

Pomajzlová, Alena

Nová věcnost a Valori Plastici

Opuscula historiae artium. 2018, vol. 67, iss. 1, pp. 24-37

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/138623>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Nová věcnost a Valori Plastici*

Alena Pomajzlová

The article looks for links between the Italian movement Valori Plastici and the German New Objectivity in the first half of the 1920s. The Valori Plastici movement was centred on a journal of the same name that was published in Rome in 1918–1922 and was a platform for metaphysical paintings and later a wider circle of classicist techniques. Members include painters Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, and Alberto Savinio, who in the periodical's first issues advanced a concept of metaphysical painting. German artists had the opportunity to get acquainted with the periodical at the art gallery and bookstore of Hans Goltz in Munich, and metaphysical painting was also often reported on in German journals such as Das Kunstblatt, Der Ararat, Der Cicerone and others. Confirmation of the interest in Italian art was the exhibition Das junge Italien, which was held in 1921 in Berlin, before it continued on to Hannover. These impulses did not fail to prompt a response in German art and we can find motifs inspired by metaphysical painting in the work of a number of artists (Ernst, Schlemmer, Grosz, Schrimpf, Darvinghausen, Mense, Kanoldt). The role of the Valori Plastici movement was assessed by Franz Roh in his book Nach-Expressionismus – Magischer Realismus – Probleme der neuesten europäischen Malerei from 1925. Not only did he acknowledge the importance of the Valori Plastici movement, but in his description of the new art of the 1920s he delineated principles similar to those set forth also by the authors of metaphysical painting. It appears that the relatedness or similarity of views between Valori Plastici and the New Objectivity, alternatively magical realism, should not be sought in the work itself, where it was more obvious, but in the theoretical reflections that characterised the new approaches to art in the early 1920s.

Keywords: Valori Plastici; Giorgio de Chirico; Carlo Carrà; metaphysical painting; New Objectivity; magical realism; Franz Roh

doc. PhDr. Alena Pomajzlová, PhD.

Seminář dějin umění, Masarykova univerzita, Brno /
Department of Art History, Masaryk University, Brno
e-mail: pomajzlova@mail.muni.cz

Nová věcnost je pokládána za umělecký proud dvacátých let vycházející z objektivního zachycení reality a spojovaný především s německým prostředím, se společenskou a politickou situací Výmarské republiky. Toto úzké vymezení však není, přinejmenším od přelomové výstavy *Les Réalismes* v Centre Georges Pompidou v roce 1980, dostačující.¹ Ukázala totiž daleko širší proud „nových realismů“ dvacátých let, které se tehdy v Evropě objevily. Obecně pocítované vyčerpání utopického základu předválečných směrů moderního umění vnímané jako krize modernity vyvolalo vlnu reakcí, jež se vracely ke srozumitelnějšímu sdělení ať už ve formách primitivizujících, archaizujících, neoklasicistních, veristických, jako magický realismus nebo metafyzická malba. Výstava tak rehabilitovala projevy, které byly dosud pro svůj neavantgardní charakter podceňovány a přehlíženy. Zároveň připomněla, že první návraty k zobrazivému způsobu se objevují už dříve, ještě ve válečných letech, zatím však jen jako individuální tvůrčí přístupy. Otázka, jež se tu nabízí, zní, zda a jak mohly předznamenat umění vznikající v nových podmínkách, jak a čím mohly tvůrce přiklánějící se k proudu poválečných realismů oslovit.

Nejčastěji se v této souvislosti zmiňuje Pablo Picasso, jenž už od přelomu let 1915 a 1916 kreslí sérii tradičně pojatých portrétů tvořící stylový protiklad k souběžně vznikající kubistické tvorbě. Ve svém následném neoklasicistním období se záměrně obrací k tvorbě Jeana Augusta Dominica Ingrese či Johna Flaxmana, další „antimoderní“ podněty čerpá z klasického římského a italského umění, jež poznával během svého pobytu v Itálii v roce 1917.² Už méně frekventované jsou však zmínky o tom, že zhruba ve stejné době, tedy v roce 1915, opouští progresivní formu umění, tentokrát futuristický dynamismus, také italský malíř Carlo Carrà. Inspirován malbou Henri Rousseaua³ vytváří jinou, primitivizující variantu návratu k tradiční malbě, hledající následně oporu hlouběji v minulosti, například u Giotta a Paola Uccella.⁴ V Itálii nebyl jediný. Zcela specifickou cestou šel další italský malíř Giorgio de Chirico, jenž modernistickou periodu zcela obešel. V letech 1911–1915 žil sice v Paříži a znal se s francouzskými kubisty, ale nikdy se k jejich tvorbě nepřidal. Naopak v něm zanechaly hlubší stopy dětství strávené v Řecku a zejména studijní pobyt v Mnichově (1905–1909), kde obdivoval práce Maxe Klingera, Arnolda Böcklina⁵ a hojně četl německou filozofii. Svě



1 – Carlo Carrà, **Ovál zjevení**, 1918, Valori Plastici I, 1918, č. 1, před s. 1. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondo Valori Plastici



2 – Giorgio de Chirico, **Velký metafyzik**, 1917, Valori Plastici I, 1918, č. 1, za s. 16. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondo Valori Plastici

tehdejší obrazy, zachycující ve zvláštní perspektivě interiéry nebo opuštěná náměstí ponořená do nehybnosti zastaveného času, označil jako metafyzickou malbu. Roku 1917 se k němu přidává po setkání ve Ferrare také Carlo Carrà. Podobných příkladů, k nimž se zpětně vracíme jako k předchůdcům „nových realismů“ dvacátých let, by se našlo víc, v českém umění by obdobu ignorování formálních inovací mohla například představovat tvorba Jana Zrzavého.

Odrazilo se něco z principů tvorby či motivů zmíněných malířů v německém umění začátku dvacátých let? Picassův neoklasicismus, jak by se dalo tušit, tam nepřinesl nijak lákavou, ani podnětnou inspiraci; projevila se tu zřejmě známá rivalita mezi německým a francouzským uměním.⁶ První doložené reprodukce Picassových neoklasicistních kompozic v Německu jsou až z prosince 1920, kdy je otiskl časopis *Der Ararat*,⁷ na výstavách v Německu se tyto jeho práce objevují poprvé až v roce 1922. Na rozdíl od Picassa však italská metafyzická malba patrně stopy v nové

věčnosti zanechala. Zasloužil se o to zejména mnichovský galerista a vydavatel Hans Goltz, jenž ve svém knihkupectví nabízel italský časopis *Valori Plastici*, prosazující metafyzickou malbu a nový klasicismus, a vedle toho i produkci stejnojmenného římského výtvarného nakladatelství.

Co mohlo německé malíře na italském umění zaujmout? Co konkrétně prosazoval časopis *Valori Plastici* a umělci kolem něj soustředění? Časopis založil v Římě v roce 1918 italský malíř, spisovatel, vydavatel a sběratel Mario Broglio (1891–1948). Byl to programově neavantgardní časopis (tato tendence postupně gradovala), zaměřoval se především na tradici italského umění, stálost a trvalé hodnoty⁸ a po tři ročníky, kdy vycházel, představoval názorovou platformu metafyzické malby a později širšího okruhu „nových realismů“ začátku dvacátých let. Vymezoval se proti formálním experimentům, abstrakci a hlavně futurismu, jenž se v Itálii i po válce snažil dostat pověsti uměleckého předvoje. Společná výstava futuristů a „metafyziků“ v Římě v roce 1918 se



IL FIGLIO DEL COSTRUTTORE

CARLO CARRÀ

FOTO/INOISIONE IST. S. MICHELE - ROMA

3 – Carlo Carrà, **Syn konstruktéra**, Valori Plastici I, 1919, č. 4–5, za s. 22. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondo Valori Plastici

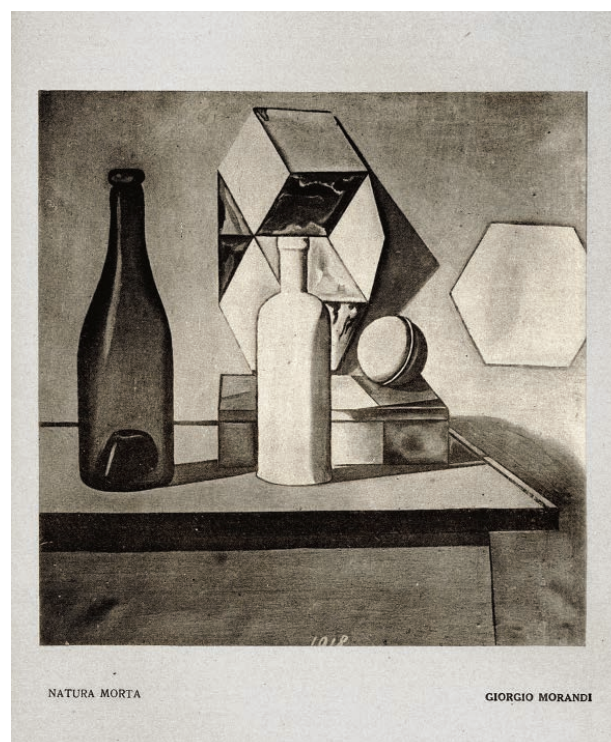
pokusila tyto protichůdné tábory smířit, ale kýžený výsledek nepřinesla. Naopak časem docházelo k vzájemným ostrým výpadům. Článek Itala Tavolata⁹ ve *Valori Plastici* futurismus vyloženě zesměšňuje, Luigi Russolo naopak shazuje zastánce tradice manifestem *Contro tutti i ritorni in Pittura* (Proti všem návratům v malířství, 1920) označující takové návraty jako plagiáty a imitaci. Nicméně k nové zobrazivé malbě se postupně přidávají vedle Carry i někteří další bývalí futuristé,¹⁰ pro něž návrat k tradici představoval právě ony trvalé hodnoty umění, jaké ztělesňoval časopis *Valori Plastici*. Ten chtěl být specifický také v tom, že byl primárně vyhrazen nikoliv teoretikům či kritikům, nýbrž umělcům prosazujícím už od předválečné doby nový estetický řád, což v Itálii byli především Giorgio de Chirico, jeho bratr Alberto Savinio a Carlo Carrà. Jim poskytoval Mario Broglio stránky svého časopisu pro eseje i reprodukce děl nejčastěji, i když se postupně ke slovu se dostávali také spisovatelé, publicisté a výtvarní kritici, a to i ze zahraničí, jako Maurice Raynal, Gilbert Clavel, Theo van Doesburg, Theodor Däubler aj.

Není známo, že by v se Německu setkaly publikované články s výraznějším ohlasem, časopis tam však známý byl¹¹ a jeho orientace byla z reprodukcí přinášejících bezprostřední vizuální informaci dobře parná. Třebaže jeho roli v německém prostředí nelze přeceňovat, přesto bych se u některých důležitých nebo programových aspektů prvních čísel časopisu zastavila, stejně jako u dvou protagonistů metafyzické malby Carla Carry a Giorgia de Chirica, kteří v něm své názory na výtvarné umění i reprodukce prací pravidelně otiskovali.¹² Ozřejmí se tak lépe styčné body mezi nimi, respektive metafyzickou malbou a německou novou věcností či konceptem magického realismu Franze Roha.

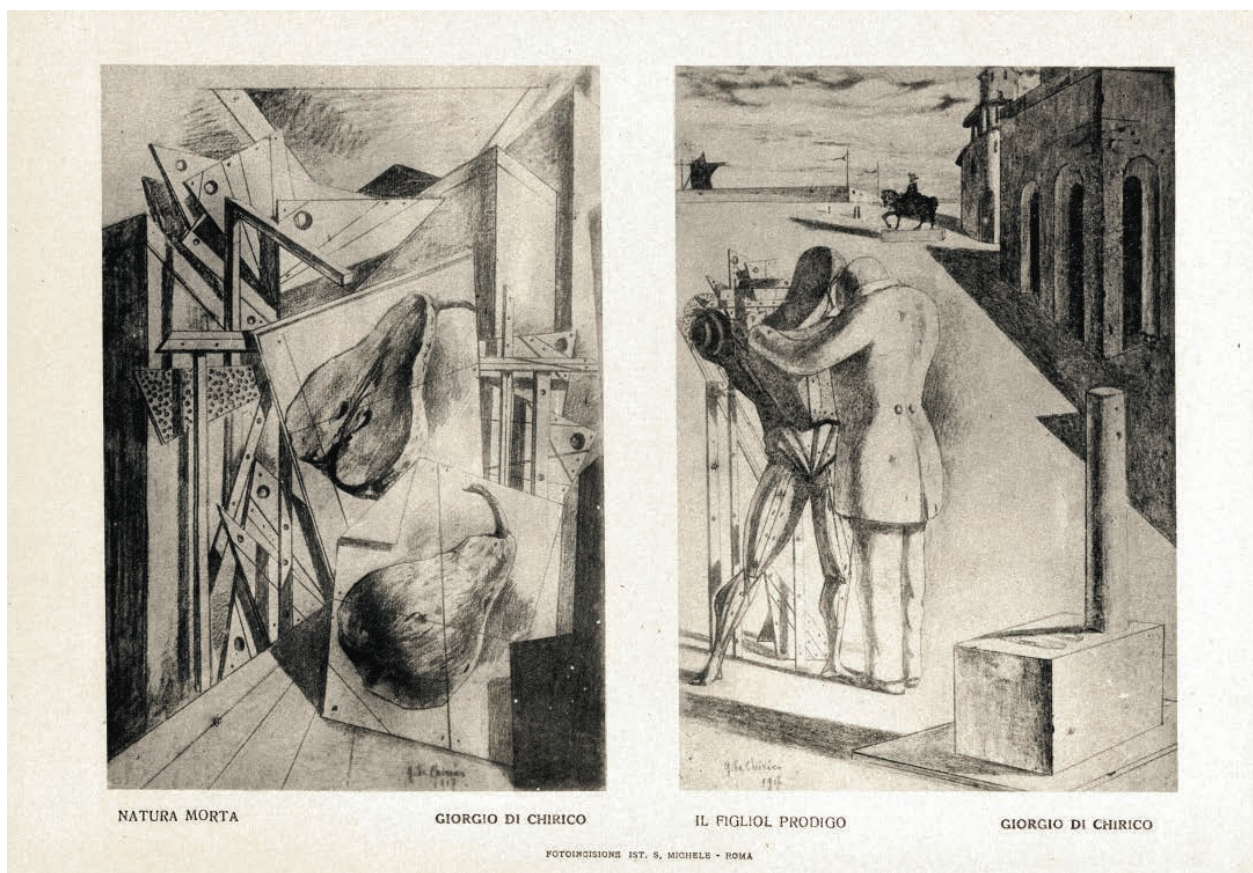
První číslo *Valori Plastici* vyšlo s datem 15. listopadu 1918, ve skutečnosti to bylo o něco později. Bylo uvedeno reprodukci obrazu Carla Carry *Ovale delle apparizioni* (Ovál zjevení) [obr. 1] a jeho článkem *Il Quadrante dello spirito* (Kvadrant ducha). Text je spíš poetickou meditací, než představením programu či nové teorie. Jen na několika místech se vynořuje konkrétnější představa nové malby: chladný přístup bez exprese, vidění předmětů jakoby ve stejné vzdálenosti, bez hierarchie. Podstatná je úvaha o věcech vyjevovaných z paměti, o jejich umístění v prostoru a nových vztazích, o hledání významů, které se v nich a za nimi skrývají. Je to patrné i ze závěrečného poetického „popisu“ Carrova reprodukováného obrazu: „Mechanický člověk se rozpíná jako obrácený kužel. Jeho trup má tvar přesýpacích hodin s kruhově řazenými pásy z barevného plechu, což navozuje dojem skutečnosti viděné v konkávních a konvexních zrcadlech; pásy se na hrudi a na břiše ostře lomí, na ramenou jsou připevněny černé tvary s bílými odlesky. Na těžce ploše, ale ve větší vzdálenosti se tyčí archaická socha mého dětství (nesmělá bezejmenná milenka nebo anděl bez křídel?), v ruce má tenisovou raketu a míček stejně jako její gumová sestra na zdi přede mnou. Ještě dál je vidět

náhrobní stéla, snad s latinským nápisem. Rovnoběžně s ní je na dvou kovových podpěrách umístěna přízračná velká nehybná ryba z tepané mědi (že by uprchla z muzea?). Na šedé podlaze jsou ostré černé stíny. Je to drama zjevení.“¹³ Nemáme tu před sebou pouhý popis díla, ale spíš návod, jak obraz vnímat, i s některými nevysvětlenými a nevysvětlitelnými detaily. Jako by ani sám malíř netušil, odkud se některé věci vzaly, co sdělují a co se za nimi skrývá. Samy se nabízejí k dalšímu zkoumání a postupnému hledání i odhalování utajených významů. Právě toto soustředění na vyjevování věcí v novém světle, spojování lidského a umělého, odkazy k minulosti i moderní civilizaci a specifické pojetí prostoru byly s novou věcností přinejmenším paralelní.

Tvorba Carla Carry má stále rysy předchozího zjednodušování tvarů či vědomého primitivismu, možná rafinovanější či racionálnější podobu „věcnosti“ najdeme u hlavního představitele metafyzické malby Giorgia de Chirica. Do prvního čísla *Valori Plastici* přispěl reprodukcí obrazu *Il grande metafisico* (Velký metafyzik) [obr. 2] a rovněž osobně zaměřeným lyrickým textem s názvem *Zeusi l' esploratore* (Zeuxis objevitel). Obraz by mohl být pokládán za prototyp metafyzické malby. Znázorňuje monumentální, výrazně vertikální objekt sestavený z hybridního konglomerátu nesourodých tvarů, na jehož vrcholu je umístěna bílá busta bez tváře, vzhled byl zjevně inspirovaný pomníkem



4 – Giorgio Morandi, *Zátiší*, *Valori Plastici* I, 1919, č. 4–5, za s. 16. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondo Valori Plastici



5 – Giorgio de Chirico, **Zátíší a Marnotratný syn**, Valori Plastici I, 1919, č. 4–5, za s. 18. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondo Valori Plastici

Ludovica Ariosta ve Ferrare. Tyčí se izolovaně v popředí liduprázdného náměstí, jen v pozadí je drobná silueta, bōcklinovská citace, jakou de Chirico použil již v raném obraze *L'enigma dell'oracolo* (Záhada věštby, 1910). Jinak je vše pusté a nehybné, jako bývají italská náměstí v poledne, tomu však odporují dlouhé vržené stíny, které mají téměř hmatatelnou podobu černé propasti. Vše, ač přesně zachyceno, naturalistickým přepisem skutečnosti není. Máme před sebou assembláž různých prvků připomínající divadelní scénu v konstruovaném prostoru, jenž spojením několika perspektiv vyvolává pocit nestability, nejistoty a závratě. Svět, jak ho známe, je posunut do jiné dimenze, běžné se nám jeví jako nezvyklé, cizí. Začínáme přemýšlet, proč tomu tak je, nový kontext provokuje, ozvláštňuje, zintenzivňuje naše vnímání. Zobrazené věci přestáváme vnímat povrchně, nalézáme v nich další významové vrstvy. A to přesně bylo malířovým záměrem. Ve svém textu, který de Chirico ve *Valori Plastici* publikoval, nepopisuje svůj obraz jako Carrà, ani nepřináší teorii či program, zveřejňuje pouze svou osobní vzpomínku, již však pokládá za podstatnou. Vrací se ke svému pobytu v Paříži, který rozvinutí metafyzické malby výrazně podpořil. Píše, jak na ulici i ve svém ateliéru objevoval v bizarních

i obyčejných věcech – plechové rukavici se zlatými nehty nade dveřmi obchodu, kašírované hlavě ve výloze kadeřníka, dveřích pootevřených do noci – znamená nové malby: „O samotě ve svém chudém ateliéru v Rue Campagne-Première jsem začínal rozeznávat první přízraky celistvějšího, hlubšího, komplikovanějšího umění, tedy stručně řečeno – riskuje, že způsobím nějakému francouzskému kritikovi žlučnickový záchvat – metafyzičtějšího. Na obzoru se mi objevily nové země.“¹⁴

Co pro de Chirica znamená pojem metafyzické umění? Tímto slovem charakterizoval jeho tvorbu v Paříži roku 1913 už Guillaume Apollinaire, pojem zřejmě znal od samotného malíře.¹⁵ Zájem o metafyziku souvisel s filozofickým pozadím de Chiricovy tvorby, jež se obracela víc k četbě Schopenhauera a Nietzscheho, než k soudobé výtvarné produkci. Německá filozofie ho přivedla k jinému chápání reality, ukázala cestu překračující běžné smyslové vnímání. Bezprostředně lze význam slova metafyzika u de Chirica spojit nejen s texty Friedricha Nietzscheho, ale také rakouského filozofa Otto Weininger.¹⁶ Malíře zaujalo, jak u něj dostává tento pojem nový obsah díky zaměřením na věci, předměty, které nás obklopují a do nichž autor vkládá hlubší smysl a symboliku stojící za smyslovým vjemem. U něj

se de Chirico inspiroval myšlenkou běžných předmětů sice pevně spjatých s realitou, ale zbavených své praktické funkce a nadaných novými významy nebo zahalené tajemstvím. Tomu napomáhá i asamblážové uspořádání disparátních předmětů na jednom místě, jaké použil u *Velkého metafyzika*. Nové vnímání věcí uvádí na příkladu ve svém druhém textu nazvaném *Sull'arte metafisica* (O metafyzickém umění) publikovaném v čísle 4–5 časopisu *Valori Plastici* věnovaného z větší části právě metafyzice: „Vcházím do místnosti, vidím tam muže sedícího na židli, od stropu visí klec s kanárem, na zdi pozoruji obrazy, v knihovně knihy. Vše, co vnímám, mne nijak nepřekvapuje, neboť řetěz na sebe navazujících vjemů mi dává logiku toho, co vidím. Předpokládáme však, že najednou, z nevysvětlitelných příčin nezávislých na mé vůli se šňůra tohoto sřetezení přetrhne. Kdoví, jak budu nyní pohlížet na sedícího muže, klec, obrazy, knihovnu. Kdoví, jaký údiv, jakou hrůzu a možná i něhu či úlevu budu při pohledu na tuto scénu zakoušet. Sama se nemění, to jen já ji vidím z jiného úhlu. A právě v tom je onen metafyzický aspekt věcí. Plyne z toho, že každá věc má dvě stránky: běžnou, jakou vidíme téměř vždy a jakou vnímají i ostatní, a druhou utajenou či metafyzickou, jakou může spatřit jen málokdo ve chvílích osvětlení nebo metafyzické abstrakce. Je to stejné jako u těles skrytých za hmotou, jíž sluneční svit nepronikne, ale které se mohou vyjevit pod silou jiných paprsků, například rentgenového záření.“¹⁷ Vidění pravé skutečnosti za jejím zjevným povrchem de Chirico ještě vysvětluje na metafoře s hladinou oceánu. Víme, že je pod ní větší či menší hloubka, na tom není nic překvapivého. Pronikavější je však představa čehosi neznámého, které se pod ní skrývá a jež pod hladinou objektivně je, jenom ho shora nevidíme. Není to zvláštní prožitek snu, ale vědomé vnímání, myšlení a nalézání vlastní podstaty věcí. A nezáleží na tom, co to je. „Sušenka, roh mezi dvěma zdmi, kresba zjevující cosi základního z jinak tupého a nesmyslného světa, jenž nás doprovází tímto ponurým životem. Přízračná zjevení takových věcí, které všeobecná hloupost odsunula mezi nepotřebné.“¹⁸ Opět se dostáváme k věcem a k jejich novému vnímání. Není třeba je rozbíjet jako kubisté, není třeba je deformovat jako expresionisté, ani liniemi sil naznačovat jejich dynamiku, jak činili futuristé; stačí je brát takové, jaké jsou, jen je vyjmout z konvenčních vazeb a pátrat po jejich podstatě. Pak mají charakter zjevení.

Podobně jako Giorgio de Chirico hovoří i Alberto Savinio, jenž ve *Valori Plastici* publikoval jen články. Ty větší měrou než Carrovy a de Chiricovy prvně jmenované příspěvky splňují nároky na programové, teoreticky zaměřené texty často s historickými odkazy a kontextem minulého umění. V prvním čísle otiskl článek nazvaný *Arte = idee moderne* (Umění = moderní myšlenky). Stejně jako de Chirico se věnuje zobrazování věcí: píše, že moderní umění má jít za jejich vnější podobou, nejde jen o to zachytit jejich přítomnost na plátně, ale je třeba je osvobodit z užitné funkce, ukázat jejich tajemné zabydlování prostoru a jejich nové vztahy a vyjevit „*metafyzickou anatomii*

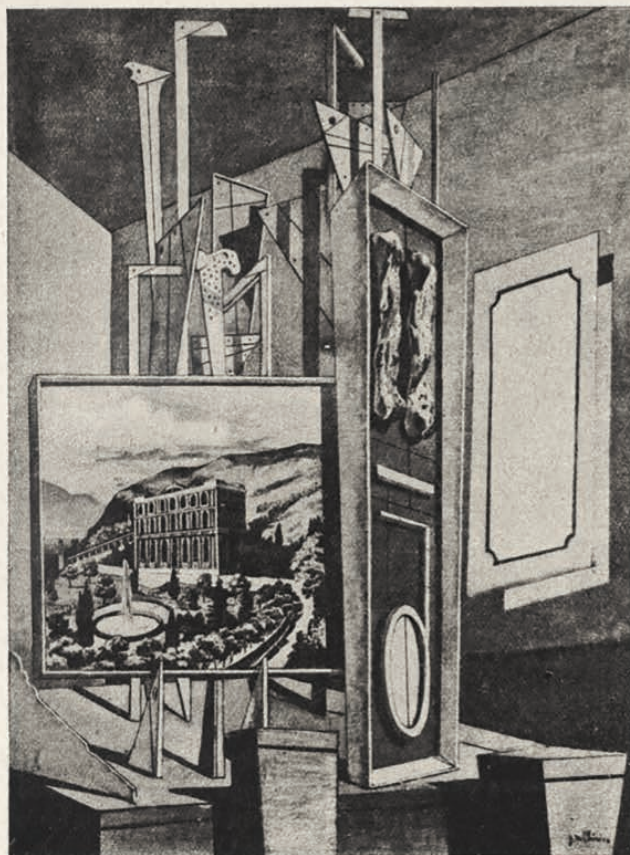
dramatu“. Tedy opět nový, hlubší přístup k realitě, k věcem, jež nás obklopují. V „metafyzickém“ čísle 4–5 v článku *Anadioménon. Principi di valutazione dell'Arte contemporanea* (Anadioménon. Principy hodnocení současného umění) vychází v aluzi na zrození bohyně Afrodity z mořské pěny z myšlenky kontinua, nepřetržitosti, neustálé proměny, která je vlastní i našemu vnímání. Proto slovo metafyzika spojuje se vším, co ve skutečnosti pokračuje ve svém bytí za evidentní podobu skutečnosti samé. Je to opět jiné vyjádření cesty k podstatě, která však nikdy nekončí, stejně jako všechno kolem je neustálé stávání se.

Metafyzické obrazy malířů okruhu *Valori Plastici* se tedy nesou ve znamení příklonu k objektivní skutečnosti, třebaže jinak viděné. Opírají se o věci, běžné předměty existující nenápadně kolem nás a vkládají do nich významy, tvořící se při hlubším uvědomování si, čím vlastně ve skutečnosti jsou. Proto je umísťují vyvázané z původních souvislostí do prostorů se zkreslenou perspektivou, v nichž působí nepatřičně. Proto tak často spojují živé s neživým, umělým, lidské bytosti s loutkami a manekýny. Proto spojují viděné se vzpomínkou, přítomnost s minulostí nebo se noří do bezčasí ticha a nehybnosti. Věci i figury zachycují chladně, bez emocí, s přesně vymezenými objemy a zachycenými detaily. Necháávají promlouvat je samé, nikoliv sebe. Dokládají to ostatně i reprodukováná díla: v čísle 4–5 to jsou obrazy *La figlia dell'ovest* (Dcera západu) a *Il figlio del costruttore* (Syn konstruktéra) Carla Carry, [obr. 3] *Natura morta* (Zátiší) Giorgia Morandiho [obr. 4] a kresby *Natura morta* (Zátiší) a *Il figliol prodigo* (Marnotratný syn) Giorgia de Chirica. [obr. 5]

Tyto principy souzněly se soudobými tendencemi německého umění, neboť k věcnosti se odvolávají také.¹⁹ Mohlo se jednat o paralelní cesty s týmiž východisky, což by znamenalo, že se tvorba okruhu *Valori Plastici* přesně střelila do mentálního nastavení umělců poválečného Německa, kteří v ní nacházeli potvrzení svých postupů při hledání úniku „z temnot expresionismu“. Stejně tak mohlo jít, a mnohdy i šlo, o přímé impulsy, byť získané jen z reprodukcí. V metafyzické malbě byl shledáván radikální obrat k perspektivě, prostoru, věcem a svým způsobem i k figuře. Je doloženo,²⁰ že Max Ernst načerpal inspiraci pro svůj grafický cyklus *Fiat modes pereat ars* a obrazy *Justitia* a *Aquis submersus* z reprodukcí ve *Valori Plastici*, které viděl u Hanse Goltze při své návštěvě Mnichova na podzim 1919. Oskar Schlemmer znal časopis *Valori Plastici* také a v deníkovém záznamu z listopadu 1919 si zapisuje spojení Ensor – Redon, Rousseau – Carrà. S nimi spojuje opravdovost, oporu ve skutečném světě, vyvarování se nesmyslné mystiky, poctivost a vytrvalost.²¹ V obrazech Georga Grosze z let 1920–1921 jako *Nový člověk*, *Republikánské automaty*, *Bez názvu*, *Hráč s diablem aj.* [obr. 7] najdeme neživé manekýny, vejcovité hlavy bez tváří, zkreslenou perspektivu, bloky fasád se slepými okny, izolované předměty patřící do jiných světů, hladkou malbu bez emocí jako u Carry nebo de Chirica, ostatně Grosz vazbu na styl Carla Carry také otevřeně

den Schätzen im Palaste des Herzogs von Hamilton ein Band aufgefunden worden sei, der 114 Zeichnungen von W. Blake zu Gedichten Grays enthält. Dieser Band, der demnächst in einer Faksimileausgabe publiziert

Rokoko und Klassizismus. Die neuentdeckten Zeichnungen sind nun gerade deshalb besonders interessant, weil ihre Grazie, ihr Humor, ihre entzückende Phantastik ganz aus der anmutigen Stimmung des Dixhuitième herausgeboren ist.



G. de Chirico

Stilleben

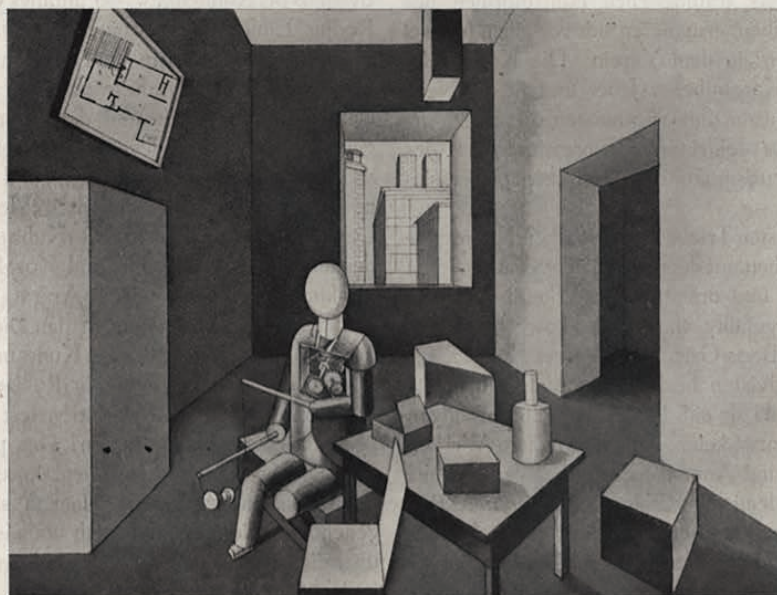
werden soll, wurde von Blake der Frau des Zeichners Flaxman geschenkt. Für die Entstehungszeit ergibt sich nur ein Terminus post quem in dem Erscheinungsjahr der Gedichte Grays (1790). Blakes Illustrationen zur „Göttlichen Komödie“ und zum Buche „Hiob“ sind bekanntlich Ausbrüche einer aufgewühlten mystisch düsteren Seele, die dem Expressionismus näher steht wie dem

Eine Kunstrevolution in den Vereinigten Staaten. Die Nationalakademie, die höchste künstlerische Instanz in Amerika, ist mehr noch wie ihre europäischen Schwesteranstalten eine Zwingburg reaktionärer Kunstanschauung. Jeder Neuerungsversuch findet ihren tödlichen Haß. Die klassische Kunst ist als Idol aufgestellt, dem jeder Angehörige der Akademie blindlings seine Ver-

11

Van Goghs Briefe zählen wir schon lange zu den wertvollsten literarischen Künstlerdokumenten des 19. Jahrhunderts. Nun liegt auch der wichtigste Teil der Briefe Gauguins, des Kameraden van Goghs, in einer deutschen, von Hans Jacob besorgten Ausgabe vor. Sie umfassen den Zeitraum 1891 bis 1903. Der letzte Brief stammt vom April 1903 – am 8. Mai 1903 ist Gauguin gestorben. Alle diese Briefe sind

nach der Lektüre des Noa-Noa-Buches geglaubt haben. Und auch der Legende, die erzählt, er lebe, ganz zum Wilden geworden, ohne alle Beziehung zu Europa, noch heute, widerspricht schreiend die Wirklichkeit. Gauguin ist nie zum »voraussetzungslosen« Wilden geworden (wenn er es auch vielleicht gewollt hat), denn die ewige Geldmisere zwang ihn, immer sehnsüchtig nach Europa auszuschaun. Einmal



G. Grosz

Diabolospieler (Aquarell)

(Aus der Ausstellung »Herbst 1920«, Hans Goltz)

an den Maler Daniel de Monfreid gerichtet, die weitaus meisten kamen aus Tahiti. Zum Unterschied von van Goghs Briefen handeln nur wenige Stellen bei Gauguin von künstlerischen Ideen; das Hauptthema bildet die Klage: »Wieder kein Brief, kein Geld, die Gläubiger sind hinter mir her, ich bin krank.« Das Maori-Idyll, als das sich uns Gauguins Südseeaufenthalt immer dargestellt hat, wandelt sich hier zu einer erbärmlichen Alltagstragödie, die zu der paradiesischen Tropenlandschaft grell dissoniert. Er ist nicht »ins Paradies zurückgekehrt«, wie wir immer

nennt er die Reise nach Tahiti geradezu »ein wahnsinniges, aber trauriges und böses Abenteuer«.

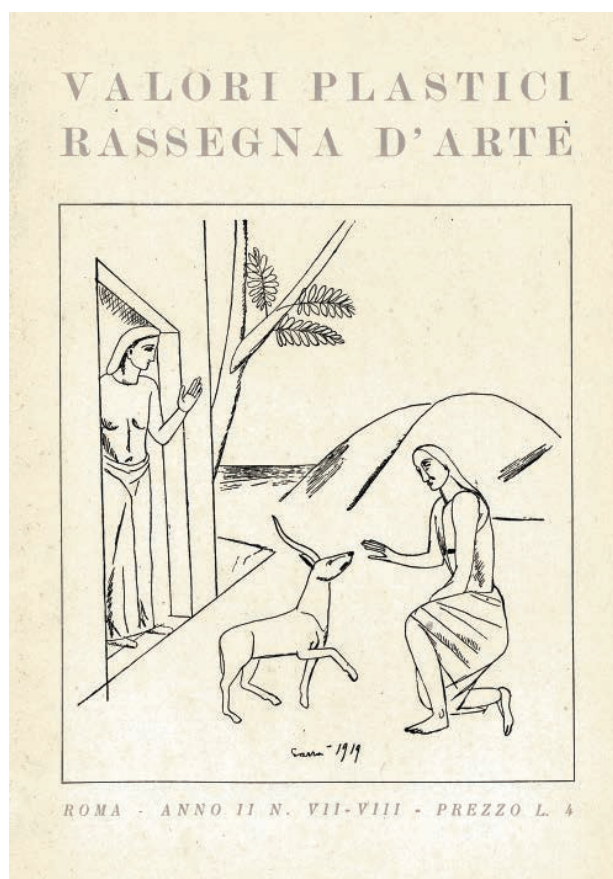
Nachdem wir diese Briefe gelesen haben, steht ein neuer Gauguin vor uns, ein neues, unbekannt gewesenes Künstlerschicksal, welches uns einen Menschen zeigt, der, heroisch um seine materielle und künstlerische Existenz kämpfend, an dem Unverständnis und der Hartherzigkeit der bürgerlichen Gesellschaft zugrunde geht.

L. Z.

přiznával.²² Podobného ladění je i Schlichterův *Mrtvý svět*. Nejvíc se ohlasy metafyzické malby odrážejí v tvorbě mnichovských malířů Georga Schrimpfa a Alexandra Kanoldta či u Heinricha Marii Davringhausena, který po samostatné výstavě v galerii Neue Kunst Hanse Goltze (1919) v Mnichově zůstává do roku 1921 a Carla Menseho, jenž v Mnichově žil v letech 1921–1925. Ze škály zobrazivého umění dvacátých let se tito malíři přiklonili k pólu, který byl italské malbě velmi blízko. Stejně posuny v perspektivě jako u metafyzické malby spatřujeme u Davringhausenových portrétů, Georg Schrimpf se inspiroval Carrovým primitivismem, a navíc na něj zapůsobila klasická italská malba, italské vlivy jsou patrné i u portrétů Carla Menseho.

O časopise *Valori Plastici* jakožto zdroji informací o soudobé italské zobrazivé malbě byla už řeč. Němečtí malíři však mohli získávat informace nejen z něj,²³ ale také z relativně četných článků o italském umění publikovaných v německých časopisech. O metafyzické malbě Carla Carrà píše například Paul Westheim v časopise *Das Kunstblatt* a srovnává jeho „verismus“ a přesnou kresbu bez exprese s německými malíři Groszem a Davringhausenem.²⁴ Italskému umění se pravidelně věnuje mnichovský *Der Ararat*, kam články píše historik umění Leopold Zahn. V článku *Italien. Die Metaphysische Malerei* představuje časopis *Valori Plastici* jako centrum metafyzické malby. Všimá si, jak jeho hlavní představitelé Carrà a de Chirico zachycují věci a neživé manekýny v perspektivně konstruovaném prostoru, v němž mají funkci spíš jakýchsi matematických symbolů. Žádná světelná atmosféra, žádná malebnost, vše je přesně a jasně vymezeno.²⁵ Dalším pravidelným přispěvatelem na téma italské umění byl básník a výtvarný kritik Theodor Däubler, jenž publikoval v časopise *Der Cicerone* a *Das Kunstblatt*.²⁶ Oba dva, Zahn i Däubler, byli také přizváni ke spolupráci s časopisem *Valori Plastici*. Otiskované reprodukce a informace z časopisů však nebyly pro mnohé malíře dostačující a proto hledali podněty přímo v Itálii. Georg Schrimpf tam pobýval v letech 1921–1922 a byl v kontaktu s Mariem Brogliem a Carlem Carrou, ten o něm dokonce roku 1924 vydal v nakladatelství *Valori Plastici* monografii. Carlo Mense cestoval do Itálie v roce 1922 a zřejmě se účastnil s okruhem malířů kolem jmenovaného časopisu výstavy *Fiorentina primavera*. Alexander Kanoldt navštívil Itálii několikrát a ze začátku dvacátých let pocházejí jeho chladně stylizované pohledy na italská města. Italské stopy najdeme i u Christiana Schada, jenž navštívil Itálii poprvé v roce 1920 a pak tam žil v letech 1922–1925. Itálie byla pro něj natolik zásadní, že nazval svůj text do katalogu výstavy v Galerii Würthle ve Vídni v roce 1927 dokonce *Mir öffnet Italien die Augen*.

Díla umělců okruhu *Valori Plastici* však bylo možné nakonec zhlédnout i v Německu. Vyvrcholením i stvrzením zájmu o italské umění se stala výstava nazvaná *Das junge Italien* zorganizovaná berlínskou Národní galerií



8 – Carlo Carrà, *Lotovy dcery*, obálka *Valori Plastici* II, 1920, č. 7–8. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondo *Valori Plastici*

vedenou tehdy Ludwigem Justi v nové budově galerie, v Kronprinzenpalais, v dubnu roku 1921. Na její přípravě se podílel znalec Itálie a italského umění spisovatel Theodor Däubler,²⁷ jenž také výstavu zahájil. Původně se sice uvažovalo o širší přehlídce italského umění, nakonec byla ve spolupráci s Mariem Brogliem zvolena redukovanejší varianta výstavy zaměřená na okruh *Valori Plastici*. Měla být zřejmě putovní po německých městech (podobně jako futuristická výstava v roce 1912), nakonec se realizovala po Berlíně ještě v Hannoveru (22. května – 19. června). V literatuře se uvádějí ještě další reprízy, ty však nejsou doloženy. Do Mnichova, centra propagace italského umění se výstava, nejspíš z finančních důvodů, nedostala, ani do plánovaného Lipska nebo uvažovaných Drážďan. V Hannoveru k ní byl vydán katalog, takže si můžeme udělat rámcovou představu, jaké exponáty představila (s vědomím, že katalog nemusí podávat spolehlivou a přesnou informaci). Podle něj poslal Carlo Carrà na výstavu osm obrazů (mezi nimiž nechyběly *Ovál zjevení*, *Dcera západu* a *Pinie u moře*) a kresby, Giorgio de Chirico vystavil 26 obrazů (ty, které byly otištěny v předešlém roce u článku Theodora Däublera v *Der*

Cicerone: Velký metafyzik, Metafyzický interiér, Hektor a Andromaché, Posvátné ryby, dále pak katalog uvádí například *Marnotratného syna, Znepokojivé múzy* aj.), Giorgio Morandi byl zastoupen 19 obrazy, vesměs zátišími, k nim přidal kresby a akvarely. Kromě těchto nejznámějších malbů se výstavy účastnili Edita Walterowna von Zur Mühlen (později provdaná Edita Broglio), ta vystavila 23 obrazů a soubor kreseb, Ricardo Francalancia měl na výstavě tři obrazy a kresby, Arturo Martini vystavil 7 soch a grafiky, Roberto Meli jeden obraz a dvě plastiky. Součástí italské výstavy byly, z neznámého důvodu, také akvarely, kresby a grafiky Osipa Zadkina.²⁸ Metafyzická malba byla tedy dobře zastoupena, nutno však podotknout, že v roce 1921 ji už oba protagonisté, Carlo Carrà i Giorgio de Chirico, opouštějí a přiklání se k mnohem většímu sepejetí s minulým uměním. Carlo Carrà se přimyká k malbě trecenta a quattrocenta, u Giorgia de Chirica se zlomovým momentem stal jeho článek *Il ritorno al mestiere* (Návrat k řemeslu),²⁹ obračející se prostřednictvím technické stránky malby ke klasickému umění italské renesance. Článek příznačně zakončil slovy: „*Pictor classicus sum*“. Obrazový doprovod v druhém ročníku *Valori Plastici*, kdy každé číslo bylo vy-

hrazeno pro jednoho autora, tuto změnu potvrzuje: Giorgio de Chirico má v dvojčísle 7–8 (červenec – srpen 1920) vedle starších, metafyzických prací nově zařazena klasicizující díla z roku 1920, dvojčíslo 5–6 (květen – červen 1920) je věnováno tradiční malbě Ardenga Sofficicho. Tento posun byl už patrný i na výstavě, zejména u nejvíc zastoupeného malíře – Giorgia de Chirica.

Výstava tak potvrdila vazby německého a italského umění, k nimž došlo ponejvíc v předchozích letech; lze ji chápat spíše jako bilancující a kladné ohlasy, které Mario Broglio nechal operativně přeložit a otiskl jako přílohu *Valori Plastici* a které měly možná větší dopad v Itálii, kde připravily půdu pro další výstavu jeho okruhu, *Fiorentina primaverile* v roce 1922 ve Florencii. Dalo by se říci, že největší zájem o umění spojené s hnutím Valori Plastici v Německu se koncentroval na začátek dvacátých let, tedy do doby, kdy vycházel Brogliův časopis. Po jeho zániku (definitivně to bylo v roce 1922) přebírá v Itálii na tomto poli iniciativu Margherita Sarfatti a hnutí Novecento, orientované rovněž na zobrazivé umění. Malíři s ním spjatí vystavují v Německu také, ale mnozí, včetně Margherity Sarfatti samotné, se brzy zdiskreditují kolaborací s fašistickým režimem. Potvrdilo se

9 – Giorgio Morandi, práce na výstavě *Das junge Italien* v Kronprinzenpalais v Berlíně v dubnu 1921. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondo Valori Plastici



tedy, že obavy spojované s návraty k tradici, zejména k té národní, nebyly v žádném případě plané.

Vrátíme-li se zpět k metafyzické malbě a okruhu Valori Plastici, zjistíme, že zanechaly v Německu kromě zřetelných odkazů v malbě začátku dvacátých let ještě jednu výraznou stopu, a to v knize Franze Roha *Nach-Expressionismus – Magischer Realismus – Probleme der neuesten europäischen Malerei*, jež vyšla v Lipsku v roce 1925. Netýká se jen zařazení konkrétních umělců a reprodukcí jejich děl do jmenované knihy,³⁰ nýbrž také teoretického vymezení umění začátku dvacátých let, jež Roh nově označuje jako magický realismus. Malíře okruhu Valori Plastici začlenil do svého přehledu poexpresionistického umění vedle Derainovy malířskosti, Becmannovy lineární malby, Picassova neoklasicismu, verismu, pokračovatelů rousseauovského primitivismu a skupiny mnichovských malířů, blízkých právě Italům. Roli Carry, de Chirica a dalších jim blízkých malířů v dějinách umění srovnával s klasicistní reakcí na pozdní baroko, což vnímal jako paralelu k soudobému odmítání expresionistického subjektivismu. Protiklady naznačuje i obrazovým srovnáním stejného motivu: jezdce u Kandinského a Carry, obrazu města u Delaunaye a de Chirica.

Vedle charakteristik nového umění, představovaných právě v kontrastu s expresionismem, futurismem či abstrakcí je jedním z podstatných témat knihy nový vztah k věcem, nové zobrazení předmětu. Roh píše, zejména v kapitolách *Die neuen Gegenstände, Gegenständlichkeit überhaupt* či *Objektnähe als geistige Schöpfung* o návratu ke skutečnému světu, ke každodenním předmětům, které jsou však viděny nově a naplňovány hlubším významem. Vidíme je jinak, jako kdybychom se probudili ze snu, zřejmě z nějakého expresionistického blouznění, takže věci kolem sebe náhle nazíráme novými očima. Hledáme znovu ztracené významy, k nimž věci odkazují. Ty v obrazech nejsou jen kvůli sobě samým, svému tvaru či barvě, ale aby zprostředkovaly jinou skutečnost skrývající se za jejich povrchem, za utilitární běžnou funkcí. S tím souvisí i adjektivum „magický“, jež sděluje, že tajemství nespočívá v bezprostředně zobrazovaném světě, nýbrž v tom, co se skrývá za ním. Proto byly předměty v malbě pojaty tak, aby skutečné vypadalo neskutečně, aby bylo zřetelné, že nemají jen běžný význam, jaký je jim přisuzován. Opět se akcentuje jinak viděná objektivní realita. Nikoliv vágní smyslovost impresionismu, ani racionální schéma kubismu, ale propojení obou složek umožněný právě návratem k nově chápanému objektivnímu světu. Ten není naturalisticky kopírován, nýbrž nově tvořen; znovunastolení předmětu těsně souviselo s duchovním aspektem tvorby. Zároveň Roh kategoricky odmítal expresionistický vypjatý subjektivismus. Je tu zjevná snaha vyrovnat objektivní a subjektivní pól, významy věcí proto odkazují současně k realitě, ale i za ni. Roh tedy prosazuje věcnost zobrazení, současně si uvědomuje důležitost umělcova přístupu ke skutečnosti a k jejímu obrazu. Jeho úvahy tedy neobhajují návraty k tradici, tradicionalis-

mus, konzervativní tvorbu, ale hledají modernost v nových přístupech zobrazivé malby. Tím, jak se obracejí k obecným otázkám vnímání daných jevů, chápání skutečnosti a k jejího obrazu, jež ji zastupuje, zároveň překračují úzké pojetí autonomie uměleckého díla.

Jak je patrné, blíží se Rohovy charakteristiky z velké části tomu, co o metafyzické malbě prohlašovali její představitelé ve *Valori Plastici*: tedy nové vidění věcí, tajemství skrývající se za běžnou realitou. Je možné, že Roh, stejně jako Giorgio de Chirico vycházel z týchž myšlenkových zdrojů německé filozofie, na druhou stranu lze předpokládat, že metafyzickou malbu i to, co o ní bylo napsáno, znal. Od roku 1916 byl totiž asistentem Heinricha Wölfflina na mnichovské univerzitě, a i když se jeho disertační práce z roku 1920 týkala holandské malby 17. století, zabýval se i soudobým uměním. V Mnichově působil také jako výtvarný kritik, publikoval v časopisech *Das Kunstblatt*, *Der Cicerone* a mnichovském deníku *Die Kunst*,³¹ které se italské metafyzické malbě věnovaly a odkud mohl jeho zájem o italské umění pramenit. Nemohly mu být zcela neznámé ani texty, které Carrà nebo de Chirico publikovali v časopise *Valori Plastici*, jež byl v Mnichově dostupný. Důležitou roli jistě sehrála výstava *Das junge Italien* a kontakty s německými umělci, kteří v Itálii byli a poznatky o italském umění mu mohli zprostředkovat. Přímé kontakty na italskou výtvarnou scénu však zřejmě neměl.³² Při formulování koncepce magického realismu tak sehrálo roli více aspektů a teoretický základ Rohovy knihy vznikl syntézou více impulsů zahrnujících jak autorovo studium a studijní cesty, četbu odborných a filozofických textů, myšlenkovou atmosféru Mnichova začátku dvacátých let i přímé poznání soudobých tendencí výtvarného umění. Pro samotnou otázku vazeb mezi metafyzickou malbou a novou věcností, respektive Valori Plastici a magickým realismem, se tak ukázalo, že názorová propojenost či paralelnost se projevila nejen v samotné tvorbě, kde byla víc zjevná, ale i v teoretických reflexích, charakterizujících nové přístupy k umění na začátku dvacátých let.

Zastavíme-li se v samotném závěru u českého umění, nezbyvá než konstatovat, že pro české umění začátku dvacátých let tyto podněty mnoho neznamenal. Italské umění bylo v Praze v roce 1921 sice také představeno, ale v poněkud nesourodé směsi futurismu (na přípravě výstavy se podílel Enrico Prampolini a největší prostor věnoval předčasně zemřelému Umbertu Boccionimu) a tradiční malby, představitelé metafyzické malby zastoupeni nebyli. Při prosincové návštěvě Filippa Tommasa Marinettiho v Praze se pak strhl veškerý zájem, alespoň zpětně, na futurismus. Metafyzickou malbu zmiňuje ve svém článku ve *Veraikonu* pouze Áta Martenová,³³ větší přímý ohlas však u nás tato tvorba nezaznamenala. Častěji se tu italské umění objevuje až od přelomu dvacátých a třicátých let. Větší zájem ve dvacátých letech přece jen směřoval, i přes stále dominantní vliv Francie, k německému umění, neboť tu působila i předchozí tradice kontaktů. To už však patří do jiné kapitoly.

Poznámky

* Text vznikl v rámci projektu *Nové realismy na československé výtvarné scéně 1918–1945*, podpořeného Grantovou agenturou České republiky (GA ČR), č. 17-06031S, řešeného na Masarykově univerzitě.

¹ Jean Clair (ed.), *Les Réalismes: entre révolution et réaction 1919–1939* (kat. výst.), Paris: Centre Georges Pompidou, 1980. Na tuto výstavu navázaly další projekty, pojetím blízko jí byla expozice uspořádaná tamtéž v letech 2013–2015 a nazvaná *Modernités plurielles. Une nouvelle histoire de l'art moderne de 1905 a 1975. Les Réalismes*.

² Spolupracoval tam tehdy s Ďagilevovým Ruským baletem na scénách a kostýmech k baletu *Parade*, kde však uplatnil kubistické tvarosloví, částečně ovlivněné i futurismem. K Picassovu italskému pobytu viz Olivier Berggruen (ed.), *Picasso. Tra Cubismo e Classicismo: 1915–1925* (kat. výst.), Milano 2017.

³ Nejprve se s dílem Henri Rousseau seznamuje z katalogu výstavy v Galerii Bernheim-Jeune, který mu poslal v roce 1912 Umberto Boccioni. V dubnu 1914 při návštěvě Paříže zhlédne Rousseauovy obrazy ve sbírce Wilhelma Uhdeho.

⁴ Zabýval se jimi také v článcích *La parlata di Giotto, Paolo Uccello costruttore*, otištěných roku 1916 v časopise *La Voce*.

⁵ Věnoval jim později studie Arnoldo Böcklin, *Il Convegno* I, č. 4, duben 1920 a Max Klinger, *Il Convegno* I, č. 10, listopad 1920.

⁶ Živená například texty Julia Meier-Graheho, mimo jiné knihou *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* z roku 1904, jež stranila víc francouzskému umění, kdežto německé kritizovala za výtvarnou „literárnost“. Podobně z novější doby Waldemar George, *La peinture en Allemagne, L'Esprit Nouveau* 1921–1922, č. 15.

⁷ V čísle 11–12, s. 157, 159.

⁸ V překladu by jeho název nejspíš zněl Tvárné hodnoty. Slovo hodnoty klade důraz na stálou kvalitu umění, adjektivum „plastico“ lze chápat i obecněji ve významu výtvarný, nebo úže jako plastický, zde má odkazovat na materiálnost, věcnost či pevně a jasně vymezené tvarosloví nové malby.

⁹ Italo Tavolato, *La maschera della meccanica, Valori Plastici* II, 1920, č. 5–6, květen – červen, s. 49–52.

¹⁰ Platí to pro samotného Itala Tavolata, je to i případ Gina Severiniho, jenž o obratu k tradici vydal roku 1921 knížku *Du cubisme au classicisme*. Úryvky z ní otiskl v českém překladu Miroslava Hégra sborník *Život* III, 1923, s. 22–24 a *Život* IV, 1924, s. 65–67.

¹¹ Informuje o něm například v říjnu 1919 časopis *Das Kunstblatt* (č. 3, s. 319), na začátku roku 1920 lipský *Der Cicerone* (XII, č. 4), časopis inzerovala i galerie Alberta Flechtheima v Düsseldorfu aj.

¹² K tomu podrobněji: Paolo Fossati, „*Valori Plastici*“ 1918–22, Torino 1981. – Maurizio Fagiolo dell'Arco, *de Chirico. Il tempo di „Valori Plastici“ 1918–1922*, Roma 1980. – Andres Lepik, *Un nuovo Rinascimento per l'arte italiana? „Valori Plastici“ e il dialogo artistico Italia – Germania*, in: Paolo Fossati – Patrizia Rosazza Ferraris – Livia Velani (edd.), *XII Quadriennale Valori Plastici* (kat. výst.), Milano 1998, s. 155–164. – Fabio Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Torino 2013. Soupis všech publikovaných článků a otištěných reprodukcí je v příloze knihy Paola Fossatiho, s. 293–295, nebo na stránkách Archivu Galerie moderního a současného umění v Římě: www.ufficiogram.beniculturali.it/getFile.php?id=196 vyhledáno 7. 9. 2018.

¹³ Carlo Carrà, *Il Quadrante dello spirito, Valori Plastici* I, 1918, č. 1, listopad, s. 2.

¹⁴ Giorgio de Chirico, *Zeusi l'esploratore, Valori Plastici* I, 1918, č. 1, listopad, s. 10.

¹⁵ Viz Maurizio Fagiolo dell'Arco, *De Chirico in Paris 1911–1915*, in: William Rubin (ed.), *De Chirico*, New York 1982, s. 11.

¹⁶ Chybí však konkrétní údaje, kdy a kde Weininger četl, zda už v Mnichově nebo až v Paříži. V Itálii vyšel překlad Weiningerovy knihy *Intorno alle cose*

supreme až v roce 1914. De Chirico k němu odkazuje např. ve svém článku *Sull'arte metafisica* (1919) a *Arnoldo Böcklin* (1920).

¹⁷ Giorgio de Chirico, *Sull'arte metafisica, Valori Plastici* I, 1919, č. 4–5, duben – květen, s. 16.

¹⁸ Giorgio de Chirico, *Noi metafisici, Cronache d'attualità*, 15. února 1919.

Text vznikl souběžně s de Chiricovou výstavou v Casa d'arte Bragaglia v Římě. Stojí ještě za zmínku, že v úvodu k tomuto článku spojuje metafyziku s utopickými romány Julesse Verne.

¹⁹ Jedním z prvních příkladů je vyjádření Maxe Beckmanna v katalogu výstavy svých grafik v Berlíně v listopadu 1917, prosazujícího věcnost (Sachlichkeit) vnitřní vize. Návrat k tradici a jednoduchosti jsou zase zmiňovány v recenzi výstavy Heinricha Marii Darvinghausena, jež se konala v galerii Neue Kunst v Mnichově v březnu 1919, atp.

²⁰ Max Ernst, *Biographische Notizen*, in: Max Ernst – Carola Giedion-Welcker, *Max Ernst* (kat. výst.), Köln: Wallraf-Richards-Museum, 1962, s. 24.

²¹ Tut Schlemmer (ed.), *Oskar Schlemmer, Briefe und Tagebücher*, München 1958, s. 84, cit. podle Vittorio Fagone (ed.), *Carlo Carrà. La mattia e il penello* (kat. výst.), Milano 1996, s. 154. Viz též Karin von Maur, *Oskar Schlemmer*, London 1972.

²² George Grosz, *Zu meinen neuen Bildern, Das Kunstblatt* 5, č. 1, leden 1921, s. 11. Svou roli opět sehrál mnichovský Hans Goltz, jenž Grosze přizval ke kolektivní výstavě *Herbst 1919* ve své galerii Neue Kunst a poté mu tam uspořádal v dubnu 1920 samostatnou výstavu.

²³ U Hanse Goltze byla zřejmě k vidění navíc i publikace s dvanácti reprodukcemi Giorgia de Chirica vydaná nakladatelstvím Valori Plastici při příležitosti jeho výstavy v římské Casa d'arte Bragaglia v únoru 1919. Zda měl i knihu Carla Carrà *Pittura metafisica* z roku 1919, není známo. Tato kniha vyvolala rozkol mezi oběma hlavními autory metafyzické malby.

²⁴ Paul Westheim, *Notizen, Das Kunstblatt* 3, č. 10, říjen 1919, s. 319. Časopis také reprodukuje Carrův obraz *Il figlio dell'artista* (= *Il figlio del costruttore*).

²⁵ Leopold Zahn, *Italien. Die Metaphysische Malerei, Der Ararat* I, 1920, č. 4, leden, s. 8. V čísle jsou reprodukcí dvou de Chiricových děl, *Metafyzického interiéru* a kresby *Samota*. Zahn je zřejmě i autorem článku *Italien. Einige Notizen zur Geschichte der neueren Kunstbewegung in Italien, Der Ararat* II, 1921, č. 1, leden, s. 25–26. S iniciálami V. D. byl ještě publikován text *Italien: die Situation der Neuen Kunst in Italien, Der Ararat* I, 1920, č. 9–10, listopad – prosinec, s. 110–112. Je k němu připojena reprodukce akvarelu *Hráč s diablem* Georga Grosze inspirovaný malbou Giorgia de Chirica. [obr. 7]

²⁶ Theodor Däubler, *Neueste Kunst in Italien, Der Cicerone* XII, 1920, č. 9, květen, s. 349–355. Je reprodukován Giorgio de Chirico (*Metafyzický interiéru, Velký metafyzik, Hektor a Andromaché, Posvátné ryby*), Roberto Melli (*Žena v klobouku*) a Carlo Carrà (*Západní jezdec*). V tomtéž čísle je i článek *Die jungen Tschechen in Dresden. Theodor Däubler, Moderne Italiener, Das Kunstblatt* 5, 1921, č. 2, únor 1921, s. 47, reprodukován je Carlo Carrà, Giorgio de Chirico a Giorgio Morandi. K článkům v německých časopisech viz Elena Pontiggia (ed.), *La nuova oggettività tedesca*, Milano 2002.

²⁷ Rodák z tehdy rakousko-uherského Terstu, sám se však pokládal, jak uvádí ve své biografii *Wir wollen nicht verweilen* z roku 1914, za Benátčana. Viz Raymond Furnerss, *Zarathustra's Children: A Study of a Lost Generation of German Writers*, Rochester 2000. Třebaže žil v Německu, přijal po válce italské občanství.

²⁸ Mario Broglio v úvodu k výběru kritik na berlínskou výstavu uvádí trochu jiné počty, totiž 89 obrazů, 120 kreseb a 8 soch, je možné, že v repríze došlo k nějakým změnám, k jakým se už ale zjistit nedá. Viz *L'esposizione di „Valori Plastici“ nella Galleria Nazionale di Berlino e la stampa tedesca*, dvojlist vytištěný jako příloha časopisu *Valori Plastici*.

²⁹ Giorgio de Chirico, *Il ritorno al mestiere, Valori Plastici* I, 1919, č. 11–12, listopad – prosinec, s. 15–19.

³⁰ Byli to Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Achile Funi, Ubaldo Oppi a v Itálii žijící Edita Walterowna von zur Mühlen (Edita Broglio).

³¹ Mimo jiné tam psal o Henri Rousseauovi či Georgu Schrimpfovi.

Viz Ein neuer Rousseau: zur kunstgeschichtlichen stellung des meisters, *Der Cicerone* 16, 1924, s. 710–716. – Georg Schrimpf und die neue Malerei, *Das Kunstblatt* 1923, č. 7, září, s. 286.

³² Alespoň soudě podle absence jakékoliv korespondence s Itálií v jeho archivu v Getty Research Institute. Žádné zmínky o něm nejsou ani ve fondu

Valori Plastici uloženého v archivu Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea v Římě.

³³ Aťa Martenová, O moderním italském umění, *Veraikon* 6, 1920, č. 7–8, květen – červen, s. 92–100. U článku jsou dvě reprodukce obrazů Giorgia de Chirica *Interno metafisico* (Metafyzický interiér) a *Le muse inquietanti* (Znepokojivé múzy).

SUMMARY

The New Objectivity and Valori Plastici

Alena Pomajzlová

The field of new realisms in the 1920s was very broad and was represented by a number of similar forms of expression. These included the Valori Plastici movement and the more famous German New Objectivity of the 1920s. Were they alike in some way? The Valori Plastici movement was centred on a journal of the same name that was published in Rome in 1918–1922 and served as a platform for metaphysical painting and later also for a wider circle of classicist approaches. The movement's members included painters Giorgio de Chirico, Carlo Carrà and Alberto Savinio, who advanced a concept of metaphysical painting in the journal's first issues. German New Objectivity artists were able to learn of the movement through the gallery and bookstore run by Hans

Goltz in Munich; metaphysical painting was also discussed in the pages of such German periodicals as *Das Kunstblatt*, *Der Ararat*, *Der Cicerone* and others. Confirmation of the interest in Italian art was the exhibition *Das Junge Italien*, which was held in in 1921 in Berlin before continuing on to Hannover. This impulse did not fail to spark a response in German painting and it is possible to find motifs inspired by metaphysical painting in the work of many painters (Ernst, Schlemmer, Grosz, Schrimpf, Darvinghausen, Mense, Kanoldt). The role of the Valori Plastici movement was also assessed by Franz Roh in his book *Nach-Expressionismus – Magischer Realismus – Probleme der neuesten europäischen Malerei* from 1925. Not only did he acknowledge the importance of the Valori Plastici movement, but in his description of the new art of the 1920s he delineated principles similar to those set forth also by the authors of metaphysical painting. It appears that the relatedness or similarity of views between Valori Plastici and the New Objectivity, alternatively magical realism, should not be sought just in the work itself, where it was more obvious, but also in the theoretical reflections that characterised the new approaches to art at the start of the 1920s.

Figures: 1 – Carlo Carrà, **An Oval of an Apparition**, 1918, Valori Plastici I, 1918, no. 1, before p. 1; 2 – Giorgio de Chirico, **Grand Metaphysics**, 1917, Valori Plastici I, 1918, no. 1, after p. 16; 3 – Carlo Carrà, **Son of a Constructor**, Valori Plastici I, 1919, nos. 4–5, after p. 22; 4 – Giorgio Morandi, **Still Life**, Valori Plastici I, 1919, nos. 4–5, after p. 16; 5 – Giorgio de Chirico, **Still Life and the Prodigal Son**, Valori Plastici I, 1919, nos. 4–5, after p. 18; 6 – Giorgio de Chirico, **Still Life (Metaphysical Still Life)**, Der Ararat I, 1920, no. 4, p. 11; 7 – Georg Grosz, **The Player with Diabolo**, Der Ararat I, 1920, nos. 9–10, p. 116; 8 – Carlo Carrà, **Lot's Daughters**, cover of Valori Plastici II, 1920, nos. 7–8; 9 – Giorgio Morandi, **Work on the exhibition Das junge Italien** in Kronprinzenpalais in Berlin in April 1921