetnici Der Blaue Reitera, često su nazivali imenima koja su svojstvena glazbenim dijelima poput „Kompozicija“, „Etida“, „Improvizacija“ i tako dalje⁴³.



Sl.3. Wassily Kandinsky: „Kompozicija VII.“, 1913.

Za razliku od Kandinskog koji se zalaže za potpunu apstrakciju i čiste forme, koji smatra da između objektivnog svijeta i umjetnosti nema dodirnih točaka, Paul Klee se izražava putem simbola i alegorija. On vjeruje da se može prodrijeti ispod pojavne površine svijeta, te smatra

⁴¹ <http://www.theartstory.org/artist-kandinsky-wassily-artworks.htm>, 16.7.2017.

⁴² Maria Popova: Kandinsky on the Spiritual Element in Art and the Three Responsibilities of Artists, <https://www.brainpickings.org/2014/06/02/kandinsky-concerning-the-spiritual-in-art/>, 16.7.2017.

⁴³ <http://www.theartstory.org/movement-der-blaue-reiter.htm>, 16.7.2017.

da je umjetnik sastavni dio stvaralačkih snaga prirode⁴⁴. Dakle, Kandinsky odvaja sebe od prirode, on izaziva odjeke u duši preko pročišćenih formalnih ritmova, i kao što je već navedeno, stvara svijet za sebe, dok se Klee postavlja kao posrednik između prirode i umjetničkoga dijela.

I Kandinsky i Klee dvije su bitne umjetničke ličnosti koje su izvor filozofije umjetnosti ne samo der Blaue Reitera već i moderne umjetnosti općenito. Oni su bili inspiracija brojnim ondašnjim i budućim slikarima, a njihove teorije i razmišljanja temelj su shvaćanja avangardnih umjetnosti, te se i dan danas spominju u nauci.

⁴⁴ De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, 72.

3. EGON SCHIELE

3.1 Život umjetnika

Egon Schiele, jedan od najvećih austrijskih ekspresionista, rodio se 12. lipnja 1890. godine kao treće dijete Marie i Adolfa Eugena Schielea u Tullnu na Dunavu⁴⁵. Njegov otac bio je upravitelj austrijske carske željeznice u Tullnu, a djed je bio inženjer na željeznici što je imalo izniman utjecaj na Egonovu ljubav prema vlakovima, željeznicama pa time i putovanjima koju je pokazivao crtajući ih na početku svog mladog umjetničkog stvaralaštva⁴⁶. Tvrtka u zgradi željezničke stanice pružila je njemu i njegovoj obitelji smještaj. Tako je Egon odrastao je u sobama s pogledom na željeznicu koju je svakodnevno promatrao i time upijao svaki njezin detalj koji bi kasnije vješto crtežom prenio na papir. Sa šesnaest godina crtao je vlakove sa tehničkom preciznošću i vizionarske daleke krajeve za kojima je čeznuo. Mnoštvo svojih putovanja poput putovanja u Wachau, Krumau, Munchen, Villach, Travis i Altmunster, Egon je zabilježio crtežima⁴⁷. Ta brojna putovanja u tinejdžerskim danima možda se mogu objasniti kao bijeg iz vlastita doma u kojemu, naime, nije imao previše pozitivnih iskustava.

Već je 1902. godine počelo mračno razdoblje obitelji Schiele. Te godine odselili su iz Tullna u Klosterneuburg gdje je Egon počeo pohađati gimnaziju u kojoj nije baš briljirao, već je naprotiv morao čak i ponavljati godinu⁴⁸. Jedini predmet koji je iz njega izvlačio skrivenoga genija, bio je crtanje koje su podržavali učitelji iz gimnazije. Njegov otac, s kojim je u početku bio izrazito blizak, zarazio se sifilisom i počeo je gubiti razum što je, kao posljedicu u zadnje tri godine njegova života, donijelo brojne probleme pred kojima se našla Egonova obitelj. Adolf Schiele je čak jednom prilikom, u tantrumu, spalio sve Egonove crteže vlakova⁴⁹. Bolest Adolfa je uznapredovala, a on je odbijao ikakvo liječenje što je rezultiralo njegovom smrću, vjerojatno od sifilitične paralize, 1905. godine⁵⁰. Njegova smrt, no i smrt sama po sebi, oblikovala je Egona kao umjetnika, kao što je i sam naposljetku rekao. Egonovim skrbnikom zatim postaje Leopold Czihaczek koji je također radio kao inženjer na željeznici te je bio poznavatelj glazbe, no ne i umjetnosti.

⁴⁵ Mitsch, E.: Egon Schiele, Phadion, London, 2007., 7.

⁴⁶ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, Europapressholding, Zagreb, 2007., 21.

⁴⁷ Fischer, W. G.: Egon Schiele : 1890-1918 : desire and decay, Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1998., 9.

⁴⁸ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 21.

⁴⁹ Comini, A.: Egon Schiele, Themes and Hudson, London, 1986., 11.

⁵⁰ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 22.

Egonov učitelj Ludwig Karl Strauch podržavao je Egona u likovnome stvaralaštvu, zajedno sa slikarem Maxom Kahrerom i Wolfgangom Paukerom, voditeljem Augustinskog zbora koji su odobrili Egonovu prijavu na Akademiju likovnih umjetnosti u Beču 1906. godine. Unatoč protivljenju njegovog skrbnika i majke, Egon se pridružio klasi Christiana Griepenkerla, tradicionalnog slikara, na bečkoj Akademiji⁵¹. Vrijeme provedeno na Akademiji, za Egona je bilo mukotrpno i frustrirajuće. Nastavni kurikulum bio je izuzetno konzervativan i nije se mijenjao čak dvjesto godina. Predmeti su se temeljili na preslikavanju klasične umjetnosti, grčkih skulptura, na slikanju i crtanju ljudskoga tijela prema pravilima kompozicije, studijama draperije i slično. Na Akademiji je inovativniji pristup umjetničkom stvaralaštvu gledan s prijezirom, a Egon je pak na tradicionalan pristup gledao s prijezirom. On je u početku slikao većinom autoportrete koji ga prikazuju kao samouvjerenog mladića, dubokoga pogleda i pomalo narcisoidnog držanja. Osim autoportreta slikao je i portrete poznanika, te pejzaže prirode i gradova u kojima se nalazio. Na Akademiji, koja je zahtijevala pedantnost, ti radovi nisu bili zamijećeni. Iako je tamo izoštrio svoju tehniku i talent, Schiele je i dalje buntovnički pružao otpor prema akademskim pravilima što ga je dovelo u suparnički položaj i sa samim Griepenkelom protiv koga je, zajedno sa svojim istomišljenicima sa akademije, potpisao peticiju od 13 pitanja poput: „Ne broje li se isto tako podne i noć kao postojeća svjetlost? Zar je priroda jedino što gospodin profesor smatra prirodom?“⁵²

Prezirući uokvirenost i konzervativnost akademskoga nauka, Schiele se, zajedno sa istomišljenicima s akademije, okrenuo progresivnom stilu koji se postavio kao prijetnja neoklasicističkim pristalicama. Riječ je o Art Nouveau stilu, točnije o Gustavu Klimtu koji je tada bio najkontroverzniji, najpopularniji i najutjecajniji umjetnik pokreta Bečke Secesije. Klimtov utjecaj može se uočiti u ranim Egonovim slikama dok je još bio na akademiji. Od njega je preuzeo zamjenu prostornih vrijednosti dekorativnima, te neke motive poput Vodenih zmija koje je preinačio u Vodene duhove⁵³.

⁵¹ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 23.

⁵² Fischer, W. G.: Egon Schiele : 1890-1918 : desire and decay, 19.

⁵³ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 25.



Sl.4. Gustav Klimt: „Vodene zmije“, 1904.



Sl.5. Egon Schiele: „Vodeni duhovi“, 1908.

Iako je klimtovski utjecaj evidentan, Schieleov izričaj nije bila izravna kopija Klimtova stila. Schiele je već polako počeo formirati stilske elemente svojstvene vlastitome stilu. Prvenstveno se tu radi o upotrebi linije koja je kod Egona uglata i posjeduje kvalitete izražajnoga pretjerivanja i sloma. U Schieleovih figura nema naturalističkog izraza, one su pojednostavljene i zajedno sa apstraktnom dekorativnom površinom postaju i same takvom. Dakle, kod Klimta je jasno definirana razlika između ornamenta i figure, dok se kod Egona ornament i figura izjednačavaju. Schieleove ugate linije psihološki su nabijene i posjeduju ekspresivni karakter, njegove figure ne posjeduju onu organsku i zaobljenu plastičnost koja je prisutna u klimtovskim figurama.

Kolekciju slika koje je Egon napravio, dakako, pod utjecajem Klimta i odvojeno od svojih akademskih zadaća, odlučio je osobno pokazati svome umjetničkom uzoru došavši nenajavljeno u njegov vrtni atelje. Pokazavši mu slike upitao ga je: „Imam li talenta?“, na što je Klimt odgovorio: „Mnogo! Previše!“ Iz toga susreta razvilo se uzajamno poštovanje i podrška dvaju umjetnika, a Klimt je, pošto je bio oduševljen talentom mladoga Schielea, preporučio Egona poznatom bečkom umjetničkom udruženju Wiener Werstatte, izmjenjivao s njim slike, kupovao njegove crteže i kasnije slao modele, a potom i klijente⁵⁴.

Egon se sve više počeo udaljavati od akademskog stila, pogotovo nakon podrške Gustava Klimta, i želja za slobodom postala je veća nego ikad što konačno dovodi do njegova napuštanja Akademije 1909. godine. Iste godine osniva, zajedno sa prijateljima i nekim bivšim Griepenkerlovim studentima, grupu Neukunstgruppe, što bi u prijevodu značilo „grupa nove umjetnosti“⁵⁵. Njihova filozofija temeljila se odbacivanju tradicije i prošlosti općenito, jer to sprječava razvitak umjetnika i njegove individualnosti za što smatraju da je najbitnije svojstvo pravoga umjetnika. On prvenstveno treba biti svoj, on treba stvarati, a ne kopirati.

1909. godine, Egonu je bila omogućena, uz pomoć Klimta, prva izložba samostalnih radova na Drugoj međunarodnoj umjetničkoj izložbi u Beču na kojoj je izložio četiri slike. No, Schiele nije ostavio najbolji dojam na posjetitelje i pripadnike umjetničkoga svijeta iz razloga što su njegove slike poprilično podsjećale na Klimtove. Unatoč tome, Egonu je izložba dobro došla kao izvor inspiracije pošto su ondje bile izložene slike brojnih značajnih modernističkih umjetnika poput Vincenta van Gogha, Edvarda Muncha, Paul Gaugina, Jana Tooropa, Fernanda Khnopffa, Ernesta di Fioria, Felixa Vallotona, Lovisa Corintha, Ernsta Barlacha i belgijskoga kipara Georges Minnea, koji je, uz Ferdinanda Hodlera, bio jedan od najvećih utjecaja na Schielea⁵⁶. Tamo je zamijetio Vincentovu „Spavaću sobu u Arlesu“ koja ga je vjerojatno inspirirala pošto je 1911. godine naslikao sliku nazvanu „Soba umjetnika u Neulengbachu“ koja podsjeća na Vincentovu sliku spavaće sobe⁵⁷. Najznačajnija slika koju je Egon izlagao na međunarodnoj izložbi bila je Gerti, odnosno portret njegove sestre⁵⁸.

⁵⁴ Comini, A.: Egon Schiele, 12.

⁵⁵ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 27.

⁵⁶ Comini, A.: Egon Schiele, 12.

⁵⁷ Comini, A.: Egon Schiele, 26.

⁵⁸ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 30.



Sl.6. Egon Schiele: „Gerti“, 1909.

Iako je izričaj naizgled klimtovski, postoje neki esencijalni elementi koji upućuju na budući stilski smjer umjetnika koji će ga individualizirati, baš kao što je to bila namjera i ideja njegove filozofije. To je portret naslikan u prirodnoj veličini koji je neuobičajen jer je lik položen centralo, a to se kosilo sa principom asimetrije tipičnim za Art nouveau. Time je Schiele postigao da se fokus potpuno prebaci na lika, te na psihološki i egzistencijalni aspekt, točnije na otkrivenje tih aspekata. Ono što je također isticalo taj psihološki element, jest uglatost linija koje jasno razgraničavaju potpuno praznu pozadinu od lika čime se postiže osjećaj izoliranosti kojim se Schiele često služio i u kasnijim radovima. Također, Egon je za razliku od Klimta, koji se razbacivao zlatnom bojom, koristio prilično prigušene boje koje odišu trulim karakterom. Time se umanjuje dekorativnost koja je inače tipična za Klimta.

Ubrzo, Egon napušta Neukunstgruppe nakon neuspješne izložbe u galeriji Pisko u Beču, te se sve više počinje udaljavati i od klimtovske secesije koja više ne odgovara njegovome, već istančanome ekspresionističkome shvaćanju jer se i ona previše bavi fasadom i ljepotom. I njoj fali sentimenta realnosti koja je daleko od idealnoga. 1909. godine Egon okreće novu stranicu umjetničkoga stvaralaštva. Odbacuje prošlost i ovoga se puta doista izgrađuje u potpunosti kao „svoj umjetnik“.

„Slijedio sam Klimta do ožujka. Danas sam, vjerujem, njegova suprotnost...”⁵⁹, Egonova je izjava koja potvrđuje njegovo ponovno rođenje.

Nakon izložbe u galeriji Pisko počinje njegova umjetnička karijera. 1909. godine Egon upoznaje Arthura Roesslera, umjetničkog kritičara, povjesničara, konzultanta i skauta koji je ubrzo uočio veliki potencijal u mladom talentiranom i provokativnom umjetniku te se počeo smatrati njegovim povjerenikom. Preko Roesslera Egon upoznaje i važne kolekcionare poput Dr. Oskara Reichela, Carla Reininghausa i Eduarda Kosmacka za koje je također naslikao velike portrete, no unatoč tome Egon se i dalje financijski mučio pošto mu ti portreti nisu bili plaćeni. 1910. sudjeluje na Međunarodnoj lovačkoj izložbi u Beču te upoznaje Heinricha Benescha koji će postati njegov odani privrženik⁶⁰.

1911. godina početak je novih nevolja za Egona uzrokovanih njegovim nekonvencionalnim umjetničkim životom. Naime, on i njegov maloljetni model Wally (Valerie) Neuzil, živjeli su otvoreno u vrtnoj kućici u Krumau, a povrh svega crtao je aktove vrlo mladih ženskih modela u, moralno gledajući, sumnjivim pozama, što je izazvalo negodovanje stanovnika. To je rezultiralo njegovim protjerivanjem iz Krumaua i preseljenjem u Neuengelbach⁶¹. Tamo je bio suočen sa uhićenjem i zapljenom crteža pod optužbom za zavođenje i zlostavljanje maloljetne djevojke. U podrumskom pritvoru bio je zadržan dva tjedna, a na suđenju u St. Poltenu optužbe su odbačene te mu je dosuđeno još tri dana zatvora. I u zatvoru Egon je bio produktivan zahvaljujući Heinrichu Beneschu koji mu je donio vodene boje i ostale crtačke materijale pomoću kojih je mogao prenijeti svoju patnju i frustriranost optužbama za koje je smatrao da nisu pravedne⁶².

Neuelenbach afera nije imala baš prevelikog utjecaja na Egonovu produktivnost i karijeru. Dapače, interes za njegove crteže i slike rasla je velikom brzinom. 1912. izlagao je na brojnim izložbama poput one u Budimpešti, u Munchenu kod njemačkog prodavača knjiga i umjetnina Hansa Goltza, te u Beču kod Hagebunda. Upoznao je i neke nove kolekcionare koji su iskazali interes za njegove radove, a to su bili Franz Hauer koji je podržavao i Kokoschku te August Lederer, bogati industrijalac koji ga je čak pozvao na Božić da naslika njegova sina⁶³. Iste godine Egon je izlagao i na izložbi Blaue Reitera u Galeriji Goltz u Münchenu zajedno sa Munchenskom Secesijom, te na Sonderbund izložbi u Kölnu.

⁵⁹ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 30.

⁶⁰ Fischer, W. G.: Egon Schiele : 1890-1918 : desire and decay, 22.

⁶¹ Fischer, W. G.: Egon Schiele : 1890-1918 : desire and decay, 23.

⁶² Comini, A.: Egon Schiele, 17.

⁶³ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 57.

1913. izložio je svoje radove na Crno-bijeloj izložbi bečke secesije, te na 43. izložbi bečke secesije. Puno je izlagao i po Njemačkoj zahvaljujući Roessleru i Goltzu stoga su se njegovi radovi mogli vidjeti u Münchenu, Hamburgu, Hagenu, Berlinu, Breslauu, Dresdenu i Stuttgartu⁶⁴. U Berlinu ga je zamijetio Franz Pfemfert, urednik ljevičarskog ekspresionističkog časopisa „Die Aktion“, koji mu je ponudio da objavljuje svoje pjesme i crteže. Schieleovi radovi objavljivani su u časopisu u sljedećih nekoliko godina, a 1916. mu je posvećen i cijeli broj časopisa⁶⁵. Ni 1914. godine, na početku Prvog svjetskog rata, Schiele se ne zaustavlja sa izložbama. Izlaže na Međunarodnoj secesijskoj izložbi u Rimu, Werkbund izložbi u Kolnu, na Minhenskoj secesiji, te u Brusselsu i Parizu⁶⁶.

Wally, njegov vjerni model i ljubavnica koja je živjela s Egonom četiri godine, 1915. suočila se sa preokretom. Egon je odjednom odlučio oženiti tri godine mlađu Edith Harms koja je živjela preko puta, a Wally je ponudio neku vrstu sporazuma u kojem joj nudi da svako ljeto na par tjedana provode vrijeme skupa unatoč braku s Edith. Wally je to naravno odbila, a Schiele čini se nije imao nikakav problem s time te se 17. lipnja 1915. na brzinu oženio s Edith⁶⁷. Četiri dana nakon vjenčanja Egon je pozvan na vojnu dužnost u Pragu, a zatim u Beču, a u njegovim pismima otkriva se koliko prezire vojnu službu, vojsku, ali i rat općenito.

Na svu sreću umjetnici su imali privilegirani položaj u vojsci jer ih nisu slali na front nego su obavljali dužnost u Ratnom muzeju ili u Ratnom uredu za novinare. Također, zahvaljujući svojoj privilegiranoj poziciji, tijekom 1916. i 1917. godine Egonu je bilo omogućeno da i dalje izlaže svoje crteže i slike na izložbama kao što su Bečka izložba, Izložba minhenske secesije u Dresdenu, te ostalim izložbama austrijske umjetnosti u gradovima neutralnih zemalja poput Amsterdama, Stockholmu i Kopenhagenu u svrhu propagande. 1916. godine Egon je premješten je na činovničko mjesto u Austriji, a 1917. vraćaju ga natrag Beč. Iste godine dr. Franz Martin Haberditzl, direktor Bečke moderne galerije, naručuje Egonove crteže i portret njegove žene Edith Harms u šarolikoj haljini koja je kasnije trebala biti nanovo naslikana zbog svoga boemskoga izgleda koji nije primjeren za carski muzej⁶⁸. Ovo je bio još jedan korak ka službenom priznanju Egona kao umjetnika.

1918. godina bila je puna početaka, no i krajeva. Te godine, točnije 6. veljače, umire Egonov idol Gustav Klimt kojemu je Egon u konačnici posvetio sliku „Zora“ koja prikazuje slikara na

⁶⁴ Fischer, W. G.: Egon Schiele : 1890-1918 : desire and decay, 34.

⁶⁵ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 57-58.

⁶⁶ Fischer, W. G.: Egon Schiele : 1890-1918 : desire and decay, 34

⁶⁷ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 70.

⁶⁸ Fischer, W. G.: Egon Schiele : 1890-1918 : desire and decay, 41.

samrtnoj postelji. Uz sliku posvetio mu je i posljednji pozdrav ovim riječima: „Gustav Klimt, umjetnik nevjerojatne savršenosti, čovjek s rijetkom dubinom, njegova djela su kao sveti oltar.“

Ožujak 1918. godine konačno je donio Schieleu priznanje, financijski uspjeh i narudžbe radi uspjeha na 49. izložbi bečke secesije gdje je izložio svega 19 slika i 29 akvarela⁶⁹. To mu je omogućilo da iznajmi veći atelje u kojem će moći slikati i skladištiti slike velikih dimenzija. No, sreća, koja je nastala kao posljedica dugo očekivanog uspjeha, nije dugo potrajala. Naime, Europom je harala opasna španjolska gripa kojom se zarazila njegova žena Edith. Umrla je na Schieleovim rukama, u šestom mjesecu trudnoće, 28. prosinca. Već 31. listopada umire i sam Egon od iste bolesti u 28 godini života⁷⁰. Iako je njegov život bio kratak, iza sebe je ostavio veliki opus te jedna od najznačajnijih djela austrijskog no i europskog ekspresionizma općenito. Svjetsko priznanje uslijedilo je u sljedećim desetljećima 20. i 21. stoljeća.

⁶⁹ Fischer, W. G.: Egon Schiele : 1890-1918 : desire and decay, 42.

⁷⁰ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 90.

3.2 Potraga za alter-egom

Jedan od najprovokativnijih i najutjecajnijih mislioca 19. stoljeća, Friedrich Nietzsche, čija je moderna filozofija o umjetnosti i umjetnicima bila bliska Egonovu slikarstvu i shvaćanju istoga, 1888. godine opisao je modernoga umjetnika: „Moderni umjetnik, psihološki blizak histeriku, i u samom svom karakteru nosi znakove histerije...Apsurdna uzbuđenost njegove građe, koja svako iskustvo pretvara u krizu i unosi dramatičnost u obične životne slučajnosti, čini ga krajnje nepredvidljivim: on više nije jedna osoba, već skup više osoba pa će čas jedna, a čas druga među njima biti najuočljivija, s nepokolebljivim samopouzdanjem. Upravo zato je on veliki glumac; sva ova jada stvorenja kojima nedostaje volje, ovi subjekti medicinskog istraživanja, su nevjerojatni zbog svoga mimičkoga dara, moći preobrazbe, sposobnosti da preuzmu bilo koju osobnost.“⁷¹

Doista, Egon je temeljito zadirao u nutrinu, tragajući za svim komponentama koje ga čine onim što jest, no i onim što naizgled nije. Histeričnom i dramatičnom interpretacijom otkrivao je svoje skriveno otuđeno sepstvo koje bi naslikao uz pomoć zrcala, sredstva doživljaja samoga sebe i figurativnog zrcala koje odražava sliku o samome sebi stvorenoj u vlastitoj glavi. Zapravo se i sam ekspresionizam može objasniti kao sinteza onoga što vidimo s onime što osjećamo. Egon je taj aspekt ekspresionizma doveo do izvrsnosti. Stoga, teško je pričati o Egonu i ne dotaknuti se teme autoportreta i osobe kao *dividue*, odnosno djeljivosti ega. U njegovu slikarskom opusu postoji otprilike sto autoportreta među kojima su i njegova najznačajnija dijela ikada napravljena⁷². Puni procvat Schieleovih autoportreta počinje oko 1909. godine kada napušta klimtovski stil gdje se prikazuje kao grandiozni mladić pun samopouzdanja, i okreće se složenijem propitivanju i promatranju samoga sebe što rezultira jačom ekspresivnošću, ponekad dovedenu do ekstrema čime se onemogućava tumačenje njegovih autoportreta kao čistih autoportreta.

Egon ne stvara jasnu, definiranu presliku svoga bića, već ga izražava pomoću alter-ega, odnosno onoga mističnoga dijela sebe s kojim je samo on najbolje upoznat. Ovo segmentiranje sepstva dopušta da se ono temeljitije sagleda i upozna, te da se otkrije ono neotkriveno što sačinjava cjelokupno sepstvo, ali da bi se došlo do tih skrivenih i otuđenih dijela bića, slika se u procesu mora iskriviti. Ona tada više nije čisti odraz u zrcalu, već postaje i odrazom duše. Položaji tijela postaju vrlo afektivni, a građa tijela vitka i koščata, izrazi lica su bizarni i psihološki nabijeni, kosa raščupana, naelektrizirana, sepstvo je

⁷¹ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 9-10.

⁷² Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 7.

rastrgano i uočljivo je razdvajanje od izvornoga subjekta. Bitno je samo napomenuti da Egon zapravo koristi autoportret prvenstveno u svrhu potvrde vlastite osobnosti i uloge kao umjetnika uz pomoć fragmentiranja iste. Tu postoje i poveznice sa Freudovskom diobom sepstva, odnosno Idom, Egom i Superegom kao sastavnim dijelovima sepstva, to jest strukturama ličnosti koje se razlikuju po stupnju svijesti⁷³. Iako se ne može sa sigurnošću reći je li Egon izučavao Freuda i njegove teorije o strukturama ličnosti, njegov pristup autoportretiranju se poklapa sa freudovskom teorijom.

On se služi psihoanalizom vlastita sepstva što dovodi do nekolicine takozvanih duplih autoportreta kojima je cilj prikazati tu razdijeljenost duhovnoga bića. U njima možemo vidjeti odnos između Ega i Superega, svjesnog i podsvjesnog, odnosno nesvjesnog, te bića (Wesen) i nebića (Venwesen)⁷⁴. Jedan takav primjer jest dupli autoportret iz 1910. godine pod nazivom „Samo-vidioci“, u kojem je, logično, prisutan motiv doppelganger⁷⁵. Na slici se prepoznaje razgolićeni Egon, točnije dva Egona u podjednakim pozama. Okrenuti su frontalno čime se intenzivira osjećaj razotkrivanja sepstva. Jedan Egon nalazi se ispred drugog Egona kojega možemo protumačiti kao njegovog alter-ega. Također, ovdje postoji i jedan moment bliskosti unatoč očitaj razdijeljenosti iz razloga što je alter-ego usko prigrljen uz ego. Zapravo djeluje kao da izvire iz ega.



Sl.7. Egon Schiele: „Samo-vidioci“, 1910.

Nadalje, drugi primjer dvostrukoga autoportreta jest druga verzija Samo-vidioca, nastala 1911. pod nazivom Smrt i čovjek u kojemu se Egonov alter ego prikazuje u obliku slutnje

⁷³ Analysis of Egon Schiele, <https://www.ukessays.com/dissertation/examples/arts/egon-schiele.php>, 25.7.2017.

⁷⁴ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 12.

⁷⁵ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 13.

smrti što je inače bio uobičajen motiv u književnosti na početku 20. stoljeća⁷⁶. I u ovom slučaju ego i alter-ego djeluju povezano, a pošto su im oči sklopljene slikom se širi i određeni spokoj unatoč turobnoj stilskoj interpretaciji. I smrt je dio čovjeka koja ga počinje slijediti čim život počne i čini se da ju je Egon prihvatio, bez straha, kao neizostavni dio sebe, kao svoje dekadentno ne-biće.



Sl.8. Egon Schiele: „Samo-vidioci (Čovjek i Smrt)“, 1911.

Treći primjer dvostrukoga autoportreta nije slika, već bezimena fotografija iz 1915. godine, a riječ je o dvostrukoj ekspoziciji gdje u jednom momentu slikar gleda ravno u daljinu sa donekle bezbrižnim izrazom lica koje ne odaje da se u njemu krije nešto što ga razdire, a u drugom je okrenut ravno i gleda na suprotnu stranu s ozbiljnijim izrazom lica koje vjerojatno simbolizira njegov unutrašnji sukob⁷⁷. Ovaj primjer dvostrukoga autoportreta, pošto je riječ o fotografiji, sprječava potpuno razdvajanje od izvornoga subjekta, to jest njegovoj defamilijarizaciji u smislu mimetičkoga realizma. Alter-ego na fotografiji jest prisutan i prepoznaje se, no nije doveden do krajnosti kao u slikarskim slučajevima gdje je prikazan na potpuno defamilijariziran način što dovodi u upit realnost i istinitost slučaja. Postavlja se pitanje „Je li to doista Egon? Je li to doista izgled njegove nutrine?“ Grimase, tijelo u grču, trule i prljave boje, bizarne poze, deformiranost, sve su to komponente koje su naglašene u

⁷⁶ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 14.

⁷⁷ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 18.

Egonovim autoportretima i koje sudjeluju u intenziviranju, a možda čak i u preuveličavanju, karaktera alter-ega.

Osim dvostrukih autoportreta, Schiele je naslikao i mnoštvo nagih autoportreta, te je bio među prvim slikarima koji su se naslikali golima. Naime, jedini prije njega koji je to napravio bio je slikar Richard Gerstl. Nagost u ono doba nije bila nepoznanica, no uvijek je bila prikazana u grandioznom smislu: žene su bile prikazane kao boginje, zračile su ljepotom, scene su bile vesele i harmonične, dok su muškarce pretežito prikazivali kao heroje, mišićave i plemenite⁷⁸. Schiele se suprotstavljao takvim slikarskim šablonama i oslobađa tijelo od površnosti. On nago tijelo shvaća na jedan potpuno drukčiji način.

Za njega je akt najradikalniji oblik samoizražavanja te zbog toga postaje središnji predmet autoportreta od 1910. godine pa nadalje. Zašto golo tijelo? Ovdje ponovo možemo uočiti poveznicu između Nietzschea i Egona. Naime, Nietzsche je u jednom od svojih najpoznatijih djela Tako je govorio Zaratustra, iznio svoju ideju: „Iza tvojih misli i osjećaja, brate, stoji moćan gospodar, neznani mudrac. Njegovo ime je Ja. On živi u tvom tijelu. On jest tvoje tijelo.“⁷⁹ Dakle, da bi sebe prikazao u cjelini, Egon je eksponirao svoje tijelo i često ga postavljao u kontrastu sa neutralnom pozadinom da bi još više naglasio njegovu pojavnost i energiju. Za razliku od jedinog bečkog prethodnika koji je slikao sebe golog, Egon u nekim primjerima osakaćuje svoje tijelo ili prikazuje samo njegov torzo čime se udaljava od pravog površinskog izgleda. Ovakvo osakaćivanje možemo primijetiti u autoportretu, koji je ujedno i jedno od njegovih najznačajnijih djela zbog svoje izuzetne dramatične ekspresije i dobro balansirane kompozicije, iz 1910. godine zvanom Akt muškarca koji sjedi⁸⁰. Koščata figura tada je već tipična za Egonov ekspresionistički izražaj, a njena neprirodna žuto-zelenkasta boja kože, te crvena boja koja isijava iz očiju, bradavica i pupka, sugeriraju da se u njemu nalazi nešto demonsko, nešto što razdire iznutra, no to se može uočiti i u sugestivnom položaju ruka koje pomalo podsjećaju na nekakav plesni pokret, gdje jedna prekriva polovicu lica, a druga prima stražnji dio glave. Pozadina je posve reducirana, čista i bijela, što figuru čini vrlo izoliranom i nedostupnom za ikakvu komunikaciju sa okolinom. Lik je uronjen u sebe i odcijepljen od svega ostaloga što ga okružuje. Vidimo ga kao groteskno, uznemirujuće mršavo biće. Kroz njegovo tijelo, vidimo i njegovu dušu čiji su dijelovi isto tako osakaćeni.

⁷⁸ Analysis of Egon Schiele, <https://www.ukessays.com/dissertation/examples/arts/egon-schiele.php>, 25.7.2017.

⁷⁹ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 11.

⁸⁰ Analysis of Egon Schiele, <https://www.ukessays.com/dissertation/examples/arts/egon-schiele.php>, 25.7.2017.



Sl.9. Egon Schiele: „Akt muškarca koji sjedi“, 1910.

U Schieleovim nagim autoportretima uočavamo i elemente narcisoidnosti i egzibicionizma. Pažnja je često svedena na genitalije i erotske radnje i umjetnik se u mnogim primjerima prikazuje kao izuzetno seksualno biće, a razlog možda leži u tome da je ovakva vrsta izražavanja imala terapijski efekt odnosno moguće je da je time Schiele oslobađao svoje nagone koji se nisu mogli zadovoljiti u stvarnosti. No, budući da je pojavnost njegova lika djelovala izmučeno, ružno i neugledno pogrešno bi bilo naglasiti samo erotsku komponentu takvih autoportreta. Neprijatnost Schieleovih slika koje ističu određene aspekte ljudske opsesije, pogotovo genitalije i preuveličane oblike ljudskoga tijela, zapravo je tu da stigmatizira i napadne gledateljevu koncepciju o čežnji pomoću prikaza ljudskoga tijela na negativan način. Isto tako Schiele je htio naglasiti razumijevanje i istraživanje samoga sebe, pa tako i vlastitih nagona i ostalih seksualnih komponenata koje su sastavni dio našega bića. U pismu svojem nekadašnjem skrbniku koji ga je optužio da su njegove slike pornografija izjavio je: „I erotska umjetnost je umjetnost!“⁸¹ I istina je, sve što je Egon naslikao bilo je odraz njegove svijesti, njegovih nagona, njegova nukleusa i njegova života, a što drugo je sve to navedeno nego ekspresionističko umjetničko djelo?

Promatrajući Schieleove autoportrete zamjećujemo još jednu bitnu komponentu njegova slikarstva, a to jest govor tijela. Schiele je bio umjetnik koji se najviše fokusirao na izražajnost tijela i lica, pogotovo onih koji su, prema konvencionalnim shvaćanjima, bili nedostojni

⁸¹ Analysis of Egon Schiele, <https://www.ukessays.com/dissertation/examples/arts/egon-schiele.php>, 25.7.2017.

vizualnog tretmana. Tu se ponajviše radi o patološkim izražajima, te se želi naglasiti povezanost između fizionomije i karaktera, odnosno podsvijesti, širenje konvencionalnog fizionomskog kanona sve do grotesknog i patološkog i definiranje nepoznatih predjela uma pomoću izraza tijela i lica. Egon je imao i kontakta sa mentalno bolesnim ljudima iz kojih je crpio inspiraciju, a zanimanje za patološki govor mentalnih bolesnika pobudio je njegov prijatelj Erwin Osen s kojim je dijelio atelje i koji je nekoć također bio član Neukunstgruppe iz 1909. godine⁸². On je ostavio dubok utisak na Schielea svojim ekscentričnim odijevanjem i namještenim afektiranim izrazima lica, te svojim crtežima mentalno poremećenih bolesnika koje je inače crtao za predavanja o patološkim izrazima na portretima. Gestikularni ekspresionizam prisvojili su i brojni ekspresionisti, pa tako i Oskar Kokoscha koji je u svojoj osmerobojnoj litografiji ilustracija pod nazivom „Sanjareći dječaci“ prikazao bogati repertoar gesta nastao pod utjecajem Hodlerove jasne linearnosti te lomljive siluete i enigmatičnih plesnih pokreta moderne plesačice Mary Wigman. Schiele je kupio kopiju Sanjarećih dječaka i proučavao gestikularni repertoar koji ga je inspirirao da razvije svoj tjelesni znakovni govor ne bi li prikazao svoje autoportrete na dramatičniji način. Primjer Schieleove gestikulativne ekspresije jest slika iz 1910. pod nazivom Melankolija u kojoj je autor prikazan s golim izduljenim torzom, vidljivim stidnim dlakama koje izviru iz hlača, naelektrizirane kose, i gestom ruke koja prstima pokazuje na oko i istovremeno vuče obraze prema dolje čija je posljedica škiljenje. To škiljenje je zapravo neka vrsta Egonova tajnoga potpisa jer implicira na njegovo prezime pošto schielen znači škiljiti⁸³. Konačni produkt ove slike jest Egonov vlastiti patos, nakostriješen i sirov, koji je sve više i više postajao prepoznatljiv pa time i različit od klimtovske estetike.

⁸² Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 44.

⁸³ Comini, A.: Egon Schiele, 16.

3.3 Portreti

U Schieleovom opusu, osim autoportreta, nalazi se i preko 100 portreta koji, baš kao i njegovi autoportreti, daju uvid u ljudsku suštinu. Bilo je očito da je razvio poprilično velik interes za psihoanalizu, te probleme ljudi koje je slikao. Kao što je već rečeno, 1909. Egon počinje razvijati vlastiti stil u kojem dominiraju uglate, ponekad naglašene, a ponekad nenaglašene linije koje su rijetko kad ravne ili zakrivljene. Unatoč njihovom nepravilnom toku, u njima nema ničeg nesigurnog i nekontroliranog. Slikao je sjedeći na niskom stolcu, s pločom na koljenima na kojoj je bio papir i desnom rukom, kojom je crtao, položenom na ploču. Znao je slikati i stojeći s pločom naslonjenom na koljeno dok je ruka sigurno vukla linije bez ikakve podrške. Nikada nije koristio gumicu za brisanje. Obično bi prvo napravio crtež konturama prema modelu, zatim bi ga obojao bez modela, po sjećanju⁸⁴. Ono što također odstupa od ondašnjeg uobičajenog jest perspektiva koja mu služi da modele prikaže na što intrigantniji način⁸⁵.

Za Egonove portrete karakteristične su brojne točke gledišta te izvijeni i deformirani likovi bizarnih izraza lica u neuobičajenim pozama. Za razliku od Klimta koji svoje nage ženske modele prikazuje na čisto erotski, odnosno voajerski način, iz razloga što izgledaju opušteno, kao da ih nitko ne gleda kako su zadubljene u svoje erotske maštarije čime gledatelja dovode u položaj voajera, Egon svoje modele prikazuje u namještenim i gotovo nikada opuštenim pozama koje daju uvid u njihovu ranjivost, izoliranost i napetost. Stoga se ne može reći da su takvi portreti posve intimni.

Schieleovi izvori nadahnuća nalaze se u području podsvjesnog što objašnjava mističnu i maničnu prirodu portreta. Prema riječima Schieleovog povjerenika Roesslera, Schieleove slike bile su „materijalizacija u mračnoj svijesti svijetlih prikaza“⁸⁶. Također, velik izvor nadahnuća bile su i egzotične javanske kazališne lutke, pogotovo izrazito stilizirani javanski groteskni lik napravljen od kože bizona koji ga je fascinirao svojim konturama sjenke na zidu. Estetika pokreta, pogotovo onih neobičnih, koji su umjetnost sami po sebi, oduševljavala je Egona, pa su mu tako senzacionalne plesačice koje su unijele novine u svijet plesa bile velika inspiracija. To su bile Loie Fuller, koja je bila poznata po svojem zmijskom plesu pod svjetlima reflektora koji su naglašavali nabore njezine haljine, a time i pokrete, Isadora Duncan koja je odigrala ključnu ulogu u razvoju plesa iako su je neki kritizirali govoreći kako

⁸⁴ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 33.

⁸⁵ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 34.

⁸⁶ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 41.

to nije ples već pantomima, Ruth Saint Denis čiji su akrobatski pokreti i misteriozna erotičnost njezinih pokreta potakli Schielea da ju tako visoko cijeni⁸⁷.

Schiele je za modele koristio članove svoje obitelji, posebice mlađu sestru Gerti, svoju ljubavnicu Wally, svoju buduću ženu Edith, prijatelje, no i profesionalne modele, prostitutke i maloljetne djevojke iz radničke klase koje bi našao na ulici i jeftino platio pošto si nisu mogle priuštiti odbijanje poslova. Umjetnički modeli na prijelazu stoljeća imali su položaj kao prostitutke pošto su pozirale u izazovnim i opscenim položajima za vrlo male novce⁸⁸. Schieleove aktove društvo je doživljavalo uvredljivima zbog njihova eksplicitnog sadržaja predstavljenog na jedan potpuno defamilijariziran način, njima stran, pa time i bolestan. Schiele je bez imalo problema slikao svoju sestru Gerti potpuno голу. Jedan takav primjer jest „Akt djevojke s prekrštenim rukama (Gerti Schiele)“ iz 1910. Ova poza samozagrljaja vjerojatno je inspirirana koščatom skulpturom „Dječak koji kleči“ Georgesa Minnea kojoj se Egon divio⁸⁹. On je prenio tu elokventnu pozu na akt-studiju mlade Gerti koja je naglasila ranjivost njezinog izloženog tijela.



Sl.10. Egon Schiele: „Akt djevojke s prekrštenim rukama“, 1910.

⁸⁷ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 42.

⁸⁸ Fischer, W. G.: Egon Schiele : 1890-1918 : desire and decay, 34.

⁸⁹ Comini, A.: Egon Schiele, 15.

Egon je često crtao i svoga prijatelja Osen s afektiranim izrazom lica i izrazito vitkom nagom figurom te ekspresivnim pokretima tijela iz kojih se vidi Osenova ekscentričnost⁹⁰.

Kontakt sa djelima velikih ekspresionista, koja se paralelno kreću sa novom znanosti u psihologiji i prikazuju spektakl psihe koja se pojavljuje u svim ljudskim bićima, također je ostavio veliki utisak na Schielea. Koncept portreta, zajedno sa Gerstlom i Kokoschkom, podigao je na jednu novu razinu gdje su ljudi prikazani kao individualci, a ne tipovi. Ferdinand Hodler jedan je od poznatih švicarskih simbolista čiju je prepoznatljivu debelu liniju, osjećaj za dramatiku i elokventan govor tijela, slijedio Egon koji je i sam ubrzo postao poznat po svojim vitalnim linijama⁹¹. Poznati portret Eduarda Kosmaka, oglašivača umjetnina, iz 1910., kojeg je u konačnici Eduard odbio platiti, poznat je po svojoj centralnoj kompoziciji, prodornom pogledu i položaju ruka između bedara. Ovaj položaj ruku neodoljivo podsjeća na djelo belgijanca Feliciena Ropsa pod nazivom „Najveća ljubav Don Juana“ te Munchov „Pubertet“⁹².

Nakon 1914. Egonovi portreti i studije postaju manje subjektivnima i ne fokusiraju se više toliko na fenomen bića. I portreti njegove supruge Edith, nakon što im se brak poboljšao, postali su nježniji i vedriji što se može vidjeti i na poznatome primjeru portreta Edith Harms u šarenoj prugastoj haljini. Praznu pozadinu portreta, karakterističnu za portrete oko 1910. godine, sve češće počinje zamjenjivati okoliš, pogotovo u kasnijim dijelima, čime se prelazi na kontekstualniji pristup. Oštra linearnost ranih portreta zamijenjena je sa onom koja se nanosi na više slikarski način, dok za ispunu likova postaju karakteristične mrlje.

⁹⁰ Fischer, W. G.: Egon Schiele : 1890-1918 : desire and decay, 28.

⁹¹ Comini, A.: Egon Schiele, 13.

⁹² Comini, A.: Egon Schiele, 15

3.4 Zatvorska djela

Egon je 1912. godine uhićen zbog svojih rizičnih portreta maloljetnih djevojaka i osuđen je za zavođenje maloljetne djevojke, točnije njegovog modela Wally, i nemoralnost. Posljedica toga bila su dva tjedna provedena u pritvoru i dodatnih tri dana zatvora, a sudac koji ga je osudio pred Egonom je zapalio jedno od njegovih, po njemu uvredljivih, djela. To je bilo već drugi put da su njegove slike završile u plamenu. Prvi puta je to učinio njegov otac. Egona je to obuzelo velikom gorčinom jer svoju je umjetnost smatrao svetom. No, sva ta gorčina koja se sakupljala u njemu bila je prenesena vodenim bojama na papir zahvaljujući njegovom prijatelju Heinrichu Beneschu koji mu je donio taj pribor. Zbog ove brižne geste omogućeno nam je da dobijemo uvid u jednu od najdirljivijih dokumentacija ljudske patnje u modernoj umjetnosti.

Afera Neulenbach izvukla je iz Schielea ono najekstremnije u smislu ekspresionističkog izraza. Tijekom prebivanja u zatvorskoj ćeliji Schiele je vodio dnevnik, crtao i naslikao 13 akvarela kojima je bilježio varijacije u stanjima svoga duha⁹³. Uz svaki umjetnički rad priložio je i primjereni tekst kojim pokazuje svoj junački otpor neshvaćenoga genija, žrtve koja je bez obzira na sve ostala vjerna svojoj umjetnosti i umjetničkim vjerovanjima i koja je uvijek govorila istinu.

„Jedna naranča bila je jedina svjetlost“ prva je slika nastala 19. travnja 1912. godine koja prikazuje surovost zatvorske ćelije naglašavajući bojom jedino tri elementa koja su uvodila toplinu u Egonovo srce-naranča, deka i jakna⁹⁴. Sve ostalo definirano je samo konturama.

„Ne osjećam se kažnjenim već pročišćenim“ nastala je idući dan, 20. travnja⁹⁵. Ovaj akvarel je reprezentacija zatvorskoga hodnika izvan Egonove ćelije kojeg je morao čistiti po naredbi zaštitara. Zaštitar ga je htio kazniti pljunuvši na oprani pod kojeg je potom Egon morao ponovo očistiti, no Egon to nije smatrao kao kaznu, već pročišćenje jer je napokon, nakon sati i sati provedenih u usamljenoj kontemplaciji, dobio nešto za raditi što mu je odvuklo pažnju od negativnih misli.

U slikama „Rado ću ovo pretrpjeti za umjetnost i svoje bližnje“, „Zatvorenik“ i „Ometati umjetnika jest zločin, ubojstvo života koji pupa“, prikazuje sebe neobrijane brade, bizarnih

⁹³ Comini, A.: Egon Schiele, 17.

⁹⁴ Fischer, W. G.: Egon Schiele : 1890-1918 : desire and decay, 23.

⁹⁵ Fischer, W. G.: Egon Schiele : 1890-1918 : desire and decay, 23.

izraza lica i grčevitih poza uzrokovanih nepravедnim i užasnim utamničenjem zbog kojega pati, no trpi jer je njegova umjetnost toga vrijedna.

Dakle, prvi radovi bili su umjetnikova interpretacija zatvorske ćelije i susjednog hodnika, te ostalih predmeta u njegovom okolišu poput odjeće, kante za vodu i stolca. Kasnije, kako je gorčina i osjećaj nepravde rastao u Egonu, nastupaju autoportreti koji dočaravaju Egonovo psihičko stanje. Schiele se prikazuje kao užasnuto, izolirano, prestrašeno i izmučeno biće u umjetnim pozama i pretjeranim izrazima lica.



Sl.11. Egon Schiele: „Rado ću pretrpjeti za umjetnost i svoje bližnje“, 25.4.1912.

Kako je zatvor utjecao na Egona u kreativnom smislu? Ljudi su ga osuđivali i prosuđivali. Čak i neki njegovi prijatelji bili su iznenađeni njegovom umjetnošću koja je vrvila golotinjom, masturbacijom i maloljetnim djevojkama u sumnjivim pozama. Sve to nagnalo ga je da postane još buntovniji i da okrene svoju umjetnost prema kulturnoj anarhiji te protiv crkve i društva koje mu je okrenulo leđa, a zbog manjka novca povećao je i produkciju studija golog tijela i erotike. Događa se još jedna promjena. Prije zatvora njegova samoekspresija bila je dovedena do ekstrema što se vidjelo u neobičnoj i mističnoj simbolici te agresivnim seksualnim motivima, psihički i fizički razgolićenim subjektima koji se nalaze u agoniji. Poslije zatvora, nakon pročišćenja, postaje evidentna objektivnija analiza i kontekstualna

formulacija njegovih unutrašnjih borbi. Schiele se počinje udaljavati od subjekta i nastupa jedna vrsta realizma pomiješana sa užarenim ekspresionizmom.

3.5 Alegorije

Jedno od većih polja zanimanja za Egonu bile su alegorije koje su bile od enigmatskog i simboličkog značaja i značenja. Takve slike prožete su temeljnim pitanjima o životu i smrti, a predstavljene su na jedan mističan, a ponekad i religiozan način. Sve do 1914./15. nastajali su ti mračni i melankolični radovi. Egon je sebe doživljavao kao jednu vrstu proroka, odnosno vidioca koji posjeduje sposobnost proživljavanja i doživljavanja mističnih iskustva, kao umjetnika koji shvaća neshvatljive fenomene, kao genija koji govori jezikom bogova i čije je stvaranje blisko božanskom. Za njega ne postoji moderna umjetnost. Za njega postoji samo umjetnost koja je vječna, a jedino takva umjetnost je prava umjetnost. Schiele je često bio jedan od protagonista u vlastitim alegorijama, a njegovi radovi koje je teško protumačiti jer ne postoji narativni okvir, a sadržaj izlazi iz kategorija događaja i kronologije, generalno se koriste jednom ili dvjema figurama.

Svojim slikama davao je mistične naslove pune patosa poput: „Razočarani“, „Put odabranih duša“, „Odabrani“, a pošto je njegov način života, čak i prije afere Neuelenbach, bio vrlo blizak srednjovjekovnom redovništvu, neke od njegovih alegorija nose naslove koje sugeriraju vizionarski srednjovjekovni karakter: „Otkrivenje“, „Vizija“, „Asketi“, „Preobraćenje“ i „Sveci“. Neke od navedenih slika nisu opstale, no „Preobraćenje“ koje je nastalo 1911. godine i „Procesija“ koja je ostala sačuvana jedino u obliku fotografije iz 1911. godine, prikazuju Egonu kao asketskog redovnika koji je obgrlio plavokosu i crnokosu verziju Wally, njegovu učenicu-novicijatkinju, obučenu u tešku i slojevitcu bijelu tkaninu. Ove nejasne alegorije Schieleov su odgovor na pitanja o životu i smrti. Kada ga se pitalo zašto stalno slika grobove i slične slike Schiele je odgovorio da je razlog tomu stalna prisutnost tih stvari u njemu⁹⁶.

Centralni motiv velikog broja njegovih alegorija jest majka. Naime, njegova majka bila je nezadovoljna Egonovim umjetničkim životom, zanemarivanjem očeva groba i nje same, te je često dovodila u pitanje njegovu obvezu prema slikanju „ružnih“ slika. Njihov odnos bio je prožet specifičnim problemima što je frustriralo mladoga Egonu. Njegov savjetnik i osobni povjerenik Arthur Roessler ga je stoga savjetovao da prebaci te frustracije na serije slika čije su teme razni oblici majčinstva kao što su „nevjenčana majka“, „maćeha“ i „slijepa majka“. Ovaj savjet je urodio plodom i već sljedeći dan, godine 1910., Egon je naslikao sliku „Mrtva majka“ koja povezuje majčinstvo sa strahom od smrti i naglašava kontrast između početka i

⁹⁶ Comini, A.: Egon Schiele, 22.

kraja života⁹⁷. Na slici su prikazani mrtva majka oslikana tamnim, sivim bojama koja grli tek rođeno dijete.



Sl.12. Egon Schiele: „Mrtva majka“, 1910.

1911. Schiele nastavlja sa temom majčinstva na slici „Trudnica i smrt“ koju slika po uzoru na Klimtove pesimistične slike „Nade“⁹⁸. U njoj se prikazuje sebe u ulozi redovnika smrti, ili fratra (zbog fratarske frizure) i trudnicu, suočenu sa njime, koja poklonjene glave prihvaća ono neizbježno. U slikama „Slijepa majka“ i „Mlada majka“, koju još nazivaju i „Slijepa majka II“, iz 1914. godine Schiele simbolički prikazuje nepostojeću majčinu ljubav prema njemu, a ta tema se pojavljuje i u seriji „Maćeha“ iz 1910. i 1911. godine⁹⁹.

Dvije alegorije koje su vrlo važne i jedne od najosobnijih jesu „Agonija“ i „Pustinjaci“ koje su nastale nedugo nakon Egonova uhićenja¹⁰⁰. Obje slike mogu biti shvaćene kao manifesti, s jedne strane o Klimtu, a s druge o konfliktu između nove i stare generacije umjetnika. Schiele smatra da su umjetnici kao prosvjetljeni redovnici koji moraju patiti za svoju umjetnost što se vidi u nazivu i u sadržaju slike „Agonija“. Iako je teško identificirati likove na slici pretpostavlja se da se Egon ponovno pojavljuje u ulozi redovnika koji se ovoga puta

⁹⁷ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 64.

⁹⁸ Comini, A.: Egon Schiele, 21.

⁹⁹ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 64.

¹⁰⁰ Comini, A.: Egon Schiele, 22.

nalazi u društvu Klimta, također redovnika. Slika je nabijena emocijama agonije izraženim geometričnom razdjelom crvene i zemljanih boja te apstraktnom podlogom koja nalikuje na kamenje.

Slika „Pustinjaci“ također prikazuje Schielea i Klimta kao dva redovnika. Klimt je naslikan kao slijepac koji je blisko prionuo uz Schielea, svoga nasljednika, prislonivši glavu na njegovo rame. Ovom slikom Egon je prikazao kako je vrijeme da moderna umjetnost zamijeni onu staru. Sebe postavlja kao predstavnika generacije novih umjetnika, dok je Klimt predstavnik stare generacije. Egon se u ovom slučaju postavio na istu razinu sa Klimtom, iako su bili različiti što se tiče socijalnog položaja u umjetničkome društvu¹⁰¹.

Još jedna kompleksna i osobna alegorija, naslikana nakon prekida s Wally 1914. godine, jest „Smrt i djeva“¹⁰². Slika prikazuje Egona odjevenog u smeđi ogrtač koji nalikuje redovničkom, s izrazom lica koji odaje tugu i suosjećanje, očaj i pomirenje sa rastankom, te Wally koja leži u njegovom zagrljaju pritisnuta na njegova prsa dok joj on gladi glavu. Njezino lice je ozbiljno, no osjeća se tuga koju zatamljuje. Likovi leže na plahti koja je česti motiv u Schieleovim kasnijim slikama, a simbolizira jedan element intime. Pozadina je apstraktna i hrđava, s nekim dijelovima obojanim u zeleno. Slika kao kompletno djelo odiše istovremeno bliskošću i razdvojenošću što označava kraj jedne veze, odnosno smrt prave ljubavi.

Alegorije o majčinstvu i dalje su prisutne no razlikuju se od početnih jer je brak s Edith promijenio Schieleov pristup prema majčinstvu. Egon se sada nada zasnivanju vlastite obitelji koju prikazuje na slici „Majka i dvoje djece III“ koja je započeta 1915. i završena 1917¹⁰³. Uvedena je jedna doza vedrine, za razliku od prijašnjih kompletno tmurnih interpretacija, zbog veselosti dječje odjeće i narančaste boje pokrivača kojim su djeca omotana.

Schiele nastavlja sa temom obitelji u slici „Obitelj“ koja je još poznata pod nazivom, kojeg je Schiele volio koristiti, „Čučeci par“. Slika je započeta 1917. i ostala je djelomično nezavršena. Na njoj su prikazani goli žena i muž koji čuče, te je kasnije dodano malo muško dijete između majčinih nogu nakon što je Egon saznao da je Edith trudna¹⁰⁴. Ova slika primjer je Egonove situacije u vlastitom životu, no i njegove evolucije kao umjetnika iz razloga što pozadina slike više nije dekorativno fragmentirana u zone boje, boja postaje sredstvom definiranja subjekta i nagovješćuje se trodimenzionalnost. Slika, za razliku od nekadašnjih

¹⁰¹ Comini, A.: Egon Schiele, 23.

¹⁰² Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 70.

¹⁰³ Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, 71.

¹⁰⁴ Comini, A.: Egon Schiele, 24.

ekstremno emocionalnih i pretjerano izražajnih, sada evocira osjećaj melankolije pogotovo ako znamo da Egon u konačnici ipak nije mogao osnovati vlastitu obitelj radi preuranjene ženine, djetetove, no i vlastite smrti 1918. godine.



Sl.13. Egon Schiele: „Obitelj“, 1917.

Zadnjih godina života Schiele se okreće prema monumentalnim i religioznim kompozicijama u svojim alegorijama. Primjer prisutnosti tog religioznog tona jest litografija u boji, odnosno plakat, koji je napravio za 49. izložbu secesije. Sadržaj slike podsjeća na Posljednju večeru u kojoj Schiele, naravno, sjedi na čelu, poput Isusa, u privilegiranom statusu, a svi ostali umjetnici, koji su preuzeli ulogu njegovih učenika sjede oko ostatka stola na kojem se nalaze knjige i glinene vaze¹⁰⁵. Ovaj plakat bio je hrabar potez zbog predstavljanja sebe kao predvodnika moderne umjetnosti. U konačnici ta hrabrost i vjera u vlastitu umjetnost donijela mu je veliki uspjeh i prihvaćanje sa strane društva.

¹⁰⁵ Comini, A.: Egon Schiele, 24.

4. INSPIRACIJA EKSPRESIONIZMOM I DJELIMA EGONA SCHIELEA KROZ CRTEŽ I SLIKU

4.1 Opis kreativnog procesa

Glavna inspiracija koja je pomogla u realizaciji likovnog dijela završnoga rada potječe iz Schieleovih autoportreta koji čine veliki, no ujedno i najbitniji udio njegova umjetničkog opusa. Putem autoportreta Egon je uspio izraziti one fragmente sebe koje su drugima nepoznanica i tako pokazao da je njegovo biće više od same fasade. Ljudsko biće sastoji se od brojnih fragmenata koji nas čine posebnima, a često pojedine fragmente skrivamo jer označuju našu ranjivost, stoga otkrivanje sebe i unutarnjih problema i nemira nije jednostavna zadaća, no pomaže nam u prihvaćanju vlastitoga sepstva i duhovnom pročišćenju, a pomaže nam i da se upoznamo sa samim sobom. Stoga je u polaznoj točki kreativnog procesa bilo bitno dobro porazmisliti o tim skrivenim fragmentima koje opisuju moj karakter, o kojima se ne usuđujem sa hrabrošću govoriti, no koji me definiraju kao osobu. Analitičkim pristupom izdvojila sam fragmente sepstva i prikazala ih kao zasebnu cjelinu čime je omogućen jasniji uvid u kompletno moje biće. Cilj je bio postići ekspresiju introspekcijom i potom razotkrivanjem sepstva koje je, prema mom mišljenju, najviša forma ekspresionizma. Izučavajući Schieleove autoportrete naišla sam na nekoliko poveznica sa vlastitim stilom i osobnošću što je u konačnici i iniciralo odabir autoportreta kao glavne inspiracije. Glavna poveznica bila bi višeličnost sepstva, osjećaj izoliranosti i neshvaćenosti, borba sa unutarnjim nemirima, te traganje za osobnošću. Što se tiče stila, kombinirala sam vlastiti stil za Schieleovim stilom čiji sam karakter izučavala crtežima koji su bili kao nit vodilja prema konačnom stilskom izričaju. Crteži su zapravo poslužili kao studije kojima sam adaptirala Schieleov karakter linija i crteža općenito. Temelje se na uglatim i nepravilnim konturama koje su mjestimice naglašene, te čine oblike tijela koja poziraju u neobičnim pozama. U crtežima su evidentne disproporcije, te koščatost tijela po uzoru na Schielea. Uz crnu dominantnu liniju prisutne su i linije drugih boja, prvenstveno crvene, zelene i plave radi dinamike i naglašavanja ekspresivnog aspekta linije. Ovakvim stilom napravljene su i slike, no uz dodatak boje koja ispunjava oblike. Elementi koji se protežu kroz većinu slika jesu naglašavanje crvenila obraza koje je povezano sa slikom o sebi, odnosno nesigurnošću vlastitim izgledom lica, naglašavanje crvenila kože na zglobovima te ušima što crpi inspiraciju iz Schieleovog prikaza kože, narančasta boja kože, plastičnost oblika, nepotpuna ispuna oblika, nedovršenost linija te centralna kompozicija čime se prebacuje pozornost na

prikazan lik, u ovom slučaju moj lik. Proučavanjem Schieleovog stila kroz brojne njegove radove nastale tokom njegova stvaralaštva adaptirala sam njegov stil pazeći pritom da ga ne prenesem doslovno već u kombinaciji sa vlastitim. Za Egona su bile svojstvene izrazito ekspresivne poze, grimase i deformacije tijela no tu komponentu njegova slikarstva sam preskočila pošto se ne mogu do te mjere poistovjetiti sa takvim sentimentom, stoga sam uglavnom bila inspirirana onim dijelima koja su umjerenija po tom pitanju. Slike koje sam radila nisu nastajale u kontinuitetu zbog čega su vidljive i neke minimalne promjene u stilu, no poanta je ostala ista, a to je prikazati aspekte sepstva. Sveukupno sam napravila 25 radova od čega su 15 slike, a 10 crteži koji su zapravo studije bez neke posebne pozadinske priče.

4.2 Tehnika rada

Egon je bio poznat po realizaciji svojih slika ugljenom i gvašom, iako postoje i primjeri korištenja olovke i vodenih bojica. Ja sam koristila ono što mi je u trenutku bilo dostupno i što mi je omogućavalo da se stilski približim onome što želim postići, a to su olovka, drvene boje, te sam za ispunu koristila akrilne boje. Formatu papira, na kojima sam slikala, variraju veličinom iz razloga što su neki prepolovljeni i izrezani iz većih komada papira, točnije papira formata B1 radi uštede. 4 rada su formata 700 x 1001 mm, 5 radova su 498 x 720 mm, 2 rada su 350 x 500 mm, a ostali su 655 x 750 mm, 260 x 750 mm, 421 x 623 mm, te je jedan na A4 formatu, točnije dimenzija 222 x 318 mm. Vrsta papira jest hamer papir.

4.3 Analiza pojedinačnih radova

Slike iz serije autoportreta prikazuju fragmente moje osobnosti. Pošto je tema ekspresionizam, trudila sam se pronaći i pokazati onaj dio sebe koji nije vidljiv svima. Svaka slika vrlo je osobna i artikulira moje unutarnje nemire i općenito stanja duha. Radi lakšeg shvaćanja analizirat ću svaku sliku posebno i rastumačiti što i zašto prikazuje.

„Frustracije bez inspiracije“ zapravo je prva slika koja je nastala kada sam počela sa realizacijom završnoga rada, a prikazuje me kako se držim za glavu, ispraznoga pogleda iznad škrabotine koju sam nervozno nacrtala, razmišljajući o tome što i kako naslikati.

Na slici „Ja, zombi“ prikazujem se kako klečeći, skvrčeno ležim na krevetu u zgužvanim plahtama i pritom „zurim“ krvavih očiju prema gledatelju. Ova slika je inspirirana Egonovim slikama koje prikazuju likove na postelji, čija se tijela isprepliću sa plahtama. Postelja je jedan simbol intime, mjesta gdje se osjećamo udobno, gdje polažemo svoje lijeno, tužno, rastreseno tijelo. Ta postelja koju sam naslikala u realnosti se nalazi ispred televizora. Soba na slici zapravo je mračna. Jedino osvjetljenje dolazi iz tog televizora. Ovo je zapravo prikaz moje opsjednutosti s tehnologijom koja me opčinjava i drži budnom do ranih jutarnjih sati. Ovo je ujedno prikaz onoga što mi pruža osjećaj ugođe i tješi me jer me udaljava od realnosti, no samim time i onoga što me smeta jer se taj osjećaj pretvara u ovisnost i izaziva lijenost.

Slika „Znojne ruke moje su muke“ jedna je od najosobnijih slika pošto mi je vrlo neugodno pričati o tom problemu s kojim su upoznati samo moji najbliži. Znojne ruke i strah od rukovanja psihički je problem s kojim se nosim od svoje 12 godine. Na slici je prikazano moje zgrčeno nago tijelo čime sam htjela naglasiti ranjivost i osjećaj razgolićenosti koji u meni izaziva strah od rukovanja. Ruke čvrsto držim u maramicama kojima ih brišem od znoja, a na izrazu lica uočljiva je unutarnja borba sa samom sobom i pokušaj koncentriranja misli na nešto drugo što će odvući vlastitu pažnju od problema i time smanjiti nelagodu tijela. Položaj tijela može se protumačiti i kao onaj u vjernika koji preklinje Boga da ga spasi od muke, bez preuveličavanja.

„Kompleksi“ je slika koja prikazuje moje komplekse vezane uz izgled, prvenstveno izgled nosa. Namještanje priželjkivanog izgleda nešto je što često radim ispred ogledala.

„Ja koja se skrivam iza sebe koja se skriva“ dvostruki je autoportret po uzoru na Egonove dvostruke autoportrete. Prikazuje ego koji se nalazi iza drugog ega zagrlivši ga pritom, zaštitnički, rukom. Ovo je zapravo prikaz vlastite introvertiranosti, odnosno skrivanja svojeg

pravog „ja“. U mnogo slučajeva ne otkrivam sebe u potpunosti, no moja prava osobnost se uvijek skriva negdje u pozadini i čeka trenutak kada može izaći na vidjelo.

Slika „Obrazi“ još je jedan dvostruki autoportret kojim aludiram na svoju dvoličnost, ne nužno u negativnom smislu. Dvoličnost je ovdje u smislu neodlučnosti, razdijeljenosti ega, podvojene ličnosti.

„Ja koja se skrivam/sramim“ odraz je moje sramežljivosti. Simbolički, jednom rukom prekrivam grudi, a drugom jednu stranu lica, slično kao i na slici „Ja koja se skrivam iza sebe koja se skriva“, dok se druga strana lica oprezno otkriva. Nagost tijela označuje pokušaj otkrivanja, doduše ne doslovnog, no ono je ograničeno radi sramežljivosti.

„Ja, koja ne volim pričati“ prikazuje mene kako držim svoj jezik zavezan i znači upravo ono što naslov slike kaže. Osoba sam koja često zadrži za sebe ono što zapravo misli i koja ponekad ima probleme za artikulacijom svojih misli. Također, posjedujem i određenu količinu straha od govora pogotovo s ljudima s kojima nisam opuštena što rezultira zamuckivanjima i blokadom misli.

„Grandiozna glazbenica“ predstavlja ono što želim biti. Na slici sam prikazana kako sjedim na klavirskom stolcu uzdignute glave, samouvjerenog pogleda, kitnjasto odjevena ispred svoga pianina koji pleše u pozadini.

„Borba“ označava zapravo borbu sa samom sobom, odnosno sa onim dijelovima mene koji su stalno prisutni u meni i izjedaju me. To su dijelovi mene kojih se želim riješiti.

„Ja, koja zurim“ prikazuje me kako sjedim poluobučena u crvenu tkaninu, ozbiljnoga izraza lica koji nije posve strog već se na njemu, to jest u njegovom pogledu upućenom gledatelju nazire i neka blagost i ostaci djetinje duše.

„Dijete“ je slika koja me vraća u djetinjstvo. Prikazana sam kako nostalgično držim svoju staru fotografiju gdje sam u društvu svoje omiljene lutke Milke. U pozadini slike, na fotelji, vidimo tu istu lutku što označava da je dijete i dalje u meni.

„Ja, kojoj je dosadno“ je autoportret koji je nastao nakon razmišljanja uz gledanje same sebe u ogledalu, u egzaktnoj pozi koja je naslikana na slici, o tome kako mi sve brzo dosadi.

„Proces nastanka završnog rada“ prikaz je načina kako sam izrađivala slike za završni rad na podu.

„Ja, koja plešem“ pokazuje moju strast prema iznošenju svojih emocija putem plesnih pokreta. Ples je, uz crtanje i glazbu, još jedan umjetnički prostor u kojem se osjećam najudobnije. Ples umara moje tijelo no istovremeno smiruje moju dušu i obogaćuje ju kreativnošću. Plesni pokreti čine dinamične siluete koje su dostojne bilježenja slikarskom tehnikom jer su umjetnost sami po sebi.

4.4 Inspiracija djelima Egon Schielea u kontekstu mode

Umjetnost je oduvijek utjecala na modu i moda je utjecala na umjetnost. Te dvije grane međusobno se nadopunjavaju i traže inspiraciju jedna u drugoj. U svijetu mode već postoji nekolicina modnih ilustratora i modnih fotografa koji su bili inspirirani umjetnošću Egon Schielea i povezali ju s modom. S obzirom na to da je i sam Schiele bio modno osviješten, buntovnošću potkovan individualac, te da su u centru njegova slikarstva individue koje predstavljaju ne samo modu onoga vremena, već i nekonvencionalne poze, kompromitirajuće, ekspresivne i neuobičajene, s dubokim i intenzivnim pogledom u gledatelja, ne začuđuje da je takav karakter i takav prikaz individualaca izvor inspiracije modnih fotografa pošto moda i fotografija jesu jedna vrsta ekspresije. Stoga je Egonov ekspresionizam lako primjenjiv na području modne fotografije koja uvijek traži način kako zaintrigirati, na koji način predstaviti, kakvu pozu zauzeti, kako što bolje komunicirati sa kamerom i prenijeti nekakvu emociju ili stav. Egonovi portreti zapravo kao da i jesu jedna vrsta, nećemo reći modne fotografije, no modnoga prikaza, što je evidentno u pozama i prodornim pogledima njegovih modela. Svi ti aspekti bitni su u modnim fotografijama, te se to zahtijeva od modela sa strane modnih fotografa.

Primjer jednog takvog fotografa čiji su modeli utjelovili portrete Egon Schielea jest Tim Walker. Njegova serija fotografija inspirirana umjetnošću Egon Schielea objavljena je u i-D modnom časopisu pod nazivom „Sanjaj svoje slike, slikaj svoje snove“. Uz pomoć modnog stilista Jacoba K., vizažista Sama Bryanta i frizerskog stilista Shona koji su modele Jamesa Crewea i Kiki Willems transformirali u Egonove blijede i koščate likove, ove fotografije su podjednako intrigirajuće kao i sami slikarevi portreti¹⁰⁶. Šminka koja je nanesena na lice i tijelo poput boje na platnu s vidljivim potezima kista i naglašenim konturama inače specifičnim za Schielea, zorno predstavlja ideju Egonova slikarstva, a to je prezentiranje istine, a ne ljepote. Razni kutovi snimanja deformiraju tijelo i uzrokuju disproporcije, odnosno longitudinalnost i vitkost tijela, a bijela svjetlost naglašava njenu koščatost. Imamo osjećaj da modeli gledaju direktno u našu dušu.

¹⁰⁶ “Dream your paintings, paint your dreams!” by Tim Walker for i-D Magazine, SS 2017, <http://fashioncow.com/2017/05/dream-paintings-paint-dreams-tim-walker-d-magazine-ss-2017/>, 19.5.2017.



Sl.14. Tim Walker: „Sanjaj svoje slike, slikaj svoje snove“

Sa područja modne ilustracije nalazimo ilustratora koji se inače nalazi na čelu odjela dizajna ženske odjeće u školi Central Saint Martins, Howarda Tangyea ¹⁰⁷. Njegovi portreti neodoljivo podsjećaju na one Egon Schielea i iako se koriste u modnim časopisima u centru pažnje je prvenstveno tijelo, odnosno lik. U njegovim crtežima uočavamo nekoliko elemenata koje povezuju njegovo i Egonovo slikarstvo, a to su naglasak na linearnosti, to jest linijama, naglasak na psihološkom stanju lika, razni kutovi gledanja, zanimljiva uporaba boja i nepotpuna ispunjena oblika i upotreba “običnih” ljudi kao modela. Općenito govoreći karakteristika Howardovih portreta jest ekspresivni podton.

¹⁰⁷ Ananda Pellerin. Howard Tangye: Within, <http://www.anothermag.com/art-photography/2839/howard-tangye-within>, 1.7.2013.



Sl.15. Howard Tangye: „Richard“

Što se tiče vlastitog završnog rada, on se također može povezati s modom, točnije s modnim tkaninama pošto se napravljeni crteži i slike mogu primijeniti kao zanimljiv otisak na tekstilu. Pošto moda jest u nekim slučajeva jedna vrsta komunikacije, primjenom slika ovog završnog rada kao elemenata odjeće može se ostvariti komunikacija pogotovo ako im dodamo pripadajući naslov koji većinom opisuje psihička stanja s kojima se neki mogu poistovjetiti. Nadalje, moda jest izjava, stoga odjeća sa otiscima pojedinih autoportreta može se koristiti u modnim kampanjama koje potiču prihvaćanje samih sebe onakvima kakvi jesmo, odnosno suočavanje sa vlastitim manama, strahovima, kompleksima i ostalim unutarnjim individualnim problemima, te koje usmjeravaju pozornost na nesavršenost i slojevitost ljudi, točnije na zadiranje ispod njihove površine.

5. ZAKLJUČAK

Na temelju stečenih saznanja o nastanku i razvitku ekspresionizma, najbitnijim predstavnicima tog pravca, glavnim ciljevima i idejama tog umjetničkog pravca, te razvitku ekspresionističkoga stvaralaštva Egon Schielea kroz razne faze života, bio mi je omogućen otvoreniji pristup prema najbitnijem dijelu završnoga rada, točnije likovnim ostvarenjima inspiriranim ekspresionizmom i djelima Egon Schielea. Dakle, cilj rada bio je uspostaviti poveznicu između mene i Egon Schielea putem analize njegovih likovnih uradaka i vlastite psihoanalize, te u konačnici pronaći način na koji bi se njegovi i vlastiti portreti mogli staviti i u kontekst mode. Kao rezultat cjelokupnog istraživanja nastali su autoportreti u duhu ekspresionizma kojima predstavljam razne fragmente sebe, prvenstveno po uzoru na Egonovo fragmentiranje sepstva. U konačnici zaključujem da vlastiti autoportreti, no i Egonovi portreti nalaze mjesto u modi na području modne ilustracije, modne fotografije i dizajna tekstila.

6. POPIS LITERATURE

De Micheli, M.: Umjetničke avangarde XX. stoljeća, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1990.

Elger, D.: Modern art Vol. 1 : 1870-1944 : Impressionism to Surrealism, Taschen, Köln, 2011

Mitsch, E.: Egon Schiele, Phadion, London, 2007

Steiner, R.: Egon Schiele : 1890.-1918. : ponoćna duša umjetnika, Europapressholding, Zagreb, 2007.

Fischer, W. G.: Egon Schiele : 1890-1918 : desire and decay, Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1998.

Comini, A.: Egon Schiele, Themes and Hudson, London, 1986.

Internetski izvori:

Victoria Hofmo; Munch and the Expressionist movement,
<https://www.norwegianamerican.com/arts/munch-and-the-expressionist-movement/>, 2.6.2016.

Die Brücke, <http://www.theartstory.org/movement-die-brucke.htm>, od 15.07.2017.

Important Art by Ernst Ludwig Kirchner, http://www.theartstory.org/artist-kirchner-ernst-ludwig-artworks.htm#pnt_4, 15.07.2017.

Ernst Ludwig Kirchner, http://www.theartstory.org/artist-kirchner-ernst-ludwig-artworks.htm#pnt_4, 15.07.2017.

Jean-David Jumeau-Lafond: Emil Nolde (1867-1956), <http://www.thearttribune.com/Emil-Nolde-1867-1956.html>, 11.11.2009.

<https://mam.org/kandinsky/biography.php>, 15.07.2017.

Basic Color Theory by Kandinsky,
<https://ekaterinasmirnova.wordpress.com/2012/08/06/basic-color-theory-by-kandinsky-44/>,
6.8.2012.

<http://www.theartstory.org/artist-kandinsky-wassily-artworks.htm>, 16.7.2017.

Maria Popova: Kandinsky on the Spiritual Element in Art and the Three Responsibilities of Artists, <https://www.brainpickings.org/2014/06/02/kandinsky-concerning-the-spiritual-in-art/>, 16.7.2017.

<http://www.theartstory.org/movement-der-blaue-reiter.htm>, 16.7.2017.

Analysis of Egon Schiele, <https://www.ukessays.com/dissertation/examples/arts/egon-schiele.php>, 25.7.2017.

“Dream your paintings, paint your dreams!” by Tim Walker for i-D Magazine, SS 2017, <http://fashioncow.com/2017/05/dream-paintings-paint-dreams-tim-walker-d-magazine-ss-2017/>, 19.5.2017.

Ananda Pellerin: Howard Tangye: Within, <http://www.anothermag.com/art-photography/2839/howard-tangye-within>, 1.7.2013.

