

Katedra anglistiky a amerikanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci

Veronika Vláčilová
Anglická filologie

Frank O'Hara a newyorská výtvarná avantgarda
Frank O'Hara and the New York Avant-garde Visual Art

Diplomová práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Josef Jařab, CSc.
Olomouc 2012

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní předepsaným způsobem všechnu použitou literaturu.

V Olomouci dne

Vlastnoruční podpis.....

Na tomto místě bych ráda poděkovala především Prof. PhDr. Josefu Jařabovi, CSc. za cenné připomínky a odborné rady. Další poděkování patří mé rodině a blízkým přátelům za jejich podporu, pomoc a trpělivost.

Obsah

Seznam zkratek.....	5
Úvod.....	6
1 Frank O'Hara, básník mezi malíři.....	8
2 Poválečná avantgarda ve Spojených státech amerických	11
2. 1 Abstraktní expresionismus	14
2. 2 Akční malba	19
3 Guillaume Apollinaire a evropská avantgarda	21
3. 1 Umělci pařížské avantgardy v poezii Franka O'Hary	25
4 Newyorská škola poezie a výtvarné umění.....	27
5 Frank O'Hara a jeho zapojení do newyorské umělecké scény	29
6 Frank O'Hara, umělecký kritik	37
7 Poezie Franka O'Hary a její vazby na výtvarné umění.....	42
7. 1 O'Harova poezie a abstraktní expresionismus.....	47
8 Spolupráce O'Hary s malíři	49
8. 1 Grace Hartiganová, její tvorba a vztah s O'Harou.....	51
8. 1. 1 Frank O'Hara v díle Grace Hartiganové	53
8. 1. 2 Grace Hartiganová a její dílo v poezii Franka O'Hary	56
8. 1. 3 Oranže	59
8. 1. 3. 1 Oranže, obraz a text	61
8. 2 Larry Rivers, jeho tvorba a vztah s O'Harou	65
8. 2. 1 Frank O'Hara v díle Larryho Riverse	69
8. 2. 2 Larry Rivers a jeho dílo v poezii Franka O'Hary	72
8. 2. 3 Kameny	76
8. 2. 3. 1 Kameny, obraz a text.....	78
8. 3 Norman Bluhm, jeho tvorba a vztah s O'Harou	84
8. 3. 1 Malbobásně.....	86
8. 3. 1. 1 Malbobásně, obraz a text	89
8. 4 Michael Goldberg, jeho tvorba a vztah s O'Harou.....	94
8. 4. 1 Spolupráce Michaela Goldberga s Frankem O'Harou	96
8. 4. 2 Michael Goldberg a jeho dílo v poezii Franka O'Hary	98
9 Frank O'Hara a jeho poezie na plátnech jeho přátel.....	101
10 Ostatní umělci newyorské výtvarné scény a jejich dílo v poezii Franka O'Hary	109
Závěr	114
Summary.....	116
Bibliografie	127
Seznam vyobrazení	130

SEZNAM ZKRATEK

- CP *The Collected Poems of Frank O'Hara*. Edited by Donald Allen.
Berkeley: University of California Press, 1995
- MoMA Muzeum moderního umění v New Yorku
- PR *Poems Retrieved*. Edited by Donald Allen. San Francisco: Grey
Fox Press, 1996.

Úvod

O americkém básníku Franku O'Harovi je všeobecně známé, že se rád obracel k výtvarnému umění jako ke zdroji inspirace. Ze všech básníků Newyorské školy to byl právě O'Hara, kdo udržoval ty nejbližší vztahy s výtvarníky newyorské poválečné avantgardy, a ze všech avantgardních tendencí to byl pak zejména abstraktní expresionismus, který jej nadchnul do takové míry, že ovládl jeho osobní i pracovní život. Jako umělecký kritik, kurátor Muzea moderního umění v New Yorku a také básník měl značný vliv na malíře a ti pak zpětně ovlivňovali jeho básnickou tvorbu. Umění je v O'Harově poezii všudypřítomné. A nejedná se pouze o umění jeho doby nebo evropské avantgardní umění počátku dvacátého století, ale také o další malíře, včetně starých mistrů.

I přesto, že byl Frank O'Hara jedním z nejvýznamnějších newyorských básníků 50. a 60. let, se tato práce primárně nezabývá jeho poezií. Snaží se spíše o pohled na jedno z nejzásadnějších období v historii amerického umění, a to právě skrze osobu tohoto charismatického básníka, který umění zasvětil svůj život i tvorbu a byl významnou osobností uměleckých kruhů oné doby. Práce se nezaměřuje pouze na abstraktní expresionismus, klade si za cíl podat ucelený obraz o vlivu dalších avantgardních uměleckých tendencí na O'Harovu poezii, zahrnuje tedy také figurativní malíře a další tradičně zaměřené umělce, jeho zapojení do newyorské výtvarné scény a spolupráce s výtvarnými umělci.

Jazykem diplomové práce je čeština, třebaže jen několik málo básní O'Hary bylo z angličtiny přeloženo a veškerá sekundární literatura vyšla doposud pouze v angličtině. Čeština byla přesto dobrou volbou zejména proto, že žádná kritická studie o kontextu O'Harova díla a výtvarného umění v češtině zatím nevyšla. Anglicky psanou poezii Franka O'Hary ponechávám v původní podobě, pouze se v poznámce odkazuji na již přeložené básně.

Po stránce metodologické v práci využívám především analýzy básnického textu a výtvarných děl, dále pak komparace básní na pozadí

sémiotiky a terminologie výtvarného umění. Hlavním zdrojem mi vedle sbírek O'Harovy poezie byla zejména kniha *Frank O'Hara: Poet Among Painters* od Marjorie Perloffové, O'Harova biografie *City Poet: The Life and Times of Frank O'Hara* a dále katalog k výstavě *In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art*, kterou uspořádal v Los Angeles Russell Ferguson.

Struktura práce sleduje zapojení O'Hary do umělecké scény krok za krokem. Po kapitole krátce představující O'Haru jako básníka mezi malíři, se práce věnuje zapojení newyorské scény do mezinárodního uměleckého dění a vzniku a rozvoji nových směrů, především abstraktního expresionismu a akční malby. Předmětem zájmu je také evropská avantgarda počátku dvacátého století a osobnost básníka Guillaumea Apollinaira, který měl, coby zdroj inspirace a vzor pro umělecké dění v New Yorku po druhé světové válce, na poezii Franka O'Hary také značný vliv.

Stěžejní kapitoly této práce se pak zabývají Frankem O'Harou a jeho zapojením do newyorské umělecké scény jako výtvarného kritika a kurátora MoMA a blízkého přítele mnoha malířů. Dále pak jeho poezií vykazující vazby na výtvarné umění doby a jednotlivými projekty spolupráce s výtvarníky. Tyto projekty pak tvoří pojítka mezi jeho básněmi a estetikou avantgardních tendencí. V ateliérech malířů nacházel O'Hara nejen inspiraci, ale stal se rovněž jedním z nejčastěji malovaných a sochaných básníků své doby. Práce se tak zabývá nejen rozbořením těchto výtvarných děl, ale také poezií O'Hary, ve které básník odkazuje na osobnosti malířů a jejich dílo.

1 FRANK O'HARA, BÁSNÍK MEZI MALÍŘI

Frank O'Hara se narodil v Baltimoru ve státě Maryland v roce 1926 a vyrůstal v Graftonu, Massachusetts v katolické rodině střední vrstvy s irskými kořeny. Studoval hudbu a hru na klavír na konzervatoři v Bostonu a již od střední školy se zajímal o výtvarné umění. Během druhé světové války sloužil u námořnictva a zúčastnil se bojů v Pacifiku. Následně studoval hudbu na Harvardově univerzitě, kde se seznámil mimo jiné s básníky Johnem Ashberym a Kennethem Kochem. Později se zaměřil na studium anglické literatury. Po promoci na univerzitě v Michiganu v roce 1951, kde získal magisterský titul ve stejném oboru, se O'Hara přestěhoval do New Yorku a začal zde působit jako kritik magazínu *Art News*, kurátor v Muzeu moderního umění, básník a autor divadelních her a monografií o předních výtvarných umělcích.

V kosmopolitním newyorském prostředí se v díle O'Hary střetává inspirace současnou hudbou s výtvarným uměním. Neúčastnil se diskusí v žádném z mnoha básnických kruhů té doby, spoustu času zato trávil v ateliérech. Jeho nejbližší přáteli se stali newyorští avantgardní malíři, kteří byli navíc důležitým publikem pro jeho poezii a poskytovali mu první ohlasy.

O'Harova raná poezie byla ovlivněna především francouzskými symbolisty a surrealisty. Jeho pozdější tvorbu charakterizuje jeho přítel básník John Ashbery v předmluvě ke sbírce *The Collected Poems of Frank O'Hara*:

Jeho poezie je všechno, jen ne literární. Je součástí modernistické tradice, která ... se navrácí k Apollinairovi a dadaistům, ke kolážím z novinových výstřížků Picassa a Braqua, a k futuristickým skladbám Satieho, které nebyly určené k poslechu.¹

¹ John Ashbery, introduction to *The Collected Poems of Frank O'Hara*, by Frank O'Hara (Berkeley: University of California Press, 1995), vii.

V básních O'Hary se objevuje odraz estetiky a principů vůdčích výtvarných směrů jeho doby. Kolem tohoto charismatického básníka se shlukovaly stálice abstraktního expresionismu a mladí neznámí malíři tvořící v tomto stylu, umělci pokračující v tradici figurace a později také zakladatelé pop artu. O'Hara byl schopen spolupráce se všemi skupinami výtvarníků a pracoval s nimi na společných projektech. Kromě avantgardních figurativních i abstraktně expresionistických tendencí se jeho zájem postupem času, i přes jeho počáteční nechuť k estetice nastupujícího směru, posunul také do oblasti pop artu a společné projekty vytvořil s umělci jako Jan Cremer, Joe Brainard, Al Leslie nebo Jasper Johns.

Jeho život ale skončil dřív, než se mohl ve způsobu vyjadřování posunout ještě o kus dál. V červenci roku 1966 byl O'Hara ve věku pouhých čtyřiceti let sražen džípem na pláži ostrůvku Fire Island. V nemocnici pak po několika hodinách podlehl vnitřním zraněním.

Malíř a O'Harův blízký přítel a partner Larry Rivers v proslovu na jeho pohřbu prohlásil: „Frank O'Hara byl mým nejlepším přítelem. Ovšem dalších nejméně šedesát lidí v New Yorku považovalo Franka za svého nejlepšího přítele.“² Zde lze vidět, jak velkou ztrátou byl O'Harův předčasný odchod pro newyorskou uměleckou komunitu, jejíž stálicí se na dlouhá léta Frank O'Hara stal jako její básník, kritik a guru.

Některé básně, které si O'Hara psal třeba jen na drobné kousky papíru, byly postupně objevovány jeho přáteli ještě několik let po jeho smrti, založené na nejrůznějších místech v jeho bytě nebo v jejich ateliérech. O'Harova poezie byla v celém svém rozsahu a ucelenosti spatřena až díky editoru Donaldu Allenovi, který posmrtně vydal jeho básně v těchto sbírkách: *The Collected Poems of Frank O'Hara* (1971), dále *Early Poems, 1946-1951* (1977) a *Poems Retrieved* (1977).

Frank O'Hara se v New Yorku stal opravdovým „básníkem mezi malíři“. Titul knihy Marjorie Perloffové *Frank O'Hara: Poet Among Painters* je odkazem na přezdívku, která náležela básníkovi Guillaumeu

² Brad Gooch, *City Poet: The Life and Times of Frank O'Hara* (New York: Alfred A. Knopf, 1993), 10.

Apollinairovi. O'Hara sám byl někdy nazýván Apollinairem své generace. Jeho svět byl komplexním světem umění jeho doby, kde se hollywoodské pozlátko potkávalo s niterně psychologickými malbami Willema de Kooninga a Jacksona Pollocka, a jeho rušný život odrážel intenzitu probíhajících událostí v uměleckých kruzích.

2 POVÁLEČNÁ AVANTGARDA VE SPOJENÝCH STÁTECH AMERICKÝCH

Druhá polovina dvacátého století je dobou velkých změn v americkém umění, kdy se krátce po skončení druhé světové války stala tzv. Newyorská škola ztělesněním avantgardních tendencí v umění. Avantgarda, která je nejčastěji definována radikálními, proti tradicím zaměřenými díly, se v USA stala nositelem těchto změn. Znovu zde dochází k odtržení od tradičního zobrazování a k prosazování nového pojetí uměleckého díla. Americkou, stejně jako evropskou avantgardu, „spojovalo experimentální hledání tvarových, výrazových a technických možností ve všech oborech výtvarného umění.“³ Básník Frank O'Hara podává vznik avantgardy po svém. Podle něj je avantgarda „něco, co bylo od samého začátku uměle vymyšleno lidmi, kteří byli znuděni myšlenkami ostatních.“⁴

Newyorská škola, jak byly tyto nové tendence souhrnně označovány, fungovala jako protichůdný pojem k École de Paris, Pařížské škole, která až do čtyřicátých let platila za vůdčí mezinárodní směr a toto označení se vztahovalo k místu působení a výstavní činnosti nové generace umělců. Podobně tomu bylo i v případě New Yorku. Výstavní činnost nové generace amerických umělců lze vystopovat až k výstavě „The School of New York“, kterou zorganizoval malíř Robert Motherwell v roce 1951 v Galerii Franka Perlse v Beverly Hills.⁵ Termín Newyorská škola lze také vnímat jako označení pocházející od skupiny lidí, která vzdává hold zapojení Ameriky do vrcholného světa umění a jako „dvojznačný vtip básníků, kteří tak chtěli vzdát hold [abstraktně expresionistickým] malířům.“⁶

³ Oldřich Blažiček and Jiří Kropáček, *Slovník pojmů z dějin umění* (Praha: Odeon, 1991), 24.

⁴ *Standing Still and Walking in New York*, ed. Donald Allen (Bolinas, CA: Grey Fox Press, 1975), 9, quoted in Robert Hampson and Will Montgomery, *Frank O'Hara Now* (Liverpool: Liverpool University press, 2010), 86.

⁵ See Barbara Hesse, *Abstraktní expresionismus* (Praha: Nakladatelství Slovart, 2006), 7.

⁶ Geoff Ward, *Statues of Liberty: The New York School of Poets* (New York: Palgrave Macmillan, 2001), 7.

Amerika se po druhé světové válce stala světovou velmocí a tamní umělci se snažili přebrat iniciativu také v oblasti uměleckých aktivit. Abstraktní forma nového umění měla „překročit hranice a jedinečnost jednotlivých kultur.“⁷ Tento posun ve vývoji, kdy se Spojené státy konečně pomalu začínají probouzet z letargie a provincialismu a čelit nadvládě přísunu umění z Evropy, vyvolala v roce 1913 proslulá výstava Armory Show, která kromě postimpresionistů vystavila také kontroverzní malbu *Akt scházející ze schodů* Marcela Duchampa (Obr.1).⁸

Období před nástupem abstraktního expresionismu předcházela doba realistické nacionalisticky a romanticky pojaté malby známé pod označením americký regionalismus. Toto obrození domácí realistické tradice vycházelo ze směru označovaného jako Ashcan School (Škola popelářů). Regionalisté odmítali moderní trendy nastartované uvedením Armory Show. Tito umělci usilovali hlavně „o novou sebedůvěru a vědomí národní identity. Ve znamení hospodářské krize po Černém pátku v roce 1929 se mnozí z nich začali věnovat společenskokritickým tématům.“⁹ Jako své náměty si malíři zaměřili na tradiční zobrazování v rámci akademického realismu volili každodenní život prostých lidí. „Moderní evropské umění bylo něco nemyslitelného ještě na konci třicátých let, v době převládající nálady agresivně sentimentálního regionalismu Thomase Harta Bentona a Johna Steuarta Curryho, a neoprimitivismu Granta Wooda.“¹⁰ Mezi těmito umělci byla významná zejména postava malíře Thomase Harta Bentona, který působil mimo jiné jako učitel mladší generace později významných umělců. Benton otevřeně pohrdal velkoměsty a evropskou modernou, již nazýval „estetickým kolonialismem“.¹¹ Založil Kansas City Art Institute a učil na

⁷ Lisa Phillips, ed., *The American Century: art & culture, 1950-2000* (New York: Whitney Museum of Art, 1999), 12.

⁸ See José Pijoan, *Dějiny umění 10* (Praha: Odeon, 1984), 125-126.

⁹ Ingo F. Walther, ed., *Umění 20. století* (Praha: Nakladatelství Slovart, 2004), 200.

¹⁰ Sam Hunter, “The United States.” *V Art Since 1945*, ed. Harry N. Abrams (New York: Washington Square Press, 1962), 274.

¹¹ Amy Dempseyová, *Umělecké styly, školy a hnutí* (Nakladatelství Slovart, 2002), 165.

Art Students League of New York, kde mezi jeho studenty patřili Jackson Pollock nebo Dennis Hopper.

Počátkem čtyřicátých let obliba regionalismu klesla a na scénu nastoupili abstraktní expresionisté. Obecně se umění po druhé světové válce oživuje zcela novými postupy a přístupy. Z velkého množství těchto experimentů se pak v americkém kontextu stala asi nejnápadnější tendencí akční malba. V souvislosti s tímto novým americkým směrem se začíná mluvit o počátku zapojení Spojených států do mezinárodního uměleckého dění a nástupu nadvlády New Yorku v umění.

Newyorská škola zahrnuje škálu dalších rozmanitých tendencí. Hlavními dvěma principy estetiky newyorské školy je „spontánnost a dramatické zvětšení měřítka obrazů.“¹² Takovéto ohromné měřítko pak odráželo „ambice nového amerického sebeposouzení.“¹³

Většinu umělců Newyorské školy tvořili imigranti. Pojilo je přátelství, spolupráce a určité společné umělecké cíle. Byla to jedna velká živá komunita, která sídlila převážně ve čtvrti Greenwich Village kosmopolitního velkoměsta. Hovoří se o třech faktorech, které měly pomoci upevnit postavení Newyorské školy.¹⁴ První z nich byl faktor sociologický. V době hospodářské krize se mnoho umělců zapojilo do programů sponzorovaných federální vládou. Jeden z nich byl tzv. Federal Art Project. Druhým faktorem byla osoba Hanse Hofmanna, německého imigranta, který ve třicátých letech založil vlastní školu, jež obecně měla značný vliv na mladé malířství. Hofmann učil své žáky principům vycházejícím z evropského expresionismu. Jeho učení vedlo k pokusu „dostat se k základní podstatě skutečnosti, její poezii, která je bezprostřední, spontánní a iracionální.“¹⁵ Hofmann ovlivnil generaci umělců padesátých let, mimo jiné dva blízké přátele Franka O'Hary: Larryho Riverse a Grace Hartiganovou. Největší vliv měl ovšem příval avantgardních umělců během druhé světové války z Evropy.

¹² Phillips, 14.

¹³ Phillips, 15.

¹⁴ See Phillips, 14-15.

¹⁵ Pijoan, *Dějiny umění 10*, 128.

Umělci první generace newyorské školy byli také označováni jako abstraktní expresionisté. Jednalo se o volné sdružení umělců čtyřicátých a padesátých let dvacátého století rozvíjející se v New Yorku. Centrem malířské newyorské avantgardy se na počátku čtyřicátých let stala galerie Art of this Century Peggy Guggenheimové.



Obr.1 Marcel Duchamp, *Akt sestupující ze schodů*, 1912

2. 1 Abstraktní expresionismus

Termín abstraktní expresionismus se začal v americké umělecké kritice užívat od roku 1951, kdy byla uspořádána velká výstava americké abstrakce v Muzeu moderního umění v New Yorku. Prvně ho však použil už Alfred Barr v roce 1929 v souvislosti s uměním Kandinského. Nakonec se začal termín užívat pro celé odvětví americké nefigurální a negeometrické malby. Tento nefigurativní jazyk byl založen na „plném uvolnění afektivní autonomie individua, na svobodě rukopisu a na spontánnosti malířského slovníku.“¹⁶

¹⁶ Pijoan, *Dějiny umění 10*, 125.

Určitý vliv na zformování abstraktního expresionismu po válce měla skutečnost, že v Americe „přetrvávala jistá disponibilita pro nejextrémnější manifestace evropské avantgardy a zcela speciálně pro surrealismus, který se stal dědicem dadaistického hnutí.“¹⁷ Surrealismus předpokládá radikální proměnu povahy a podstaty aktu malování.

Malířské gesto se stává výronem čistého duševního automatismu. Je především spontánností, bezprostředním sebe výrazem. A je pouze tímto, a ničím jiným: nepodřizuje se žádné kontrole rozumu nebo dogmatické estetiky. Ať už je výrazem individuální revolty, nebo obrazem rozplývání bytosti v kosmu, tento postoj vůči malířství dobře odpovídá sociologické situaci amerického prostředí.¹⁸

Dalším, již daleko bezprostřednějším inspiračním zdrojem byly dvě výstavy, které v letech 1936-37 uspořádalo Muzeum moderního umění v New Yorku pod názvy Cubism and Abstract Art a Fantastic Art, Dada, Surrealism.

Umělci, kteří byli považováni za abstraktní expresionisty, představují velmi široké spektrum tvorby. Vizuelní rozdíly zahrnují škálu od částečně transparentních obrazů Marka Rothka, které lze považovat spíše za abstraktní než expresivní, přes sérii expresivních, figurativně pojatých obrazů *Women* od Willema de Kooninga (Obr.2), až po legendární akční gestické obrazy Jacksona Pollocka (Obr.3).¹⁹ Práce první generace abstraktních expresionistů je také kritiky rozdělována na gestickou akční malbu (Pollock, de Kooning, Kline) a chromatickou abstraktní malbu (Newman, Rothko, Still, Reinhardt).²⁰

Jasný estetický program nebyl pro skupinu nikdy stanoven, nebyla ustanovena ani její stabilní skupinová identita. Jedno je ovšem pro tyto umělce společné – snažili se odbourat konvence klasické malby

¹⁷ Pijoan, *Dějiny umění 10*, 126.

¹⁸ See Pijoan, *Dějiny umění 10*, 128.

¹⁹ See Hesse, 8.

²⁰ Phillips, 14.

u stojanu a kladli si za cíl eliminovat ustálené formy používané kubisty, surrealisty a umělci dalších zavedených stylů. Své náměty se pokoušeli oprostít od předmětného světa a hledali inspiraci spíše ve vlastním nitru. Malba jako výraz nitra, ostré barvy, emotivní prudkost gesta a nerozměrové pojetí malířského prostoru často vyústilo v gigantické formáty. Například Mark Rothko chtěl takto diváka v obraze uvěznit (Obr.4). „Když jste v něm, není to nic, co byste ovládli. Obraz ovládá vás.“²¹

V souvislosti s uměním abstraktních expresionistů se mluví také o vlivu východního mysticismu. Ve výsledku se hodnotí hlavně narušení zavedených názorů a způsobů vnímání. Konečný dojem nereálnosti otrásající naším běžným způsobem uvažování je svou filozofií blízký některým východním náboženstvím.²² Určití malíři, mezi které patřil například Franz Kline, se pokoušeli proniknout do tajů východní kaligrafie (Obr.5).

Vznik skupiny a přístup k tvorbě abstraktních expresionistů shrnuje výstižně Frank O'Hara:

V době, kdy byli ostatní protestující umělci svázáni figurací a zjevným symbolismem, si abstraktní expresionisté zvolili jinou cestu. ... Odloučili se od surrealistů, Mexické školy a americké realistické sociální malby. Jejich víra v osobní a etické reakce na jejich umění je uchránila jak od estetizování, tak od hrozby překroucení jejich programu.²³

Druhá generace abstraktních expresionistů tolerovala širší škálu přístupů, od figurace přes čistou abstrakci až ke koláži. Začalo se nicméně mluvit o tzv. novém akademismu abstraktního expresionismu, jenž se stal předmětem kontroverzních diskusí na jaře 1959 v rámci

²¹ Mark Rothko, *Umělcova skutečnost* (Praha: Arbor vitae, 2008), 58.

²² See Graham Gordon, *Filosofie umění* (Brno: Barrister & Princiál, 2000), 124-125.

²³ Frank O'Hara, *Robert Motherwell* (New York: Museum of Modern Art, 1965), 10, quoted in Russel Ferguson, *In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art* (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999), 126.

sdružení newyorských umělců s názvem Klub (The Club), kde působil také O'Hara a byl jeho významným členem.

Klub bylo důležité newyorské umělecké fórum založené v roce 1949, které fungovalo jako platforma střetu názorů zejména avantgardních výtvarníků. Zde se scházeli malíři, sochaři a kritici, aby diskutovali o povaze a roli nového umění. Mezi zakládající členy patřili de Kooning, Kline a Reinhardt. Později se zde začali scházet všichni významní i zcela noví newyorští malíři té doby. Klub se ovšem neomezoval pouze na diskuse o avantgardním výtvarném umění, prostor zde dostali kromě Franka O'Hary také další přední básníci, například John Ashbery a James Schuyler. Klub tak nahradil legendární Cedar bar, který byl uzavřen na začátku šedesátých let. Podle jeho členky, malířky Jeanne Milesové, měl Klub vedle Cedar baru „nejzásadnější vliv na americké umění od konání Armory Show.“²⁴

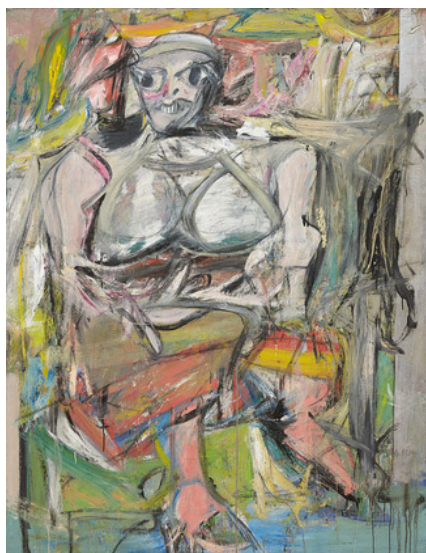
Abstraktní expresionismus se v New Yorku rychle rozvíjel a veskrze pozitivní evropské reakce na tento nový americký styl z konce padesátých let byly pak v Americe oslavovány jako triumf. K místům, kde bylo nové americké umění působivě nainstalováno, patřilo mimo jiné Bienále v Benátkách. V roce 1950 tam bylo možno vidět výstavy Arshila Gorkyho, Willema de Kooninga a Jacksona Pollocka tak, jak je vybralo MoMA. V roce 1958 vystavoval v americkém pavilonu Mark Rothko. Význam pro mezinárodní uznání amerického malířství za nový umělecký směr měla v neposlední řadě rozsáhlá putovní výstava The New American Painting představující díla ze sbírek MoMA (Pollock, Hartiganová, Motherwell, Newman, Rothko, Gorky, de Kooning), na které se při výběru maleb podílel Frank O'Hara. Tato výstava byla v letech 1958-1959 představena v Basileji, Miláně, Madridu, Berlíně, Amsterdamu, Bruselu, Paříži a Londýně.

Triumf amerického malířství byl definitivně stvrzen roku 1959 druhou mezinárodní výstavou Documenta v německém Kasselu. Jak americký příspěvek k výstavě Documenta, tak i putovní výstava byly

²⁴ Jeanne Miles, "Art Now," *New York*, 1, no. 10 (1969): http://en.citizendium.org/wiki/New_York_School_abstract_expressionism#cite_note-3.

organizovány Mezinárodním programem (International Program) MoMA, který v padesátých letech spustil kulturně politickou ofenzívu zaměřenou na Evropu i ostatní kontinenty. V centru této ofenzívy byl abstraktní expresionismus jako „ztělesnění svobody projevu v západním světě“.²⁵ O'Hara se coby kurátor mezinárodního programu podílel na výběru umělců do Kasselu. Na tuto pozici se postupně vypracoval z administrativního pracovníka.

Význam abstraktního expresionismu ve světovém uměleckém měřítku je obrovský. „Syntéza surrealistického projevu a formálního repertoáru expresionismu dala Americe první malířský styl a světu nové referenční hodnoty a určitý kapitál vizuální kultury.“²⁶



Obr.2 Willem de Kooning, *Woman I.*, 1950



Obr.3 Jackson Pollock. *Autumn Rhythm (Number 30)*. 1950

²⁵ Hesse, 20.

²⁶ Pijoan, *Dějiny umění 10*, 152.



Obr. 4 Mark Rothko. No.8, 1952



Obr.5 Franz Kline, Number 2, 1954

2. 2 Akční malba

Akční malba je řazena k abstraktnímu expresionismu a je jednou z tendencí poválečné avantgardy. Název poprvé použil kritik Harold Rosenberg v souvislosti s Pollockovým dílem ve své eseji „Američtí akční malíři“ (1952). Jackson Pollock postupně přecházel k akční malbě v době mezi roky 1947-52, čímž posunul konvence zobrazování výrazně směrem dopředu. Gestická malba „se rozvíjela v průsečíku surrealismu a expresionismu, přičemž mechanická stránka gestuálního automatismu byla kompenzována temperamentem, určitou afektivní prudkostí.“²⁷

Kompozice maleb je založena na výbušném gestickém automatismu a takto vzniklá nerozpletitelná barevná síť se vyznačuje neobyčejným rytmem. „Pollock osvobodil linii od jakékoliv popisné funkce kontury, naznačení formy a namísto toho vytvořil kaligrafii proměnlivého a vlnícího se rytmu.“²⁸ Malby probouzejí analogie se silami přírody.

Akční malba je proto také označována jako gestická malba. Na plátno položené na zemi malíř rozstříkuje barvu rovnou z plechovky (dripping) nebo ji cáká štětcem (slash painting). „Umělec prožíval

²⁷ Pijoan, *Dějiny umění 10*, 131.

²⁸ Phillips, 17.

v nejvyšším stupni mystiku náhody, setkání s jakýmsi stavem milosti při vytváření svého díla.²⁹

Malíř při malování pohrdá tradičními nástroji – štětcem, paletou a malířským stojanem. Pollock je prvním umělcem, který sundal plátno ze stojanu, stejně tak je odmítl opírat o zeď, a situoval je horizontálně na podlahu svého ateliéru. Jako nástroje používal vše, co mu přišlo pod ruku. Nezdráhal se ani do malby včlenit různé hmoty, jako písek nebo drcené sklo. Výsledná síť skvrn, cákanců a rozteklin je pozoruhodná svým rytmem.

Dalším důležitým aspektem je bezprostřední zapojení tělesné energie do procesu malby, kdy malíř využívá energie celé paže, nikoliv pouze ruky. Postupně se do tvorby zapojuje v čím dál větší míře celá bytost umělce. Pollock své malby popisoval jako prostor, který poznává tak, že do něj vstupuje: „Cítím se tak blíže k malbě, jako bych byl její součástí, protože kolem ní mohu chodit, pracovat ze všech čtyř stran a doslova *do ní* vkročit.“³⁰ Tím se proces malby podobá jakémusi tanci, či performanci.³¹ Rosenberg ve své slavné eseji „Američtí akční malíři“ nazval ohromná plátna abstraktních expresionistů „arénou, v níž je třeba konat“,³² jelikož už Pollock se o svém plátnu vyjadřoval jako o „aréně“. Proto i u akční malby hraje měřítko zásadní roli. Zmíněná aréna se nás zmocňuje silou, která provází osobu osamocněného umělce. V té době se znovu rozšiřovala představa romantického tvůrce, který se odcizil společnosti a vytváří si svůj vlastní mýtus, když tvoří nový druh umění.

²⁹ Pijoan, *Dějiny umění 10*, 146.

³⁰ John Golding, *Cesty k abstraktnímu umění* (Brno: Barrister & Principal, 2003), 122.

³¹ Phillips, 16.

³² Harold Rosenberg, „The American Action Painters,” *Art News* 51, no. 8 (December 1952): 2, <http://www.jstore.org/stable/56875432>.

3 GUILLAUME APOLLINAIRE A EVROPSKÁ AVANTGARDA

Odvážné experimenty, dynamická atmosféra a rušné klima prosycené nejrůznějšími podněty - to vše jsou zásadní momenty, které je možné sledovat u zrodu nových uměleckých tendencí nejen v Evropě na počátku dvacátého století, ale také v New Yorku čtyřicátých a padesátých let. Nejenže se obě umělecky vzkvétající metropole dají srovnat s ohledem na snahy o syntézu různých forem umění, Paříž dvacátých let je navíc důležitým modelem pro New York a je zde možné najít nápadné analogie. Paříž a její umělecká scéna fungují jako důležitý inspirační zdroj pro poezii Franka O'Hary, který se k pařížské scéně vrací ve své poezii a oslavuje ji.

V Evropě se avantgarda zásadním způsobem formovala v rámci takzvané Pařížské školy, kdy vzrůstající prestiž nových směrů začala přitahovat do Paříže cizí umělce již koncem 19. století. V prvních letech 20. století se pak jejich příliv značně zrychloval a nový domov nacházeli zejména ve dvou pařížských čtvrtích, na Montmartru a Montparnasu. Zde se scházeli v kavárnách a na večírcích. „Byla to doba prvních projevů abstraktního umění, období explorace kubismu, fauvismu a expresionismu; při postupném zobecňování ztrácely tyto směry svůj výjimečný ráz a chtěná originalita se u mnoha umělců změnila v nenucenou hru.“³³ Právě experimenty a stírání hranic výtvarných oborů byly v té době synonymem nového druhu tvůrčí aktivity.

Od počátku 20. století nabyl na významu vliv malířů na literaturu. Spisovatelé obhajovali kubismus a jeho ideje již při jeho vzniku a jejich aktivity se postupně rozšiřovaly na další směry. Literáti se také podíleli na organizaci celé řady výstav, spolu s malíři skládali manifesty a vydávali pokrokově zaměřené časopisy. Mezi umělci, kteří byli bezprostředně součástí těchto tvůrčích aktivit, hráli velmi důležitou roli básníci, především osoba Guillaumea Apollinaira. Apollinairova poezie se recitovala na dadaistických večírcích a mezi jeho přáteli

³³ José Pijoan, *Dějiny umění 9* (Praha:Odeon, 1983), 189.

nechyběli přední představitelé dadaismu: Francis Picabia, Marcel Duchamp a jeden ze zakladatelů surrealismu, André Breton.

Apollinaire, přítel a obhájce kubistů, přejímal jejich inspiraci a podobně se nechával inspirovat od futuristů – Chagalla, Delaunaye, Chirica. Neuznával tradiční rozdělení uměleckých disciplín, žádal jejich syntézu. V přednášce „Nový duch a básníci“ se vyjádřil velmi optimisticky: „Velmi odvážné typografické výboje umožňují zrod vizuálního lyrismu. ... Tyto výboje mohou jít ještě mnohem dál a dovršit syntézu všech umění, hudby, malířství a literatury.“³⁴ Jeho snaha spojit poezii s malířstvím se odrážela také například v Marinettiho *Osvobozených slovech*, kde některá z nich byla vydaná s výtvarným přepisem Sonie Delaunayové.

Osobnost Guillaumea Apollinairea v Paříži, podobně jako osobnost Franka O'Hary v New Yorku padesátých a šedesátých let, fungovala ve své době jako podpora výtvarně orientovaných tvůrčích aktivit. Apollinaire propagoval a obhajoval nové tvůrčí cesty, podporoval výtvarné umělce. Rozpoznal význam mnoha malířů, mezi nimiž byli například Chagall, de Chirico, Kandinskij, Léger, Matisse, Mondriani. Přátelil se s Braquem a Picassem, do jehož ateliéru denně chodíval a scházel se zde s pařížskou avantgardou. Rovněž byl propagátorem smělých tendencí vznikajícího nefigurativního umění. Přátelil se s Františkem Kupkou a k výstavě Section d'Or v roce 1912 zformuloval pro nový směr termín orfismus. Jeho principy se pak pokusil vysvětlit v předmluvě katalogu Roberta Delaunaye pro galerii v Berlíně a byl poté považován za oficiálního teoretika tohoto hnutí.

Zásady avantgardního umění poznamenaly rozhodujícím způsobem také jeho vlastní poezii. „Apollinaire proměňuje realitu, nazíranou po příkladu kubistů z několika pohledů, v básnický zázrak zmnožené básnické licence.“³⁵ Přejímání principů výtvarných tendencí do básnické tvorby je další z momentů, který Apollinaire sdílí s Frankem O'Harou. Apollinaire byl navíc nejen básník, ale také

³⁴ Guillaume Apollinaire, *Apollinaire známý neznámý* (Praha: Odeon, 1981), 147.

³⁵ Apollinaire, *Básně a obrazy* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965), 143.

významný kritik výtvarného umění, který zkoušel sám tvořit. „Apoštol modernity, ctitel a obhájce moderního malířství a přítel Picassův měl ctížádost získat si ostruhy i jako výtvarný umělec a chtěl svou druhou sbírku původně uvést mottem: Také já jsem malíř.“³⁶ Apollinaire byl sám velice schopným kreslířem. Je autorem několika vlastních podobizen, z nichž je patrné, že poetickým principem nahlížel i na výtvarnictví. To se odráží také v jeho výtvarných kritikách. „Disponoval jemným výtvarným instinktem, umožňujícím mu intuitivním principem dopátrat se samotné podstaty hodnoceného jevu.“³⁷

Apollinairovu publikační činnost v oblasti výtvarného umění prohloubilo vydávání nového časopisu *Les Soirées de Paris*, jehož první číslo vyšlo v únoru 1912. Otiskl zde nejen jednotlivé kapitoly o představitelích nového umění, ale pravidelně zde zveřejňoval i reprodukce nových děl Picassa, Braqua a dalších umělců. Na jeho stránkách rovněž objasňoval zásady Delaunayovy malby i principy futurismu.

Rok 1913, důležitý rok ve vývoji dějin moderního umění, kdy byla zahájena proslulá Armory Show v New Yorku, byl také rokem, kdy Apollinaire vydal svou sbírku *Alkohol* a publikaci *Kubističtí malíři*. Jde o první vydání jeho textů o výtvarném umění, které jsou estetickými úvahami o podstatě výtvarné tvorby. U nás kniha vyšla pod názvem *O novém umění* a obsahuje kolekci esejí, jeho paměti, korespondenci, estetické úvahy (např. „Kubističtí malíři“), výtvarné kroniky a reporty z výstav.

O'Harovy výtvarné kritiky do značné míry připomínají kritiky Apollinairovy, jsou podobně improvizované a sžíravé. Apollinaire navíc také upozorňuje na neznámé umělce a obhajuje novátorský přínos jejich uměleckého programu. V případě kubistů se Apollinaire nezaobírá teoretickou rovinou ani rozbořem jednotlivých děl a jejich technikou,

³⁶ Václav Kubín, introduction to *Hudebník se Saint-Merry*, by Guillaume Apollinaire (Praha: Československý spisovatel, 1981), 15.

³⁷ Apollinaire, *O novém umění* (Praha: Odeon, 1975), 300.

stejně jako se tomu vyhýbá O'Hara. Oba pak spojuje dar rozpoznat kvalitu a potenciál.³⁸

V roce 1918 vydal Apollinaire svou slavnou sbírku *Kaligramy*, obrazové básně, které byly ovlivněny jeho prožitky z první světové války a ve kterých se pokusil o syntézu textu a obrazu. Apollinaire maluje písmem, slova a písmena jsou nahodile rozházená po stránce po vzoru odkazu dadaistů nebo vytváří konkrétní obrazy. Jedná se o komplexní koláže, které již nelze číst klasickým způsobem, zleva doprava či odshora dolů. Prázdná stránka se tak začíná podobat plátnu, prostoru, na němž je možné experimentovat s rozložením slov. Jeho kaligramy umožňují číst básně v podstatě jedním pohledem. *Kaligramy* vnesl Apollinaire do moderního básnictví „nejen kubistický princip rozkladu reality na její primární jevové částice, ale i postupy nefigurálního malířství. ... Je v nich mnoho i z Marinettiho Osvobozených slov, z kubistických koláží i ze Schwittersovy fragmentálnosti materiálů.“³⁹

Kaligramy představují paralelu s O'Harovými spolupráci s výtvarníky, kteří experimentovali s formou obrazu a slova. Za zmínku stojí Apollinaireův slavný kaligram „Prší“ (Obr.6), kdy slova stékají dolů po stránce jako proud deště. Jindy básník seskupil slova do podoby předmětů, které se objevují v názvu básně, jako například v básních „Mandolína, karafiát a bambus“ nebo „Pták a kytice“. Samotnou formu básni si O'Hara vypůjčil v obrazové básni nazvané jednoduše „Poem“ (Obr.7).⁴⁰ Jde o báseň o Jane Freilicherové, která je uspořádaná do tvaru jejího obličej a oslavuje ji jako malířku, ženu a básníkovu inspiraci.

Stejně jako O'Hara také Apollinaire byl velice často zpodobňovaným básníkem. Mnozí jeho přátelé se stali autory jeho podobizen, např. Chirico, Picasso, Matisse, Picabia, Jacob nebo Chagall.

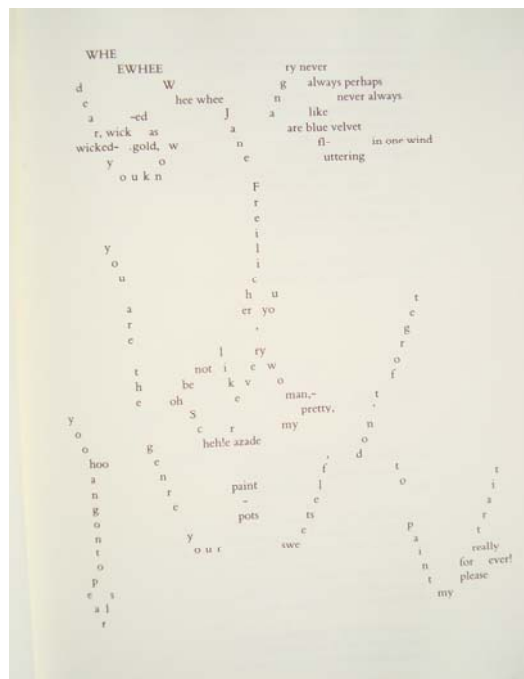
³⁸ See Marjorie Perloff, *Frank O'Hara: Poet Among Painters* (Chicago: The University of Chicago Press, 1977), 86-87.

³⁹ Apollinaire, *O novém umění*, 304.

⁴⁰ Frank O'Hara, *The Collected Poems of Frank O'Hara* (Berkeley: University of California Press, 1995), 25.



Obr.6 G. Apollinaire, „Pršící“, 1913



Obr.7 Frank O'Hara, „Poem“, 1950

3. 1 Umělci pařížské avantgardy v poezii Franka O'Hary

„Memorial Day 1950“⁴¹ je jednou z básní, která kromě jeho rodičů vzdává hold také O'Harovým avantgardním vzorům. Je to s lehkostí a humorem podaná báseň napsaná milovníkem umění, ve které je možné číst tón lehké ironie. Zaobírá se zde myšlenkou „jaké to je stát se umělcem ve světě, který nevěří v umění.“⁴²

O'Hara napsal tuto báseň poslední semestr na Harvardu a vyjadřuje v ní své nadšení pro umění, proto oslovuje avantgardní autority z minulosti. V básni se objevují: Pablo Picasso („Picasso made me tough and quick“, „Once he got his axe going everyone was upset / enough to fight for the last ditch and heap / of rubbish.“), Max Ernst („and even when you're scared art is no dictionary./ Max Ernst told us that.“), Paul Klee („we were all busy hoping our eyes were talking / to Paul Klee“), „otcové dada“ („Fathers of Dada! You carried shining erector sets / in your rough bony pockets, you were generous / and they were lovely as chewing gum or flowers! / Thank you!“) a Guillaume

⁴¹ CP, 17.

⁴² Perloff, 51.

Apollinaire („I dress in oil cloth and read music / by Apollinaire's clay candelabra.“).

„Memorial Day 1950“ je jednou z prvních básní, ve které O'Hara používá techniku filmového střihu, kdy „se konkrétní obrazy a halucinace vzájemně slévají v jedno.“⁴³ Část, ve které O'Hara zmiňuje Apollinaira je fantazií o bájném pěvci Orfeovi. Básník zde figuruje jako O'Harova inspirace, jeho učitel a raný vzor.

O'Harova báseň „On Looking At La Grande Jatte, the Czar Wept Anew“⁴⁴ odkazuje na slavnou pointilistickou malbu Georgese Seurata *Nedělní odpoledne na ostrově La Grande Jatte* (Obr.8) a evokuje podobnou atmosféru, jakou vyvolává malba. V básni „Poem V (F) W“⁴⁵ se zmiňuje o legendárním dadaistickém Kabaretu Voltaire.

V jiných O'Harových básních se objevují někteří další umělci evropské avantgardy:

Kurt Schwitters (Poem), Henri Matisse (I Will Always Remember), Max Ernst (The Muse Considered As A Demon Lover), Piet Mondrian (Early Mondrian), Francis Picabia (Captain Bada), Joan Miro (On A Birthday Of Kenneth's), Jean Dubuffet a Sonia Delaunayová (Naphtha), František Kupka (F.M.I. 6/25/61).



Obr.8 Georges Seurat, *Nedělní odpoledne na ostrově La Grande Jatte*, 1884

⁴³ Perloff, 49.

⁴⁴ CP, 63.

⁴⁵ CP, 346.

4 NEWYORSKÁ ŠKOLA POEZIE A VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Newyorská škola se jako ztělesnění avantgardních tendencí ve Spojených státech začala rozvíjet po druhé světové válce. Jednalo se o skupinu avantgardních umělců tvořících v duchu abstraktního expresionismu. Básníci, kteří měli blízko k malířům Newyorské školy, začali být rovněž známí pod stejným označením.

Termín poprvé použil editor a galerista John Myers v roce 1961. Jeho záměr byl čistě obchodní povahy. Doufal, že by mu newyorští básníci mohli pomoci s propagací malířů, které prodával ve své Galerii Tibora de Nagyho. Galerie začala vydávat vlastní edice sbírek básní ilustrovaných umělci vystavujícími v galerii. Tyto publikace začaly vycházet v roce 1952 a vycházely nepravidelně po dalších čtrnáct let. Termín Newyorská škola byl také často používán v souvislosti s básníky, kteří navštěvovali proslulý Cedar bar a účastnili se diskusí v Klubu. V literárním kontextu básníky pak poprvé sdružil v roce 1960 editor Donald Allen ve své antologii nových směrů poválečné poezie, *The New American Poetry, 1945-1960*.

K programovému sjednocení básníků sice nedošlo, jejich poezie se však vyznačovala podobným stylem. Básníkům šlo o „zachycení přirozeného vývoje událostí všedního dne nebo plynulé prolínání konkrétních a surrealistických obrazů, abstraktní a filozofickou reflexi skutečnosti.“⁴⁶

Skutečnost, že tito básníci poprvé publikovali své dílo u ředitele galerie, nebyla dílem náhody. Většina z nich se totiž alespoň do určité míry nechala ovlivnit estetikou a povahou světa výtvarného umění New Yorku. Básníky newyorské školy zásadně ovlivnilo moderní výtvarné umění, a to hlavně abstraktní expresionismus, jehož tvůrčí postupy se básníci pokoušeli napodobit ve své poezii. Dále se básníci inspirovali podněty z všedního života velkoměsta, kde docházelo k prolínání vysoké a nízké kultury.

46 Terence Diggory, *Encyclopedia of the New York School Poets* (New York: Facts On File, Inc., 2009), vii, <http://www.books.google.cz>.

Na poezii Franka O'Hary a dalších básníků newyorské školy je zřetelně patrné, že je inspirovaná abstraktním expresionismem. O'Hara se vyjádřil o přístupu básníků k malbě: „Myslím si, že někteří básníci byli americkou malbou inspirováni ve velké míře. Víte, nemyslím tím ve smyslu námětu nebo něčeho podobného, ale spíš ve svých ambicích dosáhnout výsledku tak, že se stanou součástí samotného díla.“⁴⁷

O'Hara napsal o tehdejších poměrech ve světě umění divadelní hru s názvem *Kenneth Koch: A Tragedy*, která se odehrává v Cedar baru a postavami jsou zde známé osobnosti newyorského světa umění. Je to hra o „newyorské škole, která směr schvaluje i satirizuje.“⁴⁸ Hra zůstala nedokončená a vznikala v průběhu O'Harových sezení v ateliéru Larryho Riverse.

Básníci a malíři v New Yorku často pracovali na společných projektech a panovaly mezi nimi přátelské i profesionální vztahy. Tyto vztahy, které básníci udržovali s malíři, různě ovlivňovaly jejich tvorbu. John Asbery se živil jako kritik, poezie Jamese Schuylera je popisována jako výrazně malířská a O'Harovy vztahy s malíři se nesly jak v rovině profesionální, tak i osobní.⁴⁹

Samotný New York poskytoval básníkům inspiraci pro jejich poezii. Jeho kosmopolitní prostředí vyzývalo ke zvláštním juxtapozicím: město jako uměle vytvořený svět dráždivé estetiky, plný kontrastů, betonu. Dále se básníci pro inspiraci často obraceli k neamerickým umělcům z řad surrealistů nebo dadaistů.⁵⁰ Frank O'Hara byl jejich Apollinaiem a abstraktní expresionismus jejich kubismem. Opět se zde nabízí analogie k Paříži před první světovou válkou a evropskou avantgardou.

⁴⁷ *Standing Still and Walking in New York*, ed. Donald Allen (Bollinas, CA: Grey Fox Press, 1975), 17, quoted in Mark Silverberg, *The New York School Poets and the Neo-Avant-Garde* (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010), 86.

⁴⁸ Silverberg, 1.

⁴⁹ See Ward, 2.

⁵⁰ See Diggory, viii.

5 FRANK O'HARA A JEHO ZAPOJENÍ DO NEWYORSKÉ UMĚLECKÉ SCÉNY

Frank O'Hara po právu představoval pro Newyorskou školu její „nepostradatelný středobod.“⁵¹ Byl to možná ten nejčastěji malovaný, sochaný nebo jinak zpodobňovaný spisovatel své generace. Jako by byl v padesátých letech všude, kam se podíváte: stálý host v Cedar baru a v Klubu, kritik, dramatik a herec v Poet's Theatre, který spolupracoval s umělci při využití mnoha různých vyjadřovacích prostředků. Od začátku šedesátých let podporoval velkou měrou mnoho výtvarných umělců a byl osobou, která současným umělcům poskytovala kontakty s institucemi, jako bylo Muzeum moderního umění v New Yorku. Tato kapitola se bude zabývat třemi zásadními oblastmi světa umění, kde se Frank O'Hara pohyboval v padesátých a šedesátých letech. Jsou jimi Cedar bar, Klub, ateliéry malířů a jeho práce pro MoMA.

K umění měl Frank O'Hara vztah prakticky od dětství. Vzdělání v oblasti umění se mu pak dostalo zejména samostudiem, když byl ještě na střední škole. V té době bylo „jeho nadšení ze světa umění vytrvalé a [nebylo] nijak přesně zaměřené.“⁵² Roku 1944, v době kdy se přihlásil do armády k námořnictvu, trávil O'Hara dlouhé hodiny ve svém podkrovním pokoji, kde četl knihy o umění a prohlížel si reprodukce obrazů. Stal se z něj odborník na avantgardní tendence v umění dvacátého století, a to nejen v oblasti výtvarného umění, zajímala ho také hudba a literatura. V té době upřednostňoval Picassa oproti Braquovi, Kandinsky byl jeho „oblíbenec“ a Rufino Tamayo jeho „miláček“. Dále znal práce Chagalla, Matisse, Kleea, Caldera a Dalího. „Jeho reakce na umění byly ovšem většinou kritické a velmi osobní.“⁵³

Na Harvardu navštěvoval Foggovo muzeum, které vlastnilo působivou sbírku evropských maleb a hostovalo přednášky o malbě

⁵¹ Mark Silverberg, „Working in the Gap Between Art and Life: Frank O'Hara's Process Poems.“ in *Neo-Avant-Garde*, ed. David Hopkins (Princeton: Princeton University Press, 1994), 39.

⁵² Gooch, 47.

⁵³ Gooch, 47.

benátské školy, na které O'Hara pravidelně docházel. Pokoj si na Harvardu vyzdobil reprodukcí Picassova *Harlekýna* a před krb si pověsil vlastnoručně zhotovenou konstrukci z drátů a kamínků, která byla odkazem na jeho obdiv k mobilům Alexandra Caldera. Během studia posledního ročníku se začal o umění zajímat intenzivněji a kromě přednášek ve Foggově muzeu docházel také na přednášky obecného kurzu Úvodu do výtvarného umění. O nadšení ze světa umění v době, když studoval na Harvardu, pojednává jeho báseň „Memorial Day 1950“.

Když se Frank O'Hara v roce 1951 konečně přestěhoval do New Yorku, dostal se do prostředí galerií, ateliérů, uměleckých klubů a kaváren. To všechno byla místa, kde se rozvíjel abstraktní expresionismus, zatím v podstatě neznámý obyčejným Newyorčanům, ačkoli se za nedlouho měla na scéně objevit už jeho druhá generace. Jediný umělec známý širokému publiku byl v té době Jackson Pollock. Zatímco ostatní, v avantgardních kruzích vysoce oceňovaní umělci jako Willem de Kooning, Mark Rothko nebo Franz Kline, zůstávali dále nedocenění. Byli to umělci, jejichž malby byly inspirovány New Yorkem, stejně jako O'Harova poezie. O'Haru inspirovalo nejen samotné město, ale hlavně tamní svět umění. Jeho poezie se proměňovala a postupem času začal psát básně, které byly inspirovány uměleckými experimenty malířů a prostředím, kde se scházeli a diskutovali. Právě takovým místem byl Cedar bar.

Pro O'Haru existovala v New Yorku dvě místa, kde se setkával s přáteli a umělci: literární bar San Remo a výtvarný Cedar bar. Cedar bar byl více pro heterosexuály než gaye a byl více orientovaný na výtvarné umění než na literaturu, přesto zde byl O'Hara jako homosexuál častým hostem. „O'Hara si užíval pozici básníka malířů a vždycky jej více přitahovali heterosexuální muži.“⁵⁴

Cedar bar se často objevuje v jeho poezii a navíc je místem vzniku několika jeho básní, napsaných třeba jen ve spěchu na kus ubrousku.

⁵⁴ Gooch, 202.

Na prostředí baru a interakci malířů a básníků vzpomíná O'Hara v eseji „Larry Rivers: Memoir“:

V San Remu jsme debatovali a probírali jeden druhého, zatímco v Cedar baru jsme psali básně a přitom poslouchali malíře, jak debatovali a probírali jeden druhého. Pokud je mi známo, tak v San Remu nikdo nemaloval, když poslouchal rozmlouvat básníky. Zajímavé na tom bylo, že pro většinu neakademických básníků té doby byli malíři tím jediným věrným publikem. A většina z nás měla první veřejné čtení v galeriích nebo v Klubu na Osmé ulici.⁵⁵

Cedar bar byl místem, kde se odehrávaly diskuse o umění mezi umělci, kteří se zasadili o konec provinciálnosti amerického umění. Navíc tím, že se v něm scházeli umělci, malíři a básníci, se tento bar stal středem umělecké komunity centra New Yorku. Larry Rivers popisuje Cedar bar v článku pro *New York Magazine* jako „malý mikrokosmos, který reprezentoval celou novou americkou kulturu.“⁵⁶ Z malířů sem chodili hlavně abstraktní expresionisté. Rivers tak byl jeden z mála umělců, kteří malovali realisticky.

Frank O'Hara byl v baru stálým hostem. „Přestože bylo O'Harovi sotva třicet, byl schopný diskutovat o umění s takovými kapacitami jako byl de Kooning nebo Kline, kteří jej respektovali a se zájmem mu naslouchali.“⁵⁷ Dále byl častým hostem v ateliérech malířů. Jeho kamarádka malířka Jane Freilicherová vzpomíná: „Hrozně rád mě navštěvoval v ateliéru. Pomáhat mi napínat plátna pro něj byla velká pocta.“⁵⁸ Jeho přítomnost v ateliérech byla jedním z důvodů, proč se O'Hara v následujících letech tak často objevoval na obrazech svých přátel malířů.

Když se Frank O'Hara přestěhoval do New Yorku, potřeboval si najít práci. Měl velké štěstí, že se mu podařilo najít takovou, která mu

⁵⁵ CP, 512.

⁵⁶ Larry Rivers, „Friends, Lovers, Artists,“ *New York Magazine*, November 1979: 40, <http://books.google.cz>.

⁵⁷ Gooch, 202.

⁵⁸ Gooch, 206.

umožnila být v blízkosti maleb a malířů, a přitom mohl psát poezii. Místem, které mu umožnilo spojit jeho práci s jeho velkou vášní a koníčkem, bylo Muzeum moderního umění v New Yorku. V té době to bylo první americké muzeum, které se věnovalo výhradně modernímu umění a jako první vystavovalo na Manhattanu evropskou modernu.

V listopadu 1951 O'Hara požádal o místo prodavače pohlednic, knih, katalogů a lístků za přepážkou v MoMA, údajně proto, aby mohl vidět Matissovou retrospektivu tak často, jak se mu zlíbí. V MoMA měl O'Hara možnost popovídat si s přáteli nebo malíři, kteří se za ním zastavili, když šli na výstavu. Během obsluhování zákazníků si našel ještě prostor na psaní básní. Brzy tak zjistil, jak ve svém novém zaměstnání ideálně skloubit potřebu umění, zdroje obživy, přátel a poezie.

V roce 1952 byl O'Hara přizván k sérii diskusí o abstraktním expresionismu v Klubu. O'Hara se objevil na některých z panelů o abstraktním expresionismu a také na jednom večeru s názvem „The Image in Poetry and Painting“, kde měl příležitost vyjádřit se k současné poezii. O'Hara se postupem času stal důležitým členem Klubu, a to hlavně díky spojení jeho znalosti současného umění, která později ještě narůstala s jeho prací na Mezinárodním programu MoMA, a vlastní básnické tvorbě.

Na jaře 1953 byl O'Hara povýšen na pozici vedoucího přepážky v muzeu a dva roky na to si jej Peter McCray vybral do Mezinárodního programu jako asistenta na krátkodobé úkoly. O'Hara měl například pomáhat při přípravě výstavy From David to Toulouse-Lautrec: French Masterpieces from American Collections, která měla být k vidění v muzeu v Paříži. Jeho práce zahrnovala především přípravu podkladů. Posílal dopisy institucím, které obrazy zapůjčily, a dohlížel na dodržování časového plánu. Poté, co byla výstava vypravěna do Evropy, byl O'Hara povýšen a získal stálou pozici v administrativě mezinárodního programu. Od McCraye se zde naučil základní muzejní dovednosti: jak přesvědčivě formulovat žádosti, jak fyzicky zajišťovat technickou podporu při manipulaci s uměleckými díly, tzn. rámování,

balení, posílání, prohlížení stavu děl. „O’Hara měl zvláště rád fyzickou práci, která mu umožňovala blíže poznat některé malby a sochy.“⁵⁹

V roce 1957 začal konečně v práci dostávat důležitější úkoly. Jeho šéf ho totiž považoval pro kancelářskou práci za „až příliš skvělého a kreativního.“⁶⁰ Jeho prvním úkolem bylo vybrat malby, které měly toho roku reprezentovat Spojené státy na výstavě v Tokiu. Jednalo se o výstavu patnácti obrazů od patnácti malířů. O’Hara vybral malby od druhé generace abstraktních expresionistů (Goldberg, Hartiganová, Elaine de Kooningová, Leslie, Parker, Rivers). Dalším úkolem byla práce kurátora na čtvrtém bienále v Sao Paulo. Tato práce byla daleko náročnější, ovšem O’Harova zásluha v prezentaci sekce Jacksona Pollocka na bienále je považována za jeho první úspěch na poli kurátorství.

Práce měla také vliv na jeho soukromý život. Začala totiž ovlivňovat osudy a kariéru jeho přátel a některá jeho přátelství díky jeho práci utrpěla. Navíc ze strany jeho spolupracovníků vyvstala otázka O’Harovy objektivity. Jeho kolega z MoMA se k tomuto vyjádřil následovně: „Na O’Haru se pohlíželo jako na amatéra, který neměl žádnou akademickou kvalifikaci v oblasti dějin umění nebo kurátorství, kterou by mohl podpořit své názory a výběr umělců. Jeho blízké vztahy s umělci byly pokládány za nebezpečné, a bylo na ně pohlíženo jako na hrozbu pro jeho objektivitu.“⁶¹

O’Harova kurátorská práce pro MoMA mu umožňovala často cestovat. Díky putovní výstavě *The New American Painting*, která se podílela na propagaci abstraktního expresionismu v evropských metropolích, podnikl O’Hara svou první z několika cest do Evropy. Navštívil tak Madrid, Benátky, Berlín a Paříž.

Na jaře roku 1959 připravoval výstavu *Documenta II*, která byla představena v německém Kasselu s trváním od července do října. Při

⁵⁹ Gooch, 258.

⁶⁰ Gooch, 294.

⁶¹ Bill Berkson, ed., *Homage to Frank O’Hara* (Berkeley: Creative Arts Book Company, 1980), 86, quoted in Robert Hampson and Will Montgomery, *Frank O’Hara Now* (Liverpool: Liverpool University press, 2010), 30.

těchto méně propagovaných výstavách byl více subjektivní co do výběru umělců a zařazoval také své přátele, které opomenul při The New American Painting (Bluhm, Goldberg, Mitchellová). Dále se jako kurátor podílel na výstavě Twentieth-Century Italian Art in American Collections.

Od července roku 1960 zastával O'Hara pozici pomocného kurátora Mezinárodního programu MoMA. Jeho práce ho v šedesátých letech zavedla do daleko více módních uměleckých kruhů. Večírky, které nyní navštěvoval, byly „více uhlazené, méně bohémské a také více intelektuálské“⁶² než ty, na které chodil v padesátých letech, a odrážely obecný posun k penězům a lesku ve světě umění. V té době se O'Harovým blízkým přítelem stal malíř Barnett Newman. V muzeu O'Hara pracoval na výběru obrazů na další bienále v Sao Paulo, kam vyslal práce Motherwella a Nakiana. Dále pracoval na výstavě René Magritta a Yvese Tanguyho, která měla objet Ameriku.

Začátkem šedesátých let se postupně mění v New Yorku umělecké klima a končí nadvláda abstraktního expresionismu. Za zlom je považován rok 1962, kdy se v říjnu v Gallerii Sidneyho Janise konala výstava New Realists. Mezi vystavujícími se objevili např. Segal, Oldenburg, Lichtenstein, Warhol nebo Tinguely. Umělci se inspirovali hlavně současnou grafikou a designem, výlohami obchodních domů, reklamou, komiksy, billboardy. V tisku začali být označováni jako „sign painters“, „commonists“, „noví realisté“ až nakonec „pop-artoví umělci“.⁶³

O'Haru ale výstava ani v nejmenším nenadchla. Až časem začal oceňovat některé pop-artové umělce, dokonce i Andyho Warhola, kterého z počátku nemohl vystát. O výstavě se zmiňuje v dopise Joan Mitchellové:

Výstava nových realistů byla zahájena, ale žádná znatelná vlna nadšení se nerozpoutala v srdcích těch, které nezasáhly ani

⁶² Gooch, 378.

⁶³ Gooch, 393.

předchozí projevy této tendence. ... Tedy kromě *New York Times*, které se k ní postavily s nekritickou vlídností, a to hlavně díky jejich přístupu: všechno jen ne abstraktní expresionismus. Pár věci mě ovšem zaujalo, například práce Tinguelyho, Jima Dinea a práce Oldenburga jsou zábavné, ovšem většina zbylých prací je mizerná a nudná.⁶⁴

V roce 1963 dostal O'Hara za úkol dát dohromady retrospektivu prací Franze Klina, která měla být k vidění v Evropě. Nebyla to jednoduchá práce. Kline nedlouho předtím zemřel, k tomu byl O'Harovým blízkým přítelem. Toho roku navštívil O'Hara kvůli výstavě většinu evropských metropolí, mezi nimi i Prahu, která byla jeho poslední zastávkou na cestě po Evropě.

Šedesátá léta byla obdobím akční tvorby, která „překračuje hranice výtvarných oborů a druhů a využívá smíšených vyjadřovacích prostředků,“⁶⁵ tzv. mixed media. Jde o kombinaci prvků divadla, tance, hudby, literatury a filmu. Tyto nové tendence se také pokoušely učinit průlom ze sféry umění do reality života. Byla to doba dominantní úlohy divadla a přesahů, kdy se umělci pokoušeli stírat hranici mezi psaním her a malováním, mezi uměním a životem. „Pokud byl happening třídimenziální akční malbou, pak večírky byly prostě jen spontánnějším happeningem.“⁶⁶ O'Hara byl jednou z důležitých postav uměleckého světa, které takovéto večírky pořádaly.

Od šedesátých let se O'Hara zúčastňoval veřejných čtení poezie a začal také přednášet. Stal se tak veřejně známou osobou. V roce 1964 se objevil v televizním pořadu *Art: New York*, kde také moderoval rozhovor s Barnettem Newmanem.⁶⁷

Během posledních dvou let života psal velmi málo, měl však stále co publikovat. Většinu času věnoval práci v muzeu. V roce 1966 byl jmenován spolukurátorem v oddělení malby a sochařství v MoMA.

⁶⁴ Gooch, 394.

⁶⁵ Igor Zhoř, *Akční tvorba* (Olomouc: Univerzita Palackého, 1991), 10.

⁶⁶ Gooch, 419.

⁶⁷ Rozhovor je dostupný online na adrese:
<http://www.frankohara.org/media/video.html>.

Jeden O'Harových kolegů zhodnotil jeho umění pořádat působivé a koncepčně jednotné výstavy: „Frankovy výstavy byly pomíjivé, já si je ale pamatuji jako úžasné performance, skvělé injekce imaginace, smělé ukázky síly a lyriky.“⁶⁸

Prvním počinem, na kterém O'Hara pracoval bezprostředně po svém povýšení, byla výstava *Modern Sculpture U.S.A.*. Velkým úspěchem pak byla retrospektiva díla Roberta Motherwella. Další retrospektivy, které chystal, ale nikdy nedokončil, byly výstavy Willema de Kooninga a Jacksona Pollocka. Jeho náhlá smrt mu zabránila také v uskutečnění plánů na otevření vlastní galerie.

Zapojení Franka O'Hary do světa umění newyorské avantgardy bylo v mnoha ohledech důležitým momentem. Jeho aktivity zasahovaly do mnoha oblastí a jeho osobnost se stala jednou z ústředních postav literárních a výtvarných kruhů. O'Hara byl inspirován svými přáteli malíři, trávil spoustu času prohlížením jejich díla a jeho studiem, pomáhal rovněž malířům s kariérou. Jeho přítel a partner, spisovatel Joe LeSueur, nesouhlasí s názorem některých O'Harových přátel, že by jej jeho velkorysost vůči umělcům odváděla od jeho vlastní práce: „O to tady nešlo. On je podpořil a inspiroval svou vášní pro umění a pohledem na ně, oni zasáhli do jeho tvorby také a vstoupili do jeho poezie, která by bez nich nebyla taková, jaká je, a zřejmě by nebyla ani tak dobrá.“⁶⁹ Umění bylo pro O'Haru jedním ze stěžejních témat jeho poezie a umělecká kritika jednou z jeho dalších literárních aktivit.

⁶⁸ Gooch, 444.

⁶⁹ Perloff, 77.

6 Frank O'Hara, umělecký kritik

Velká část básníků Newyorské školy se zajímala o výtvarné umění. Psali o něm, chodili na výstavy nebo si díla prohlíželi přímo v ateliérech. Řada z nich pak také psala kritiky nebo pracovala pro galerie, čímž se dostali do blízkosti umělců, obchodu s uměním a uměleckých institucí. Všechny tyto zkušenosti měly vliv na vlastní tvorbu básníků.

První „kritiky“ Franka O'Hary se objevují v jeho dopisech domů a to ještě v době, než se přestěhoval do New Yorku. Často v nich popisoval výstavy, které navštívil. Když byl u námořnictva ve službě v San Francisku, chodil do muzea moderního umění a posílal své sestře dopisy i s kresbami některých uměleckých děl, hlavně Calderových mobilů. Také se kriticky vyjádřil k dalším vystavujícím umělcům jako například k malbám Braqua: „Nikdy předtím jsem ho neměl tak rád,“ Matisse: „velmi rytmické,“ Chagalla: „dojemné, sentimentální, komické,“ a Kleea: „zjednodušený obličej namalovaný rozpačitou růžovou.“⁷⁰

V roce 1955, kdy už žil v New Yorku čtvrtým rokem, si O'Hara začal přivydělávat psaním krátkých kritik pro magazín *Art News*, které vycházely spolu s dalšími recenzemi v zadní části magazínu. Kvůli své práci navštěvoval O'Hara výstavy a ateliéry, čímž sbíral další zkušenosti se současným uměním. O'Hara byl vždy „otevřený všem podnětům, které viděl při svých návštěvách v ateliérech. Imunní byl pouze vůči pracím, u kterých postrádal opravdovou vášeň.“⁷¹ Mezi umělci, které pravidelně navštěvoval, byli například Philip Guston, Mike Goldberg, Grace Hartiganová, Joan Mitchellová, Alfred Leslie, Larry Rivers.

Dále si O'Hara rozšířil obzory jako asistent newyorského módního fotografa Cecila Beatona, kterému připravoval podklady. Nejednalo se sice o výslovně kreativní práci, ale přesto se díky ní dostal do nových uměleckých kruhů.

⁷⁰ Gooch, 75.

⁷¹ Ferguson, 17.

Práce pro Mezinárodní program MoMA byla důležitá pro O'Haraův další vývoj na poli umělecké kritiky. Poté, co začal pracovat na programu a více pronikl do světa umění, napsal roku 1954 esej „Nature and the New Painting“, která byla vydána s ilustracemi Jane Freilicherové a diskutovalo se o ní také v Klubu za přítomnosti např. kritika Clementa Greenberga a dalších kapacit v oboru. Esej se zabývá hlavně dílem Grace Hartiganové a Larryho Riverse.

Podle Marjorie Perloffové ukazuje tato raná esej O'Harovy přednosti jako uměleckého kritika, ale zároveň odhaluje jeho určité rezervy. O'Hara je podle ní „slabý v zobecňování takových pojmů jako umění, krása, realita nebo příroda. ... ‘Nature and the New Painting’ je zvláště zajímavým dílem, protože ilustruje jak jeho sílu jako básníka, tak jeho slabost jako uměleckého kritika.“⁷²

O'Hara pokračoval v psaní kritik pro magazín *Art News*, jeho recenze byly „více osobní a odborně věrohodné.“⁷³ Dále je autorem velkého množství textů pro katalogy výstav, které organizoval. Důležité je zmínit i rozhovory, jež vedl s Franzem Klinem a Larrym Riversem (1958-1960).

Monografie o Pollockovi (*Jackson Pollock*, 1959) byla oslavována i kritizována a vypovídá mnohé také o povaze O'Harových kritik jako takových. Lee Krasnerová, Pollockova žena, „tu knihu milovala. Měla pocit, že to byla kniha napsaná spíš básníkem než kritikem.“⁷⁴ Ovšem kritika s Krasnerovou nesouhlasila. V recenzi na tuto knihu otištěnou v *The New York Times* se píše:

Frank O'Hara je nekritický, empatický a nevázaný, tak jak je to zřejmě u básníka nevyhnutelné! ... Jeho chvála je tak přemrštěná, že ztrácí na efektivitě. Ovšem určitým způsobem je z této horlivosti, oddanosti a lyriky jeho květnaté a poetické prózy, cítit záměr a

⁷² Perloff, 89.

⁷³ Perloff, 259.

⁷⁴ Gooch, 341.

nepochybná kvalita Pollockova díla.⁷⁵

Další kritici popsali O'Harův styl jako „trochu moc prudký,“ „pseudo-apollinairovský,“ jiní jej dokonce označovali za „pisálka s vlivem v MoMA.“⁷⁶ Všechny tyto reakce by se daly označit také jako narážky kritických hlasů z řad akademiků na vznik školy poetické umělecké kritiky. Ta se objevila zrovna v době, kdy sběratelé začali kupovat abstraktně expresionistické obrazy. Vůdčí osobnost americké umělecké kritiky Clement Greenberg se k těmto novým tendencím vyjádřil ve své eseji „How Art Writing Earns Its Bad Name“: „To, co by bylo v jiných stylech zapovězeno jako směšné, kvete a násobí se v umělecké kritice.“⁷⁷ Greenberg zde pak uvádí tři příklady z O'Harovy monografie o Jacksonu Pollockovi. Pollockova monografie přesto dosáhla ohromné popularity a doposud je to „jeden z nejdůležitějších textů hodnotících Pollockovo dílo.“⁷⁸

Umělecké kritiky, které O'Hara psal od poloviny padesátých let pod názvem *Art Chronicles*, byly v šedesátých letech publikovány v magazínu *Kulchur*. V nich se O'Hara zabývá převážně abstraktními malíři (Pollock, Motherwell, Kline). Všechny tři soubory kritik a esejí pak vyšly jako kniha *Art Chronicles 1954-1966* v roce 1975, jejíž součástí jsou také rozhovory s malíři. Psaní kritik pro jeho *Art Chronicles* „dávalo O'Harovi možnost přemýšlet o současných výstavách bez toho, aby se cítil svázaný redakčním stylem *Art News* nebo vnitřní politikou muzea. Jeho kritiky nebyly nikdy živější.“⁷⁹

Na jaře 1962 napsal recenzi výstavy v Guggenheimově muzeu nazvanou „Abstract Expressionists and Imagists“, ve které se vyjádřil mimo jiné o svých pocitech ohledně nově otevřené kontroverzní budovy muzea od Franka Loyda Wrighta. Na samotné výstavě nejvíce vyzdvihl

⁷⁵ *The New York Times Book Review*, quoted in Marjorie Perloff, *Frank O'Hara: Poet Among Painters* (Chicago: The University of Chicago Press, 1977), 91.

⁷⁶ Gooch, 341.

⁷⁷ Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Volume 4* (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), 143.

⁷⁸ Perloff, 91.

⁷⁹ Gooch, 388.

malbu od Motherwella. Popsal ji jako obraz, který v sobě má „hojnost a vznešenost, jež se úplně vymyká americké senzibilitě, pokud si ovšem nepřipustíte, že by vaše máma mohla jít do postele s Indiánem.“⁸⁰ Ve stejném čísle komentoval také výstavy Roberta Rauschenberga, svého přítele Normana Bluhma a Clease Oldenburga, u kterého se s nadšením vyjadřuje o nalezených objektech z jeho legendárního *The Store* (1961).

V době nástupu pop-artových umělců se O'Hara pustil do třetího souboru *Art Chronicles*. Zde se vyjádřil k výstavě nových realistů, hlavně k jeho nejméně oblíbeným: Andymu Warholovi a Robertu Indianovi. Zmiňuje se o nich na úkor jeho oblíbených malířů, kteří dělali vysoké umění a nepracovali otevřeně s kýčem. O těch záhy píše v recenzi na výstavu Motherwella a Riverse.

O'Harovy kritiky jsou poetické a zábavné, kombinují znalosti dějin umění, filosofie a estetiky s osobním pozorováním. O'Harovi se nedostalo žádného odborného vzdělání na poli umělecké kritiky. V obrazech viděl pouze to, co na nich skutečně bylo, nebyl zatížen naučenými přístupy k pohledu na díla.

Za nejkomplexnější O'Harovy texty o umění jsou však hlavně považovány jeho básně. Lytle Shaw se ve své monografii *The Poetics of Coterie* snaží o kontextualizaci kritik v rámci dějin umění a akademické kritiky. Podle něj okolnosti a jeho pozice v uměleckých kruzích staví O'Haru do pozice člověka s velmi bohatým pohledem na americké umění druhé poloviny minulého století, který je nám dnes dostupný.⁸¹ Lytle Shaw se dále postavil na O'Harovu stranu, když se vyjádřil, že O'Hara „dospěl ke kritickému jazyku, a to zejména ve své poezii, kdy je schopný popsat gestickou malbu způsobem, který není podobný jazyku žádného jiného kritika.“⁸²

O'Harova báseň „The Critic“⁸³ adresovaná kritikům jeho poezie je subjektivně pojatou reakcí na úlohu, jakou zaujímala postava kritika a jakou moc měl člověk považovaný za autoritu v hodnocení uměleckého

⁸⁰ Gooch, 388.

⁸¹ See Lytle Shaw, *Frank O'Hara: The Poetics of Coterie* (Iowa City: University of Iowa Press, 2006), 13-15.

⁸² Hampson, 31.

⁸³ CP, 48.

díla. Pro O'Hara je kritik "the assassin / of my orchids", je to někdo, kdo má obávanou schopnost jednak umělce ignorovat, ale také jej úplně umlčet. Pokud není tímto doslovným „vrahem“ plodů umělcovy práce, později může fungovat v hodnocení díla jako spojovací článek mezi umělcem a dalšími generacemi a přispívá k nesmrtelnosti umělcova odkazu. Přesně takto by měl být vnímán odkaz výtvarných kritiků Franka O'Hary, jehož styl je navíc výjimečný svou básnickou kvalitou.

7 POEZIE FRANKA O'HARY A JEJÍ VAZBY NA VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Frank O'Hara psal poezii v padesátých a šedesátých letech, kdy avantgarda v New Yorku udávala nový směr ve vývoji umění. Velká část umělců se nechala strhnout dominantním proudem těchto tendencí, kterým byla malba, přesněji řečeno abstraktní expresionismus. O'Hara byl zastáncem a obhájcem tohoto směru a jeho básně se začínají v určitých ohledech podobat abstraktně expresionistické malbě. V jeho poezii je možné sledovat, jak se ve svém přístupu k psaní přibližoval k procesu podobnému malování obrazů.

O'Hara byl velice plodným autorem a poezii psal velmi spontánně, stejně jako je spontánní abstraktně expresionistické gesto. Byl proslulý tím, že dokázal psát v podstatě kdekoli a v jakoukoli denní či noční hodinu. Velké množství jeho básní vzniklo během polední přestávky v MoMA (sbírka *Lunch Poems*, 1964), v baru nebo na večírku, kde byl obklopen lidmi, hlukem, hudbou a živou konverzací. Byl schopen napsat skvělou báseň ve chvílce během jednoho sezení. „Jako by proces tvorby a výsledné dílo byly jedno.“⁸⁴

Tento přístup k poezii zanechal v jeho básních silný pocit z přítomného okamžiku. Mluvčím jeho poezie je člověk, který se nachází pouze teď a tady, se vši tíhou naléhající přítomnosti. Marjorie Perloffová si všímá O'Harovy posedlosti pohybem a přítomností: „miloval filmy, akční malbu a tanec, prostě všechny formy umění, které zachycují přítomnost plnou chaosu a s její velkolepostí, nikoliv minulost.“⁸⁵ Spojení pohybu a spontánnosti v jeho vyjadřování se blíží způsobu, jakým k tvorbě přistupovali abstraktní expresionisté.

Ve své poezii se O'Hara snažil postihnout jakousi pomíjivost a absurditu moderní existence člověka. Podařilo se mu ukázat život atraktivních kruhů umělecké smetánky své doby, lásku pro výtvarné umění, hudbu, hollywoodské filmy s hvězdami filmového plátna, kolorit života na Manhattanu, telefonní hovory s přáteli. Některé z jeho básní

⁸⁴ Ferguson, 27.

⁸⁵ Perloff, 21.

jsou upřímně oslavné, jiné jsou míněny jako pobavený komentář. O'Harovy básně jsou rychlým, lehkým a spontánním zachycením vzrušující doby, ve které básník žil.

Síla O'Harovy poezie leží právě v jeho tzv. "I do this I do that" básních, jak je sám nazýval. Pracoval zde s triviální každodenností, letnými myšlenkami a obyčejnými zážitky, aniž by se staral o to, jestli bude báseň poskládaná z těchto fragmentů fungovat jako celek. Tyto básně jsou deníkem jeho prožitků a jsou plné informací o jejich mluvčím a jeho světě. Zábavným způsobem komentují básnickovy zážitky z pozorného sledování okolí, jeho procházek a rozhovorů. O'Hara do nich zahrnul jména svých přátel a známých, názvy skutečných míst a věcí. Mezi „I do this I do that“ básně se řadí například: „The Day Lady Died“ (V den, kdy zemřela První Dáma⁸⁶), „A Step Away From Them“ (Na krok od nich⁸⁷) nebo „Poem [Lana Turner has collapsed!]“ (Báseň [Lana Turnerová se zhroutila]⁸⁸).

V těchto básních plných pohybu, kdy se autor prochází New Yorkem, „se objevuje pocit zážitku z města, který se dá srovnat s nekontrolovatelnými scénáři výtvarných happeningů.“⁸⁹ Básně jsou přetvořeny v jakési drobné události tím, že jsou prezentovány jako společná cesta básníka se čtenářem. O'Harova poezie, která je v určitém smyslu záznamem, představuje „kreativní akt tvorby, kdy síla tohoto záznamu leží v jeho intimní zkušenosti s plátny umělců čtyřicátých a padesátých let,⁹⁰ kteří byli také okouzleni rytmem a pohybem.

Velkou inspiraci představuje samotné město, pro které píše O'Hara určitý druh milostné poezie. New York mu poskytuje působivý rámec pro zasazení jeho básní. V těchto kulisách se O'Hara snaží zkoumat pozici jednotlivce ve vztahu k městu a také způsob, jakým

⁸⁶ Frank O'Hara, „V den, kdy zemřela První dáma“, trans. Jaroslav Kořán, in: *Dítě na skleníku: Výbor ze současné americké poezie*, ed. Josef Jařab (Praha: Odeon, 1989), 270-271.

⁸⁷ Frank O'Hara, „Na krok od nich“, trans. by Bohuslav Mánek, in: *Divoké víno*, no. 3 (1970), 12-13.

⁸⁸ Frank O'Hara, „Báseň [Lana Turnerová se zhroutila!]“, trans. Jaroslav Kořán, in: *Dítě na skleníku: Výbor ze současné americké poezie*, ed. Josef Jařab (Praha: Odeon, 1989), 261.

⁸⁹ Diggory, 213.

⁹⁰ CP, ix.

město samo o sobě funguje, jak žije vlastním životem, jak se zdánlivě nikdy nezastaví a jak se zde v jeden okamžik odehrává až nekonečné množství událostí. Právě O'Harova posedlost pohybem, přítomností a velkoměstem mu pomáhala velmi věrohodně zachytit atmosféru New Yorku.

Frank O'Hara vyjádřil zásady své básnické tvorby v lehce ironickém manifestu s názvem „Personism: A Manifesto“, ve kterém posměšně vyhlašuje „smrt poezii, jak ji známe“ a hrdě se hlásí k tomu, že „založil směr, který nikdo nezná.“⁹¹ Nejedná se ovšem o čistě ironický text. Některé části manifestu se zabývají podstatou poezie a jsou míněny zcela vážně. Poezie, například, je podle O'Hary vysoce osobní záležitostí a její esence leží ve výměně informací mezi dvěma lidmi. Jedná se pak o dialog mezi básníkem a čtenářem, lépe řečeno básníkem a posluchačem. O'Hara tvrdí, že lepší než psát báseň na papír je použít telefon.⁹² Jeho „Personismus“ také komentuje způsob básnickovy osobní výpovědi, kdy O'Hara adresuje své básně pouze jedné osobě – jejich čtenáři. Ten má po přečtení *Sebraných básní Franka O'Hary* pocit, jako by mluvčího básní, stejně jako jeho přátele a známé, důvěrně znal a může se s ním identifikovat.

Nenucenost a nahodilost v předkládání triviálních obrazů v O'Harově poezii, představující sérii obyčejných momentů jeho každodenního života, a zdánlivý autobiografický až konfesijní tón, by se, jak upozorňuje Josef Jařab, neměly zaměňovat s objektivitou, kterou básník nahlíží na skutečnost:

Co v jeho verších na první pohled připomíná pouhý záznam reality, je zcela prostoupeno a také formováno napětím vyplívajícím z vnitřního pohledu autorského „já“, jež se střídavě a někdy i souběžně snaží s cítěným a zobrazovaným prostředím splynout i od něj se

⁹¹ CP, 498.

⁹² See CP, 498-499.

distancovat.⁹³

Na O'Harovy básně lze podle Marjorie Perloffové také nahlížet jako na „ekvivalenty k dadaistickým kolážím – chytré, barvité, živé básně, které vedle sebe kladou navzájem neslučitelné obrazy ve snovém uspořádání.“⁹⁴ Tento dadaistický princip je patrný například v básni „Tarquin“⁹⁵.

Exactly at one o'clock your arms broach
he middle of the moon; surf finds its ways
barred by the bold light and a rough loon sways,
bumps in night's ear, a clattering stagecoach.

Na jiných básních je patrný přímý vliv surrealismu. O'Harův přístup ke psaní básně byl, podle Geoffa Warda, surrealistický v souladu s evropskou tradicí.⁹⁶ Například obrazy v básni „Chez Jane“⁹⁷ působí velmi malířsky, téměř jakoby je bylo možné poskládat do surrealistického zátiší:

The white chocolate jar full of petals
swill odds and ends around in a dizzying eye
of four o'clock now to come. The tiger,
marvelously striped and irritable, leaps
on the table and without disturbing a hair
of the flowers' breathless attention, pisses
into the pot, right down its delicate spout.

Vyjma konkrétních malířských principů, které dostaly prostor ve způsobu skládání básnických útvarů, je rovněž nutné obrátit se k samotným výtvarníkům. Newyorští malíři a jejich malby byly jedním

⁹³ Josef Jařab, ed., *Dítě na skleníku: Výbor ze současné americké poezie* (Praha: Odeon, 1989), 250.

⁹⁴ Perloff, 48.

⁹⁵ CP, 49.

⁹⁶ Ward, 52.

⁹⁷ CP, 102.

z hlavních námětů poezie Franka O'Hary. V tomto ohledu rozdělila Marjorie Perloffová O'Harovu poezii do několika skupin.⁹⁸ Já její dělení doplňuji o další příklady a ještě dále rozvádím.

První skupinu tvoří básně inspirované malbou obecně. Sem se řadí „Poem For a Painter“ nebo „Second Avenue“, zachycující Grace Hartiganovou při malování. Další strategií O'Hary je zmiňování malířů nebo jejich díla s cílem evokovat určitou náladu. Příkladem může být báseň „Having a Coke With You“, kde je láska k jeho příteli, tanečníku Vincentu Warrenovi, vyzdvižována nad lásku k dílům Rembrandta a Duchampa. Do této kategorie by se dalo zařadit mnoho dalších básní, například „Radio“, „On Seeing Larry Rivers' Washington Crossing the Delaware at the Museum of Modern Art“, „On Looking At La Grande Jatte, the Czar Wept Anew“ či „Digression on *Number 1*, 1948“. Třetí skupinu tvoří básně, které se snaží zachytit a převést náladu malby do slov básně. Malba se v tomto případě ovšem stává nezávislou na malíři, který v textu vůbec nefiguruje. Příkladem je báseň „Blue Territory“ o stejnojmenné malbě od Helen Frankenthalerové. K těmto třem přístupům je možné přidat, nebo možná oddělit od nich či specifikovat, ještě další dva. O'Hara často ve své poezii vzdává holt svým oblíbeným umělcům nebo oslavuje jejich dílo. Tuto skupinu reprezentuje například báseň „Memorial Day 1950“. Další samostatnou skupinou by se mohla stát milostná poezie věnovaná jeho múzám, malířkám Grace Hartiganové, Jane Freilicherové a Joan Mitchellové, které vystupují jako O'Harova inspirace a objekty milostného obdivu. Jednotlivé básně jsou pak blíže rozebírány v kapitolách, které jsou věnovány konkrétním umělcům.

⁹⁸ See Perloff, 78-82.

7. 1 O'Harova poezie a abstraktní expresionismus

Podle Kennetha Kocha se O'Harovy dlouhé básně „Easter“, „Hatred“, „Invincibility“, „Life on Earth“ a „Second Avenue“ „podobají velkým abstraktním plátnům Pollocka, de Kooninga a dalších.“⁹⁹ Hazel Smithová je naopak přesvědčena, že se na O'Harovu poezii a abstraktně expresionistickou či popartovou malbu nedá dívat jako na sobě rovné, „O'Harovu poezii je podle něj možno s úspěchem číst na pozadí sémiotického, sémantického a ideologického rámce jak abstraktního expresionismu, tak pop artu.“¹⁰⁰ O'Hara se nepokoušel programově představit svou poezii jako přímý ekvivalent abstraktně expresionistických maleb. To však neznamená, že by se v ní nedaly nalézt prvky spojující obě vyjadřovací média. Frank O'Hara, básník, který viděl svět skrze umění, do své poezie alespoň některé prvky abstraktně expresionistické malby zapojoval.

O'Hara se nepokoušel rozházovat písmena na stránku způsobem, jakým Pollock rozptyloval kapky barvy na plátno. Výjimkou může být snad jen báseň inspirovaná Apollinaiem, ani zde však nejsou písmena na stránce rozmístěna nahodile. Experimenty tohoto typu O'Haru neodvedly za hranice referenčního systému jazyka. V tomto smyslu návaznosti na abstraktní expresionismus jeho poezie nedosáhla bezprostřednosti, jakou má expresivní tah štětcem na plátně, i přesto je ale možné paralelu k abstraktnímu expresionismu v O'Harově díle najít. Kontrast vzájemně se ovlivňujících prvků, které jsou seskupeny na „povrchu“ díla (rozmístění různých prvků na povrchu malby je jedno ze základních východisek abstraktního expresionismu) nechybí ani u O'Hary. V tomto ohledu se O'Harovy básně mohou jevit jako plátno, na kterém zachycuje okamžiky svého života a odráží, jakým způsobem básník vnímal město kolem sebe. Tyto jeho vjemy se pak podobají jednotlivým tahům štětce. Dále je možné sledovat způsob odkazování a

⁹⁹ Kenneth Koch, *The Art of Poetry* (Michigan: The University of Michigan, 1996), 28.

¹⁰⁰ Hazel Smith, *Hyperscapes in the Poetry of Frank O'Hara* (Liverpool: Liverpool University Press, 2000), 174.

referenci, které probíhají na obraze simultánně. Stejně tak dochází ke stírání významu chronologického uspořádání básnickových vjemů z jeho procházek, které jako by se všechny odehrávaly v jeden moment. Neexistuje žádné závazné pravidlo, jak básně číst. Je možné si všimnout všech prvků a obrazů v básni stejně, jelikož mají všechny stejnou hodnotu.

V návaznosti na akční malbu jsou některé O'Harovy básně nazývány „process poems“. Termín procesuální umění se vztahuje k posunu od výsledného produktu ke kreativnímu procesu. Takovýto posun je sledován nejen u akční gestické malby Jacksona Pollocka, ale i u dalších avantgardních tendencí, jako například hudebních představeních skladatele Johna Cage, happeningů Allana Kaprowa a dalších. Tímto přístupem ke čtení O'Harova díla se zabývá esej „Working in the Gap Between Art and Life: Frank O'Hara's Process Poems“ od Marka Silverberga. Také O'Harovým záměrem bylo psát básně, které „budou stejně tak procesem jako produktem. ... Nechtěl psát básně o zážitcích. Chtěl, aby se jeho básně staly samotnými zážitky vtahujícími čtenáře přímo do procesu.“¹⁰¹ Na jeho básních je vidět, že měl rád okamžiky změny, kdy se z jedné věci stává věc jiná. Mezi tyto básně se řadí například „A Step Away from Them.“¹⁰²

¹⁰¹ Silverberg, „Working in the Gap Between Art and Life: Frank O'Hara's Process Poems,“ 43.

¹⁰² CP, 257.

8 SPOLUPRÁCE O'HARY S MALÍŘI

Umělecká avantgarda v New Yorku se v padesátých a šedesátých letech zdá jako ideální prostředí pro vznik spolupráce nejrůznějšího druhu. Tato spolupráce byla umožněna zejména blízkými vztahy mezi umělci, jejich podobným sociálním statusem a sepjatostí umělecké komunity jako celku. Obecně se většinou spolupráce básníka Franka O'Hary s malíři zrodila z jejich společného přátelství. Pro tehdejší prostředí a dobu to bylo něco zcela přirozeného.

Spolupráce mezi básníky a malíři je významná z hlediska vztahů textu a obrazu. Napětí mezi verbálním a vizuálním představuje fenomén, který lze sledovat v celých dějinách vizuálního zobrazování, a který se nabízí ke zhodnocení také zde. Vzájemné prostupování odlišných komunikačních kódů lze v rámci avantgardních tendencí sledovat v kubismu, který se asi poprvé programově snažil odkrýt úskali takových spojení. „Vedl k rozvrácení konvenčních sémantických spojů mezi obrazem a realitou a směřoval k odpoutání znaků od jevového světa, které dovršili abstrakcionisté.“¹⁰³ Podobně významné byly avantgardní evropské pokusy futuristů a dadaistů. Tyto přesahy se ještě více rozrostly v New Yorku v šedesátých letech s nástupem pop artu, který přibližuje vysoké umění nové populární vizualitě reklam, filmu a televize. Zde se uplatnění textu stává žádané i nevyhnutelné.

Sémiotickým aspektem ve vztahu mezi textem a obrazem se blíže zabývá Hazel Smithová v knize *Hyperscapes in the Poetry of Frank O'Hara*. Mluví se zde o povaze vizuálně verbální spolupráce postavené na vztahu textu a obrazu, který není hierarchický. Tímto způsobem každé toto médium ztrácí svou autonomii a umožňuje tak sémiotickou výměnu. Nakonec se pak text stává součástí obrazu a obraz součástí textu.¹⁰⁴

O'Harův zájem o překračování hranic oborů a zapojení se do společného tvůrčího procesu s přáteli v rámci umělecké komunity bylo

¹⁰³ Lenka Jánská, *Mezi obrazem a textem* (Praha: Mladá fronta, 2007), 37.

¹⁰⁴ See Smith, 191-192.

podle Billa Berksona mimo jiné výrazem touhy O'Hary „estetizovat veškeré aspekty reality a oživovat umění.“¹⁰⁵ Také je jasné, že tyto pokusy umožňovaly O'Harovi další umělecký růst jako básníka, protože se tím pouštěl na pole nových kreativních přístupů k umění.

¹⁰⁵ Smith, 189.

8. 1 Grace Hartiganová, její tvorba a vztah s O'Harou

Malířka Grace Hartiganová se narodila roku 1922 v Newarku a zemřela v Baltimoru v roce 2008. Než se přestěhovala do New Yorku, učila se nejprve v ateliéru místního malíře. Zde se nechala velkou měrou inspirovat dílem Jacksona Pollocka a její raná plátna jsou velkoformátové abstrakce podobné Pollockovým a de Kooningovým.

Svou první samostatnou výstavu měla v New Yorku v roce 1950. Tehdy jí bylo teprve 28 let. Hartiganová se stala jedinou umělkyní, která byla zastoupena na výstavě *The New American Painting* (1958-59). Výstava představila abstraktní expresionismus v Evropě a Frank O'Hara ji pomáhal coby asistent kurátora organizovat.

Na konci padesátých let pořádala Hartiganová po vzoru Allana Kaprowa události podobné happeningům, jako například pouštění draků v Central Parku. Záměrně navíc začala do procesu malby zapojovat fotografii.

O'Hara psal o jejím díle a uměleckém vývoji ve své eseji „*Nature and the New Painting*“:

Na její rané práci byl vidět vliv školy Hanse Hofmanna a nespoutaného ikonoklastického ducha maleb Jacksona Pollocka. Říká se, že se jednoho rána probudila rozhodnuta, že by už neměla malovat nepředemtně ... Zahodila celou svou abstraktní estetiku a naplnila svá plátna erupcí obrazů a vlivů, které v sobě dříve potlačovala: fantaskní akty a postavy v kostýmech, napěchovaná zátiší, zjevné reference na monumentální malby s námětem koupání od Matisse a Cezanna.¹⁰⁶

Poté, co se její práce vymanila z estetiky abstraktního expresionismu, se její malby pohybovaly od nápaditě pojatých portrétů

¹⁰⁶ *Standing Still and Walking in New York*, ed. Donald Allen (Bollinas, CA: Grey Fox Press, 1975), 44, quoted in Marjorie Perloff, *Frank O'Hara: Poet Among Painters* (Chicago: The University of Chicago Press, 1977), 78.

přes zátiší z obchodních výloh po městská panoramata. „Hartiganová zde zachytila komplikovaný a vzrušující moderní městský život, do kterého včlenila gestický styl abstraktního expresionismu.“¹⁰⁷

Grace Hartiganová a Frank O'Hara se poprvé potkali na jednom z pravidelných čtvrtěčních večírků pořádaných galeristou Johnem Myersem. V poezii O'Hary se začala objevovat až po výstavě v březnu roku 1952, pro kterou přijala jméno George Hartigan. Tato její výstava byla kladně hodnocena v *Art News* a díky tomu se postupně začala vymaňovat ze škatulky umělce první generace abstraktních expresionistů. To už se kromě abstrakce pokoušela také o částečně realistické malby. Frank O'Hara napsal k této výstavě recenzi do *Art News*:

Její nové malby vnáší do tradičních námětů (zátiší, vlastní podobizna s květinami, matador) dramatickou sílu a vyznačují se otevřeností a skvěle zvládnutou kompozicí, která je výrazně abstraktní. Zásadní momenty uspořádání obrazu jsou vždy uplatňovány ve větší míře než námět, pozorování nebo city.¹⁰⁸

Grace a Frank se na určitou dobu stali nerozlučnými přáteli. Každý den se vidali, nebo si alespoň telefonovali. „Zamilovali jsme se do sebe,“ tvrdí Hartiganová, “pokud je možné, aby se homosexuál a heterosexuál milovali, tak to rozhodně byla láska.“¹⁰⁹ Kromě hovorů, které spolu vedli o umění a životě jí Frank pomáhal, tak jako mnohým dalším malířům, formulovat myšlenky obsažené v jejím díle.

Jejich nejzásadnější spoluprací je série ilustrací, které Hartiganová vytvořila pro O'Harův cyklus básní s názvem *Oranges: 12 Pastorals* v roce 1952. Hartiganová je dále autorkou přebalu O'Harovy speciální edice kolekce básní *Meditations in an Emergency* (1957).

¹⁰⁷ Joan Marter, ed., *The Grove Encyclopedia of American Art, Vol. 1* (New York: Oxford University Press, 2011), 461.

¹⁰⁸ O'Hara, Frank, “George Hartigan.” *Jacket Magazine*, no. 6: www.jacketmagazine.com/06/ohara.html

¹⁰⁹ Gooch, 212.

Jejich intenzivní přátelství končí rokem 1959, kdy se Hartiganová vdala a odstěhovala do Baltimoru. Zde pokračovala v malování a rozšířila dále své náměty a styly, které ovšem stále vykazovaly abstraktně expresionistické tendence. Rok po smrti O'Hary v roce 1967 se přidala k dalším umělcům, kteří vzdali Frankovi hold, když přispěla ilustracemi jeho básní do publikace *In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art*. Editorem byl Bill Berkson a knihu vydalo Museum of Modern Art. Hartiganová ilustrovala O'Harovu báseň „The Day Lady Died“ (Obr.9). Jedná se o rozmývanou perokresbu, která svou nahodilou abstraktní kompozicí připomíná básníkovu pouť New Yorkem.



Obr.9 Grace Hartiganová, *The Day Lady Died*, 1967

8. 1. 1 Frank O'Hara v díle Grace Hartiganové

O'Hara navštěvoval ateliér Hartiganové a pózoval pro její malby, podobně jako další její přátelé z literárních kruhů. Pro Hartiganovou bylo malování O'Hary čímsi výjimečným, jakýmsi druhem symbolismu. „Dokážu O'Haru malovat, protože to není Frank. Je pro mě symbolem něčeho jiného, jen nedokážu přesně říct čeho.“¹¹⁰

¹¹⁰ Hartigan, xix.

Hartiganová s oblibou začleňovala O'Haru do svých velkých figurálních kompozic. Jednou z nich je malba *Frank O'Hara and the Demons* (1952), o které se O'Hara zmiňuje v básni věnované Grace Hartiganové „In Memory of My Feelings“ (Na památku mých pocitů¹¹¹). Další malba od Hartiganové, pro kterou O'Hara pózoval a je reflektována v této básni, je malba *Ocean Bathers* (1953):

One of me is standing in the waves, an ocean bather,
or I am naked with a plate of devils at my hip.

Grace

to be born and live as variously as possible.¹¹²

Dalšími malbami, ve kterých se O'Hara objevuje, jsou například *The Masker* (1954), kde pózoval O'Hara bosý v saku Hartiganové (Obr.10). Ta oblékla do kostýmu nejen jeho, ale také další své přátele. Ve stejném kostýmu, tedy v legínách, bosý a v saku, pózoval rovněž pro fotografii k malbě *Masquerade* (1954), kde sehrál úlohu manžela Grace (Obr.11). V kostýmech, které Grace předtím pečlivě vybrala na trhu, se objevili také ostatní její přátelé, například básník John Ashbery a malířka Jane Freilicherová.

Díky původu kostýmů, názvu a fotografiím (Obr12), které byly pořízeny jako příprava před samotným malováním, je možné na *Masquarade* nahlížet jako na malbu o propůjčování identit. Použitím inscenované fotografie a způsobem pózování v malbě Hartiganové se ve své eseji zabývá Redell Olsen. V užším smyslu jsou podle něj pro umělce tyto pózy „způsobem vypořádat se se složitostí sociálního a politického napětí způsobeného jejich zapojením do abstraktního expresionismu.“¹¹³ Malba by také mohla působit jako groteskní až tragická. Kostýmy uvěznují postavy a ničí jejich identitu. Obraz je

¹¹¹ Frank O'Hara, „Na památku mých pocitů“, trans. Jaroslav Kořán, in: *Dítě na skleníku: Výbor ze současné americké poezie*, ed. Josef Jařab (Praha: Odeon, 1989), 271-277.

¹¹² CP, 255.

¹¹³ Hampson, 186.

expresionisticky barevný, silně figurativní. Identity v obraze se prolínají také díky způsobu, jakým jsou namalovány. Tahy štětcem jsou rozmáchlé až do prostoru mimo figury, které se takto mísí dohromady. Oblečení postav jakoby bylo od jejich těl odděleno, netvoří s ním homogenní celek. Celý výjev potom působí stejně teatrálně jako benátský karneval.



Obr.10 Grace Hartigan, *The Masker*, 1954 Obr.11 Grace Hartigan, *Masquerade*, 1954



Obr.12 Grace Hartigan, fotografie k malbě *Masquerade*, 1954

8. 1. 2 Grace Hartiganová a její dílo v poezii Franka O'Hary

Grace Hartiganová a její práce se objevují v mnoha básních a spousta básní jí také byla O'Harou věnována. Když Hartiganová viděla svůj obraz v O'Harových básních, cítila se „jakoby existovala jen v tom jediném momentu.“¹¹⁴ Hartiganová se objevuje v poezii O'Hary v podstatě celá padesátá léta, kdy byla jeho blízkou přítelkyní a múzou. O'Hara měl určitou slabost pro umělkyně se silnou osobností. Před Hartiganovou byla jeho múzou jiná newyorská malířka, Jane Freilicherová. Také s tou pojily O'Haru blízké přátelské vztahy.

O'Hara píše Grace velmi často milostné básně. Jednou z takových básní je „For Grace After a Party.“ Něžná, romantická milostná báseň („it was love for you that set me / afire.“¹¹⁵) Grace je pro O'Haru jako světlo, které přichází a dělá jeho život lepším, i když třeba jen na několik okamžiků. Další milostnou básní je „Portrait of Grace“, kde O'Hara podává romantizující obraz Grace, která je vyobrazena jako kráska z obrazu preraphaelitů („Her spinning hair webbed lengthening through / amber skin“) a v „Christmas Card to Grace Hartigan“ spojuje její záhadný úsměv se slavným úsměvem Mony Lisy.

For red there is our blood
which, like your smile, must be
protected from spilling into
generality by secret meanings,
the lipstick of life hidden
in a handbag against violations.

Další skupina básní oslavuje Hartiganovou jako umělkyni, ne pouze jako O'Harovu blízkou přítelkyni, ale hlavně jako zdroj jeho inspirace. V „A Poem for a Painter“ podává O'Hara obraz Grace jako malířky: „no Muse but the whore. Grace, you are a flowergirl on the

¹¹⁴ Hartigan, xviii.

¹¹⁵ CP, 214.

candled plain / with fingers smelled of turpentine.“¹¹⁶ Je to báseň o boji s inspirací a představivostí, který je pro něj obtížný, kdežto ona v něm vyhrává.

Báseň „L'Amour Avait Passé Par Lá“¹¹⁷ ukazuje, jak moc osobní je úloha, kterou hraje Hartigavová v poezii O'Hary. Na začátku básně autor truchlí nad ztrátou milované osoby, utěšuje se uměním. V básni zmiňuje dílo Miróa, malované fresky na stropě muzea, načež si vzpomene, že musí „get to the Cedar to meet Grace.“ Zmínka o schůzce s Grace se objevuje také v básni „Parfumes“¹¹⁸.

I had luncheon with Grace today and then
Dined with Elaine on Armenian rice
But late drinks were dumped down with Red Helen.

Další O'Harovy básně popisují způsob, jakým Hartiganová pracuje, nebo přímo její dílo. „Second Avenue“¹¹⁹ popisuje jeden z jejích obrazů. O'Hara evokuje malbu Hartiganové a také používá svou znalost procesu, jakým Grace maluje, aby mohl najít metaforu pro své vlastní pocity:

and when the pressure asphyxiates and inflames, Grace
destroys
the whirling faces in their dissonant gaiety where it's
anxious,
lifted nasally to the heavens which is a carrousel grinning
and spasmodically obliterated with loaves of greasy white
paint
and this becomes like love to her, as what I desire

¹¹⁶ CP, 80.

¹¹⁷ CP, 333.

¹¹⁸ Frank O'Hara, *Poems Retrieved* (San Francisco: Grey Fox Press, 1996), 108.

¹¹⁹ CP, 139.

Ke konkrétní malbě Hartiganové se obrací báseň „Poem“,¹²⁰ ve které se objevuje zmínka o její malbě *Sweden* (Obr.13). Zásadní roli zde hraje pocitovost abstraktně expresionistických obrazů. *Sweden* je nepředmětná malba, jejíž některé tvary mohou připomínat části krajiny a v básni mají spíše vyvolat určitý pocit z konkrétního místa.

Hans tells us
about his father's life in Sweden, it sounds like Grace
Hartigan's
painting *Sweden*



Obr.13 Grace Hartiganová, *Sweden*, 1959

Jednou z posledních básní věnovaných Grace byla „Poem Read at Joan Mitchell's“¹²¹, báseň okamžiku, kterou O'Hara napsal a přečetl na večírku pořádaném malířkou Joan Mitchellovou v roce 1957 na počest Graciiny svatby. Tématem básně je jeho přátelství s Hartiganovou. V básni O'Hara ukazuje protichůdné nálady, se kterými v tom okamžiku bojoval, pocit ztráty a štěstí. Sňatkem ztratil jednu z důležitých postav svého života.

¹²⁰ CP, 340.

¹²¹ CP, 265.

This poem goes on too long because our friendship has been
long, long
for this life and these times, long as art is long and un-
interruptable,
and I would make it as long as I hope our friendship lasts if
I could
make poems that long

8. 1. 3 Oranže

Grace Hartiganová vždy byla nakloněná tendencím o propojení tvorby umělců různých oborů: „Pro newyorskou avantgardu konce čtyřicátých let byla sláva a vědomí historického významu něco nemyslitelného. To byl také důvod, proč spolupráce mezi malíři a básníky byly velice přirozené a spontánní.“¹²² Zdá se, jako by popisovala svou spolupráci s Frankem O’Harou, která působí stejně přirozeně, a to jak ve výsledku, tak i tím, jak tato spolupráce vznikla.

Začali jsme chodit na jedno v Cedar baru, kam Frank nosil básně, které jsme si společně četli. Chodil pak do mého ateliéru pokaždé, když jsem pracovala na nějaké malbě. Jednoho dne, když jsme pili víno a povídali si, mě prostě napadlo, že by bylo fajn udělat něco společně. Navíc k jeho poezii jsem cítila daleko větší náklonnost než k poezii jiných básníků.¹²³

O’Hara psal pro Hartiganovou básně a ona chtěla na oplátku malovat obrazy inspirované jeho poezií. O’Hara ji tedy dal k dispozici jeho dvanáct „pastorálních“ básní ze série *Oranže*, a na které se

¹²² “Grace Hartigan and Poets.” Syracuse University Library.
<http://library.syr.edu/digital/exhibits/i/imagine/section8.htm>.

¹²³ “Oral history interview with Grace Hartigan, 1979 May 10,” Archives of American Art, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-grace-hartigan-12326>.

odkazuje ve své notoricky známé básni „Why I Am Not a Painter“¹²⁴ (Proč nejsem malíř¹²⁵), kde popisuje proces jejich vzniku.

But me? One day I am thinking of
A colour: orange. I write a line
About orange. Pretty soon it is a
Whole page of words, not lines.
...
... My poem
is finished and I haven't mentioned
orange yet. It's twelve poems, I call
it ORANGES.

Při vizualizaci *Oranží* sáhla Hartiganová po olejové barvě a velkých listech papíru. Výsledkem je dvanáct olejů na papíře, které byly vystaveny v Galerii Tibora de Nagyho a byly doplněny O'Harovými texty.

V období, kdy Hartiganová pracovala na *Oranžích*, u ní zrovna docházelo ke změně v principu její tvorby. „K naší spolupráci zrovna v době, kdy jsem se úplně oprostila od abstrakce a spíš jsem se posunula k lyrickému vyjadřování.“¹²⁶ Hartiganová ovšem neopustila všechny principy abstraktně expresionistické malby. Jeden z aspektů abstraktně expresionistického vyjádření, který v *Oranžích* zůstal zastoupen, je kladení důrazu na malířské gesto. Možná proto byla vizuální stránka malby pro Hartiganovou tak důležitá, že nenechala O'Haru vepsat básně do jejích maleb, a všechny texty jsou výhradně jejím dílem. „U některých jsem napsala celou báseň a udělala z ní součást obrazu, jinde jsem vytvořila obrazy jen z části textu básně a jejich myšlenek.“¹²⁷ Text je pojat výrazně malířsky, kdy důležitá slova nebo fráze z básní jsou

¹²⁴ CP, 261.

¹²⁵ Frank O'Hara, „Proč nejsem malíř“, trans. Jaroslav Kořán, in: *Dítě na skleníku: Výbor ze současné americké poezie*, ed. Josef Jařab (Praha: Odeon, 1989), 253.

¹²⁶ Gooch, 236.

¹²⁷ “Oral history interview with Grace Hartigan, 1979 May 10,” Archives of American Art, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-grace-hartigan-12326>.

zvýrazněna za použití textu různé velikosti a různě silných tahů štětcem.

Oranže jsou sérií básní v próze. Autor ani jednou nezmiňuje nebo jinak neodkazuje na jejich titul, čímž „jim propůjčuje auru dadaistické bezvýznamnosti.“¹²⁸ Stejně tak se v malbách chová i Hartiganová, která oranžovou používá jen velmi zřídka. Marjorie Perloffová mluví o této sérii jako o „surrealistickém experimentu podobnému dadaistickým kolážím.“¹²⁹

U všech obrazů ze série dodává text pocit neklidu a naléhavosti čišících z každého písmene, které se na malbě objeví. S tímto tónem koresponduje i způsob malby Hartiganové, její smělé tahy štětcem a přímost expresivního projevu a jeho barevnosti.

8. 1. 3. 1 Oranže, obraz a text

Hartiganová se zaměřuje na stejné obrazy, které v básních evokuje O'Hara. „Používala slova básníka velmi důmyslným způsobem. Jednou smrskla celou báseň do rohu obrazu, jindy jen rozhodila pár slov básně nahodile přes malbu, aby vytvořila obraz plný napětí a vzrušení.“¹³⁰ V některých obrazech ze série je možné spatřit náznak figury nebo jiných částečně realistických tvarů, jiné jsou úplně abstraktní. Figury, pokud jsou zde obsaženy, se objevují a mizí pod nánosy barvy. Také způsob práce s textem je zcela v rukou autorky. Hartiganová někdy vpisuje do obrazu celou báseň, jindy používá pouze slova důležitá pro navození nálady obrazu.

Druhý jmenovaný přístup se objevuje například u obrazu k básni číslo 11 (Obr.14), kdy je do malby vepsáno pouze první a poslední slovo básně: „voyagers“ a „smother“. Slova na obrazu jako by byla opačnými póly principu naší existence, počátkem a koncem. Hartiganová tak textem zachycuje jen tuto hlavní myšlenku básně. Obrazově malba představuje pouze květinové motivy doplněné silnými a energickými

¹²⁸ Perloff, 39.

¹²⁹ Perloff, 48.

¹³⁰ Perloff, 77.

tahy štětcem černé a bílé barvy. V básni samotné se objevuje série odkazů na různorodou vegetaci, které symbolizují plodnost a úrodu. Černá barva by mohla naznačovat hrob, do kterého básník vyzývá k rituálnímu pohřbu panenky: „Bring me my doll: I must make contract with something dead. / And now that I am initiated I have only to bury you, my dear doll, before / I set out.“¹³¹

Oranže Grace Hartiganové jsou charakterizovány jako malby, kde se objevují „mučené a sexualitou nabitě figury.“¹³² To je jasně vidět například v obraze *What Fire Murmurs Its Sediton* (Obr.15). Jedná se o malbu k třetí básni ze série, která představuje celou O’Harovu báseň. Text, jenž obsahuje jak malá, tak velká písmena různé šířky, je rozdělen na několik oddílů a rozprostřen po celé ploše malby kolem ležící nahé postavy básníka. Postava zmítaná v plamenech podstupuje očistu v řece, která z něj smývá všechnu špinu. Tento moment je naturalisticky popisován v samotné básni.

Určité sexuální napětí je patrné i u postavy z první malby ze série nazvané *Black Crows* (Obr.16). Olej věrně odráží text básně i s jejími obrazy postav a barev: „Black crows in the burt mauve grass, ... white linen field.“ Barva v pozadí v tmavém odstínu levandulové je odrazem: „lavender flowers blooming in the next field“. Také potok, o kterém se zde mluví, je naznačen pruhem modré barvy, přes který leží ve vypjaté póze v levé části obrazu nahá ženská figura, „Ofélie z venkova“, jenž je ve změní barevných ploch na první pohled těžko rozeznatelná.

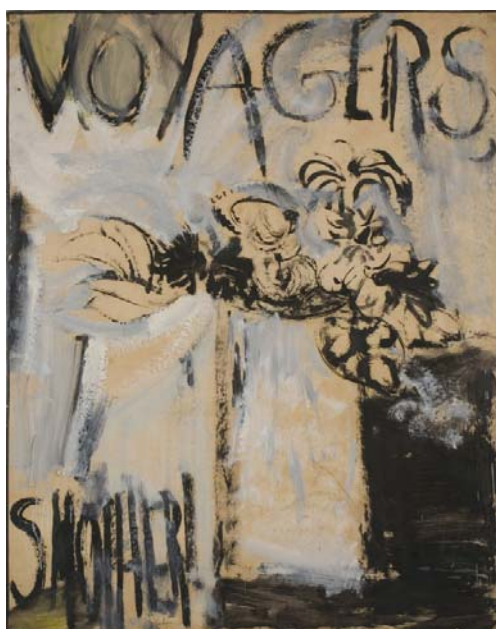
Výrazně temnou malbou je ilustrace k páté básni ze série (Obr.17). Hartiganová v ní rozlila tmavé odstíny do ploch a pruhů, které pracují proti ostatním světlým plochám a zcela je ovládají. Obličej postavy na obraze je zastřený tmavou barvou. Ta je prostorem a zároveň pozadím, kam Hartiganová zasazuje celou řadu O’Harových ponurých obrazů. „Always the same landscape behind us: girls dropping dead in laundry yards, cripples sunning on the snow, the mangy cat crying, the tiny man at the factory pouring wine into his ear.“ Hartiganová v této

¹³¹ CP, 8.

¹³² Ferguson, 46.

malbě pracuje zejména s barvou a její paleta podporuje emoční naladění básně.

Celá série *Oranže* ukazuje, do jaké míry poezie inspirovala malbu a stala se výzvou pro její vyjadřovací možnosti. Malby Hartiganové nejsou nezávislé na textu a bez něj nefungují, jak by měly. Práce obou je neodlučitelně spojena do jednoho díla. Když v Galerii Tibora de Nagyho probíhala výstava *Oranží* (1952), galerie publikovala O'Harův cyklus básní společně s cyklostylovými kopiemi maleb Hartiganové na obalu (Obr.18). Všechny básně série byly zahrnuty do *Sebraných básní*. Série *Oranže* byla vystavena v roce 1953 na samostatné výstavě Hartiganové.



Obr.14 Grace Hartigan, *Oranže*, č. 11 Obr.15 Grace Hartigan, *Oranže*, č. 3



Obr. 16 Grace Hartigan, *Oranže, č. 1*



Obr. 17 Grace Hartigan, *Oranže, č. 5*



Obr. 18 Grace Hartigan, *Oranže, jeden z přebalů katalogu*

8. 2 Larry Rivers, jeho tvorba a vztah s O'Harou

Americký malíř a sochař Larry Rivers se narodil 17. srpna 1923 v Bronxu v New Yorku. Pocházel ze židovské rodiny a původně se jmenoval Yitzrok Loiza (Irving) Grossberg. Jméno Larry Rivers začal používat až v roce 1940, kdy tak byl představen se svou jazzovou skupinou Mudcats v jednom z newyorských hudebních klubů. V letech 1942 až 1943 sloužil v armádě a hrál také ve vojenské swingové kapele.

Poté se Rivers živil jako jazzový saxofonista, přičemž zároveň studoval hudbu a hudební kompozici na Juilliard School of Music, kde byl jeho spolužákem budoucí slavný trumpetista Miles Davis. Počínaje rokem 1945 se Riversovy zájmy začaly orientovat na výtvarné umění. Docházel na uměleckou školu Hanse Hofmanna a později také studoval umění na New York University, kde byl jeho profesorem William Baziotés. Zde se poprvé setkal s Willemem de Kooningem. V roce 1949 se konala v Jane Street Gallery jeho první samostatná výstava. Následně se Rivers přestěhoval do Southamptonu na Long Islandu, kde ve svém ateliéru mimo malování pláten s historickou tematikou začal vytvářet také různé kulisy a sochy. V roce 1963 pak byl přijat do Marlborough Gallery, kde pravidelně vystavoval až do konce života.

Rivers začínal jako abstraktní malíř pod vlivem de Kooninga, později tvořil především ve stylu figurativního malířství, a to v době, kdy byl abstraktní expresionismus v centru zájmu a hlavním obchodním artiklem. Jeho práce se nedaly zařadit do žádného stylu, nicméně odrážely Riversovu všestrannost. Na pop art Rivers navazuje svými kolážovými kombinacemi obrazů a vizuálních klišé konzumní společnosti – příkladem vytvářel zátiší z krabiček od cigaret, amerických vlajek nebo bankovek. Jeho styl je považován za přechod mezi abstraktním expresionismem a pop artem. „Riversovo dílo se vyznačuje podobným antagonismem jako je vztah abstraktního expresionismu a pop campu.“¹³³ Ve svých obrazech Rivers často používal komerční

¹³³ Smith, 185.

ikonografii a je považován za jednoho z prvních pop artových umělců na výtvarné scéně padesátých let známý pro svůj odvážný a eklektický styl.

Larry Rivers se postupně stal ikonou své doby. Byl notorickým pozérem, bral heroin, užíval si sexuální nevázanosti se ženami i muži. Žil v nechvalně proslulém hotelu Chelsea na Manhattanu, kde se scházel se skupinou kolem Andyho Warhola, s básníkem Allenem Ginsbergem a jeho přáteli Jackem Kerouacem a Gregorym Corsem, ale také svým prvním milencem, básníkem Frankem O'Harou.

Když se v roce 1950 Rivers poprvé setkal s Frankem O'Harou, byl již relativně známým malířem. Vystavoval v Paříži a měl na své straně vlivného kritika a teoretika umění Clementa Greenberga, který Riverse doporučil pro výstavu konanou v nové Galerii Tibora de Nagyho. Tato se v padesátých letech zajímala o interakci mezi básníky a malíři a byla mimo jiné důležitým centrem newyorské gay komunity, především díky konexím ředitele Johna Myerse.¹³⁴

Ze všech newyorských básníků a umělců se u Riverse a O'Hary vyvinul asi ten nejproduktivnější a nejbližší vztah. Od roku 1950 až do O'Harovy smrti v roce 1966 byli nejen občasnými milenci, ale předně jeden druhému poradci a uměleckými spolupracovníky. Rivers a O'Hara se setkali na vánočním večírku, který pořádal básník John Ashbery v roce 1950. Oba umělci k sobě okamžitě pocítli vzájemné sympatie. O'Hara vzpomíná na setkání takto: „Myslel jsem si o něm, že je blázen a on si myslel o mně, že jsem ještě větší blázen. Byl jsem strašně plachý, proto mě považoval za inteligenta. On byl upovídaný, a já proto předpokládal, že je naprosto úžasný. Na takových falešných dojmech se, bohudík, zakládá mnoho přátelství.“¹³⁵

Oba umělci se skvěle doplňovali. O'Hara se hodil do pozice Riversova uměleckého poradce, protože měl mnohem obsáhlejší znalosti v oblasti umění a literatury než Rivers a svoje myšlenky dokázal mnohem lépe artikulovat. „Riversova schopnost pohotového vnímání skutečnosti a jeho intuice poskytovaly O'Harovi nové svěží pohledy při

¹³⁴ Diggory, viv.

¹³⁵ Grooch, 176.

interpretaci umění a literatury.¹³⁶ Dalším jejich společným zájmem byla hudba. O'Hara na Harvardu studoval původně hudbu a Rivers začínal jako jazzový saxofonista.

Frank O'Hara ovlivnil Riverse v mnoha ohledech. Rivers se k tomu vyjádřil ve článku pro *New York Magazine*:

V době, kdy přišel Frank do New Yorku, jsem já již byl umělcem, takže se o mě zajímal. Myslím, že jeho vliv na mě se projevil v tom, že mě naučil vnímat poezii. Tím mám na mysli, že jsem díky němu začal číst určité autory. Když jsme byli spolu, nutil mě, abych se pokoušel o objasnění svých myšlenek. Byl mi skvělým publikem. Před ním jsem se snažil přesněji vyjadřovat a měl jsem k tomu hlavně víc odvahy. Bral jsem pak sám sebe daleko vážněji.¹³⁷

Rivers ale nebyl pouze výtvarník, pokoušel se i psát. Podle O'Hary psal slušnou poezii „v deníkovém duchu (posílenou surrealistickými obrazy)“¹³⁸. S O'Harou spolupracoval také jako spisovatel na nikdy neuvedené divadelní hře *Kenneth Koch: A Tragedy* (1954) a na sarkastickém manuálu pro umělce „How to Proceed in the Arts“ (1961). Manuál je rozdělený na dvě sekce, kde jsou představeny jednotlivými kroky, jež by měl umělec podniknout: „Pokud jste ten typ člověka, který se vyjadřuje ve slovech – malujte! ... Později imitujte sami sebe. Nakonec jste to stejně vy, kdo vaše dílo nejvíc zbožňuje.“¹³⁹ Rivers spolupracoval jako scénograf na O'Harově divadelním představení *Try!Try!* (1953), které uvedlo Arists' Theatre.

Rivers úzce výtvarně spolupracoval také s dalším newyorským básníkem, Kennethem Kochem, a to na sérii „malbobásní“. Rivers je navíc autorem přebalů Kochových knih *The Red Robins* (1975) a

¹³⁶ Dong-Yeon Koh, „Larry Rivers and Frank O'Hara: Reframing Male Sexualities“ (PhD diss., The City University of New York, 2006), 44.

¹³⁷ Larry Rivers, „Friends, Lovers, Artists,“ *New York Magazine*, November 1979: 40 <http://books.google.cz>.

¹³⁸ CP, 514.

¹³⁹ See Kaufman, 76-78.

Seasons on Earth (1987). Tyto dvě spolupráce proběhly „v duchu popartu a reflexe masové kultury.“¹⁴⁰

O'Hara a Rivers si velice dobře rozuměli, co se umění týče. O'Hara dával Riversovi rady ohledně jeho kariéry a podporoval jej umělecky. Rivers vzpomínal na O'Haru jako na člověka, který „dokázal spoustu umělců přimět k tomu, aby si uvědomili svoji jedinečnost.“¹⁴¹ Riversův pohled na umění se stal velice blízký pohledu O'Hary. V malbě Rivers odmítá zásadní roli námětu a trvá na tom, že „jak“ je důležitější než „co“, stejně tak jako O'Hara zdůrazňuje důležitost úlohy právě probíhající situace, energie a role náhody v umění.¹⁴² Riversova estetika se postupně začala velice nápadně blížit estetice Franka O'Hary, a to i přes jejich velmi rozdílné kořeny.¹⁴³

Vztah obou umělců, jak bylo dobře známo, nezůstal pouze u přátelství. Přestože Rivers navazoval vztahy hlavně se ženami, s O'Harou měl velmi dramatický a proměnlivý intimní vztah. Rivers vedle toho žil také bouřlivým rodinným životem. V roce 1945 se oženil s Augustou Bergerovou, se kterou měl dva syny. Rok nato se s ní rozvedl a začal žít se svou tchýní Berdie Berger, která se starala o jeho bohémskou domácnost. Jeho rušný partnerský život je zdokumentován na malbě *The Studio* z roku 1956 (Obr.19), ve které má své místo i Frank O'Hara. Rivers se inspiroval obrazem *Malířův ateliér* od Courbeta, který viděl v Louvru. Nedílnou součástí dvojice O'Hara – Rivers se stala také malířka Jane Freilicherová, se kterou se O'Hara seznámil ve stejný večer jako s Riversem. Jejich společné přátelství bylo velmi intenzivní a komplikované, jelikož oba soutěžili o O'Harovu pozornost a náklonnost.

O'Hara považoval detaily z Riversova soukromého života za důležité proto, že Riversovo dílo bylo podle něj „deníkem jeho zkušeností. Rivers se nechával inspirovat vizuálními podněty přímo a jeho práce se pokoušely o uchování zkušeností, které z nich

¹⁴⁰ Diggory, 407.

¹⁴¹ Gooch, 231.

¹⁴² Perloff, 93.

¹⁴³ See Perloff, 93-96.

vycházely.“¹⁴⁴ To je také důvod proč jej O’Hara považoval za umělce, kterého nelze zařadit do žádného uměleckého programu.¹⁴⁵

Později, po O’Harově smrti, se Rivers stal skutečnou celebritou. Objevoval se v televizi a časopisech, cestoval, natáčel videa, byl příležitostným hercem, vytvářel sochy, psal básně a pracoval také jako grafik. Žil a udržoval si ateliéry v New Yorku, v Zihuataneju v Mexiku a Southamptonu na Long Islandu, kde 14. srpna 2002 zemřel.



Obr.19 Larry Rivers, *The Studio*, 1956

8. 2. 1 Frank O’Hara v díle Larryho Riverse

Nejznámějším portrétem, pro jaký Frank O’Hara kdy pózoval, je *O’Hara Nude with Boots* (Obr.20), dva a půl metru vysoká monumentální kompozice. Na obraze stojí básník směle uprostřed plátna v odvážné póze, úplně nahý, na sobě má pouze vojenské kanady. Tento akt byl inspirován obrazem otroka s provazem od Théodora Géricaulta, který byl zakoupen Metropolitním Muzeem ještě předtím, než začal roku 1954 Rivers malovat svůj obraz. Plátno může také do jisté míry připomínat malby starých mistrů, které ukazovaly mladé aristokraty v hrdých pózách.

Pozadí vzniku malby podhaluje sám O’Hara: „Abych oplatil Larrymu, že mi poskytuje teplo domova a stravu, pózuji mu pro akt ve

¹⁴⁴ CP, 514.

¹⁴⁵ CP, 514.

velkých bagančatech, který se má jmenovat *The Truth About Christine*. Larry skicuje bezprostředně a s vervou.¹⁴⁶

Když bylo hotové plátno vystaveno v Galerii Tibora de Nagyho, způsobilo velký rozruch. Problém nebyl pouze v tom, že ukazovalo známou newyorskou tvář na plátně aktu. Silné kontroverzní reakce má na svědomí hlavně O'Harova naznačená erekce a otevřeně homosexuální podtext malby. O'Harova póza s rukama za hlavou je troufalým sebeodhalením a naznačuje otevřenost ohledně jeho sexuální orientace.

Rivers v tomto období pracoval také na soše Franka O'Hary. Proces jejího vzniku je zachycen v O'Harově básni „On Rachmaninoff's Birthday“¹⁴⁷ (Na Rachmaninovy narozeniny¹⁴⁸):

I am so glad that Larry Rivers made a statue of me
and now I hear that my penis is on all
the statues of all the young sculptors who've
seen it
instead of the Picasso no-penis shep-
herd and its influence – for presence is
better than absence, if you love excess.

Rivers začal malovat Franka v roce 1952 a v následujících letech proběhlo několik sezení na další portréty. Jedním z nich je *Double portrait of Frank O'Hara* (1954-1955). Jedná se o gesticky střídavě uvolněnou malbu v paletě světle a tmavě hnědé, modrošedé a meruňkové. Pohled nalevo ukazuje O'Harův tříčtvrteční portrét, pohled napravo je pohledem na básníka z ánfasu (Obr.21).

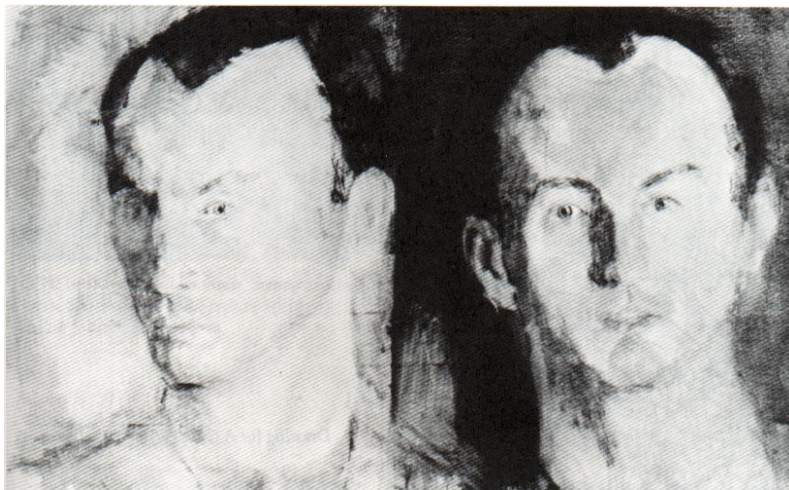
¹⁴⁶ Grooch, 248.

¹⁴⁷ CP, 190.

¹⁴⁸ Frank O'Hara, „Na Rachmaninovy narozeniny“, trans. Jaroslav Kořán, in: *Dítě na skleníku: Výbor ze současné americké poezie*, ed. Josef Jařab (Praha: Odeon, 1989), 269-270.



Obr.20 Larry Rivers, *O'Hara Nude with Boots*, 1954



Obr.21 Larry Rivers, *Double portrait of Frank O'Hara*, 1954-1955

8. 2. 2 Larry Rivers a jeho dílo v poezii Franka O'Hary

Coby O'Harův přítel, umělecký partner a milenec se stal Rivers na dlouhá léta součástí jeho života. Tak jako tomu bylo i u ostatních jeho přátel umělců, se kterými si byl O'Hara podobně blízký. Rivers a jeho dílo neodmyslitelně proniká jako nástroj básnické metafory a předmět obdivu do jeho poezie.

Báseň „On Seeing Larry Rivers' *Washington Crossing the Delaware* at the Museum of Modern Art“, jedna z nejznámějších O'Harových básní inspirovaných malbou, je reakcí na slavné Riversovo plátno *Washington Crossing the Delaware* (Obr.22). Tuto epickou malbu velkého formátu (2,7 x 2 metry), ve které převládá abstraktně expresionistická nálada, namaloval Rivers v roce 1953. Proces jejího vzniku popsal jako „být v ringu spolu s Tolstojem“.149 O'Harova báseň vychází z momentu, kdy básník viděl tuto „antihistorickou a antifilosofickou malbu“150 roku 1955 konečně dokončenou a vystavenou v galerii.

Rivers mluvil o tomto obraze v rozhovoru s Frankem O'Harou z roku 1959, kde také probírali jeho inspirační zdroj: „Co může být hloupější než malba věnovaná národnímu klišé, jak Washington překračuje řeku Delaware.“ Rivers se zde odkazuje na tématicky totožnou malbu z devatenáctého století od německého akademického malíře, kterou viděl viset v Metropolitním muzeu. Malíř v takových oslavných událostech ovšem nespatořoval heroismus. „Já to viděl jako vyčerpávající a nepříjemný moment. Nedokázal jsem si představit nikoho, jak se brodí v prosinci ledovou řekou s rukou hrdinsky položenou na hrudi.“151

Riversova malba se v malířských kruzích nesetkala příliš s pochopením. O'Harova báseň ale dokazuje, že O'Hara porozuměl

¹⁴⁹ Gooch, 238.

¹⁵⁰ CP, 514.

¹⁵¹ *Art Chronicles 1956-1966* (New York: George Braziller, 1991), 112, quoted in Marjorie Perloff, *Frank O'Hara: Poet Among Painters* (Chicago: The University of Chicago Press, 1977), 84.

konceptu malíře, který vycházel z momentu bezvýznamnosti a pobavení ukrývajícím se za hrdinským námětem.

Now that our hero has come back to us
in his white pants and we know his nose
trembling like a flag under fire,
we see the calm cold river is supporting
our forces, the beautiful history.

Báseň dále zdůrazňuje absurditu situace a je zakončena slovní hříčkou mířenou na samotného generála: „Don't shoot until, the white of freedom glinting / on your gun barrel, you see the general fear.“ Báseň lze ovšem číst také samostatně mimo kontext Riversovy malby, a to jako ironický komentář k jednomu ze zásadních momentů americké historie.



Obr.22 Larry Rivers, *Washington Crossing the Delaware*, 1953

Báseň „Second Avenue“ je úzce spjata s Riversovou tvorbou, přestože se přímo nezabývá jeho dílem. O'Hara v ní popisuje výhled z okna Riversova ateliéru, kde pro něj zrovna pózoval. „Jednou pozdě v noci, jsem dokončoval jednu [O'Harovu] sochu. On v přestávkách mezi pózováním dokončoval svou dlouhou báseň.“¹⁵² Sám O'Hara podrobněji popisuje vznik básně v jeho „Notes on Second Avenue“, kde se přiznává k inspiračním zdrojům: „rozhovoru s Larry Riversem o právě probíhající práci na díle, popisu malby Grace Hartiganové, krátkému popisu jedné z Žen Willema de Kooninga“.¹⁵³

... Grace destroys / the whirling faces in their dissonant gaiety where
it's anxious, / lifted nasally to the heavens which is a carousel
grinning / and spasmodically obliterated with loaves of greasy white
paint

... he had an autocratic straw face like a dark / in a de Kooning
where the torrent has subsided at the very center of classicism.¹⁵⁴

Další básně, ve kterých se objevuje Rivers, odráží více či méně jejich složitý a intenzivní vztah. „Bagatelle, or the Importance of Being Larry and Frank“ je báseň, která si propůjčila název od krátké skladby pro klavír, bagately. Vedle básně „Larry“ jde rovněž o báseň pojednávající o jejich milostném vztahu. Druhý ze snů v básni „Two Dreams of Waking“¹⁵⁵ je intimním rozhovorem o právě probíhající práci na Riversově imaginární soše. V básni „Walking With Larry Rivers“ O'Hara v náznaku zachycuje Riversův newyorský židovský akcent, který byl jeho uchu zřejmě velice přitažlivý: „oi! Prayer, prayer, be mine your lazy lateness.“¹⁵⁶ Jinou básní lehčího tónu je „Sonnet for Larry Rivers

¹⁵² CP, 529.

¹⁵³ CP, 497.

¹⁵⁴ CP, 149.

¹⁵⁵ CP, 277.

¹⁵⁶ CP, 82.

and his Sister“.¹⁵⁷ Rivers je zde zachycen jako Caesar, který se vyjadřuje ve formě bagately, zatímco mluví se svou sestrou po telefonu.

Důležitou básní, jež ukazuje O'Hara v jeho typické poloze obhájce a obdivovatele malířů je krátká báseň „To Larry Rivers“.¹⁵⁸ O'Hara se zde snaží utěšit Riverse, aby se netrápil tím, že se ze všech způsobů vyjadřování oddává pouze malbě a velebí malířství. Báseň má pak daleko širší přesah, není věnovaná pouze Riversovi. Mluvčí básně je člověk, který se pohybuje ve světě umění, jak ze zájmu tak profesně, a je blízkým přítelem nejen Riverse, ale také mnoha dalších výtvarníků.

You are worried that you don't write?
Don't be. It's the tribute of the air that
your paintings don't just let go
of you. And what poet ever sat down
in front of a Titian, pulled out
his versifying tablet and began
to drone? Don't complain, my dear,
you can do what I can only name.

¹⁵⁷ CP, 138.

¹⁵⁸ CP, 128.

8. 2. 3 Kameny

Vztah mezi slovem a obrazem se uplatňuje nejlépe ve formě spolupráce, kde mohou obě média sdílet stejný prostor k vyjádření. Taková spolupráce mezi spisovatelem a umělcem se v případě Franka O'Hary a Larryho Riverse odehrála v roce 1957, kdy začali pracovat na sérii litografií s názvem *Stones* (Kameny).

Kameny byly prvním projektem z Limited Art Edition Tatyany Grossmanové. Grossmanová navštívila Riverse v jeho ateliéru v Southamptonu a oslovila jej ohledně projektu vydání „knihy, která by byla výsledkem skutečné spolupráce mezi básníky a výtvarníky, spojením poezie a umění. Nemělo se jednat o kresby, které by ilustrovaly poezii.“¹⁵⁹ Grossmanová ovšem nehledala pouze básníka a malíře, kteří budou vázáni čistě pracovními vztahy. Jejím záměrem bylo oslovit umělce, kteří dobře znali nejen sebe, ale také svou práci a kteří pocházeli z podobného prostředí.

Rivers a O'Hara pracovali přímo na kamenech, z nichž byly zhotoveny litografické tisky. O'Hara se musel kvůli této technice naučit psát texty zrcadlově obráceně, aby byly čitelné v konečném tisku. Práce v tomto grafickém médiu je velice náročná a samotný proces vzniku výsledných grafických listů složitý. Kromě nutnosti nanášet obraz stranově převráceně (O'Hara používal zrcátko), je také náročné psát uhlem na hladké kameny. Navíc je téměř nemožné kresbu po nanesení opravit. Celý proces vyžaduje velké množství času a značnou dávku trpělivosti.

Tvorba *Kamenů* byla opravdovou spoluprací, jak zdůraznil O'Hara: „Pracovali jsme na Kamenech společně. Larry na kameni nepracoval, když jsem u toho já nebyl, stejně tak já jsem nepracoval, pokud u toho nebyl on.“¹⁶⁰ Ani otázka umístění nemohla být rozhodnuta bez jejich předchozí dohody. Oba se již předem shodli na využití abstraktně expresionistické kompozice, kde se obrazové prvky

¹⁵⁹ Gooch, 87.

¹⁶⁰ Ferguson, 59.

objevují po celé ploše kamene spíše náhodně a spontánně, nikoliv shromážděné kolem jednoho dominantního centra. Později si Larry Rivers uvědomil, že texty, které Frank O'Hara pro *Kameny* vytvořil „se staly ve vizuální stránce tisků stejně důležitým prvkem jako samotné obrazy.“¹⁶¹ Intenzitu procesu tvorby *Kamenů* a blízkost jejich pracovního vztahu zachytil na svých fotografiích Hans Namuth, kde je vidět, jak umělci reagují na podněty toho druhého.

Práce na *Kamenech* se díky návaznosti na tradici spolupráce umělců pařížské avantgardy stala pro O'Haru a Riverse výzvou. „Jejich společný počín se jednoznačně nese ve francouzské tradici a obsahuje odkazy na tvorbu Rimbauda, Verlaina, Picassa, Matisse a Apollinaira. O'Harův básnický hlas je zde zbaven jeho starší dekadentní a surrealistické poetiky ve prospěch více neformálního, osobního a konverzačního tónu.“¹⁶² Oba umělci se vždy rádi odkazovali na pařížské básníky a malíře počátku dvacátého století. Oba tedy okamžitě odpověděli na nabídku Tatyany Grossmanové kladně.

Samotná práce na *Kamenech* by mohla být přirovnána spíše k určitému druhu happeningu nebo performance než k naplánované umělecké práci. Interakce Riverse a O'Hary měla do značné míry charakter improvizace, kdy zásah jednoho umělce závisel na odpovědi a zásahu umělce druhého.¹⁶³ Riversovy kresby pomáhají vyprávět O'Harovy básně a oba prvky, obraz i slovo, se na grafických listech objevují nahodile a proměnlivě. Divák může vidět, kde se Rivers nechal inspirovat O'Harovým textem, ovšem bez toho, aby nabízel doslovnou interpretaci básně. To dokazuje, že jsou *Kameny* opravdovou spoluprací, ne pouhou ilustrací.

Kameny představují vůbec první Riversovu zkušenost s litografií jako s grafickým médiem. Snad proto také vznikl během tvorby zajímavý prvek orámování grafických listů, kdy papír přesahoval velikostně litografický kámen, a proto výsledný tisk přidává zdání zasazení motivu

¹⁶¹ Diggory, 94.

¹⁶² Ferguson, 59.

¹⁶³ See Perloff, 101-102.

do rámu. Celá série s volně se vznášejícími postavami a předměty potom navozuje stejný pocit lehkosti, jaký je patrný v O'Harových textech.

Konečných dvanáct grafických listů bylo otištěno v sérii tisků nazvaných *Tabloscripts* v roce 1960. Ve sbírce *The Collected Poems of Frank O'Hara* jsou otištěny pouze čtyři z celkových dvanácti textů ke *Kamenům* (CP 290, 312, 315). Je zajímavé, jak oddaní byli oba umělci svému projektu. Tvorba série zabrala tři roky, třebaže se v jejím průběhu museli věnovat svým dalším závazkům.



Obr.23 Larry Rivers a Frank O'Hara, *Kameny*, první strana

8. 2. 3. 1 *Kameny*, obraz a text

První tisk ze série s názvem *Us* (Obr.24) ukazuje v levém horním rohu podobizny Franka z profilu a Larryho z ánfasu. Stejný motiv se opakuje také v pravém horním rohu, kde je tentokrát ovšem díky dalším obrazům daleko méně čitelný. Dominantnějším obrazem v tisku pak zůstává Frankův obličej z profilu s charakteristickou siluetou jeho zlomeného nosu, který se navíc objevuje v horní části torza v levém dolním rohu a svým natočením připomíná postavu z Picassovy *Guernicy*. V pravém dolním rohu zpodobnil Rivers oba umělce v objetí uprostřed jakéhosi podivného mileneckého aktu. Jejich tváře se dotýkají a propletené formy v místech, kde bychom čekali jejich těla, se nepodobají lidským tvarům. V centru formátu je umístěn imaginární

dopis od Jamese Deana adresovaný Jane (malířce Jane Freilicherové), který obsahuje pouze nicneříkající prázdné fráze jako: „It's swell out here. How are you?“ Dopis se prolíná s cedulí, na které stojí nápis „A HERO of the 50's is arriving to Hollywood“. Ironičnost textu je podtržena slovy „poetry was declining / Painting advancing / we were complaining / it was '50“ Tématem tohoto listu je zobrazení „heroičnosti a neheroičnosti v různých polohách“¹⁶⁴ a je odrazem doby, jak ji vnímali oba umělci. Text, stejně jako kresby, je rozprostřen po celé ploše kamene a sleduje jednotlivé obrazy to jak v jasné návaznosti na ně, tak zdánlivě nahodile.



Obr.24 Larry Rivers a Frank O'Hara, *Us*

U třetího *Kamene*, *Rimbaud and Verlaine* (Obr.25), lze pozorovat O'Harův znatelný pokrok v zrcadlovém psaní. Písmo je ve srovnání s prvním *Kamenem Us* jistější a více uhlazené. Rivers na tomto listu zpodobnil sebe a O'Haru jako Rimbauda a Verlaina obklopené smršti letících kulek falického tvaru s částmi odhalených lidských těl. Světlovlasý pohledný Rimbaud je zde dominantním prvkem.

Text a kulky na listu pravděpodobně odkazují na událost předcházející rozchodu obou básníků, kdy Verlaine v Bruselu vystřelil na Rimbauda. „The end of all existences / is a pint of blood on a / windowsill.“ V kompozici se také objevuje několik kapek krve. Dalším

¹⁶⁴ Perloff, 102.

motivem je převrácené divadelní sedátko a silueta člověka sedícího v hledišti. Kámen komentuje večer na baletu, kde na Reverse a O'Hara křičel galerista John Myers přes celý sál narážky na to, jak moc připomínají dvojici Rimbaud-Verlaine.¹⁶⁵



Obr.25 Larry Rivers a Frank O'Hara, *Rimbaud and Verlaine*

V dalším tisku ze série, *Love* (Obr.26), odkazuje obraz a text na dvě podoby lásky. Rivers umístil do kompozice kamene mužskou a ženskou siluetu a nahodile kolem nich rozmístil jejich oddělené genitálie. Mužská postava je mohutná se širokými rameny, ženská postava je plných tvarů. Text O'Hara vepsal mezi kresby ale ani jednou se přímo nezmiňuje o muži, ženě, tělech ani jejich pohlaví. Tón O'Harovy básně je rezignace a smutek, kde „podivné napětí mezi verbální složkou (příjemné O'Harovy obrazy, rýmování) a vizuální složkou, vytváří elegantně dvojsmyslnou podobu lásky.“¹⁶⁶

Vztah mezi básní a obrazem není příliš jasný v tisku *Springtemps* (Obr.27). Na levé straně obsahuje tento kámen báseň věnovanou Josephu Riversovi, synovi Larryho Reverse. V obrazové pravé straně se objevují částečně se prolínající abstraktní obrazy kyttek, motýlů a lidských těl. Rozmazaná kytky se ale zřejmě vztahuje k veršům: “Joe

¹⁶⁵ See Perloff, 103-104.

¹⁶⁶ Perloff, 105.

comes in with / a new pair of flowers and / we have another May whiskey.”



Obr.26 Larry Rivers a Frank O'Hara, *Love*

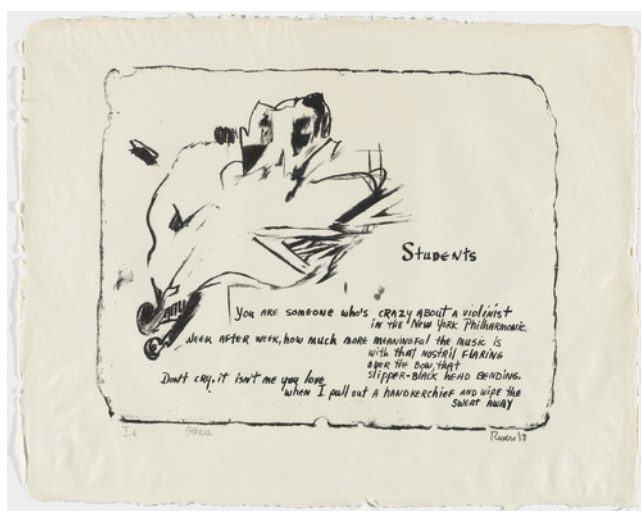


Obr.27 Larry Rivers a Frank O'Hara, *Springtemps*

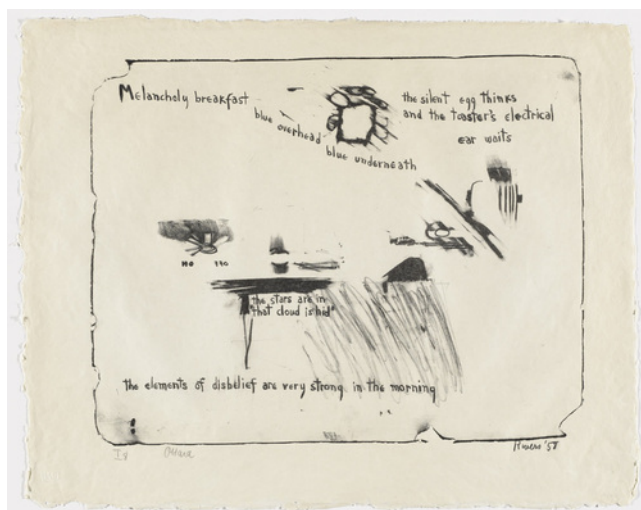
Kámen číslo šest nazvaný *Music* (Obr.28) je spíše ilustrací O'Harovy básně „Students“. Zde však nedošlo k pravé spolupráci, která probíhala při ostatních Kamenech. O'Hara měl báseň již nějaký čas hotovou a Rivers pouze požádal, aby na ni nějakým způsobem výtvarně reagoval.

Melancholy Breakfast (Obr.29) je kámen plný částečně abstraktně vyobrazených předmětů vztahujících se ke snídani: vajíčka, opékač topinek, plynový hořák, stůl. Obrazy jsou od sebe prostorově odtržené.

O'Harův text ve spodní části toto vizuální rozvržení shrnuje: „The elements of disbelief are very strong in the morning.“



Obr.28 Larry Rivers a Frank O'Hara, *Music*

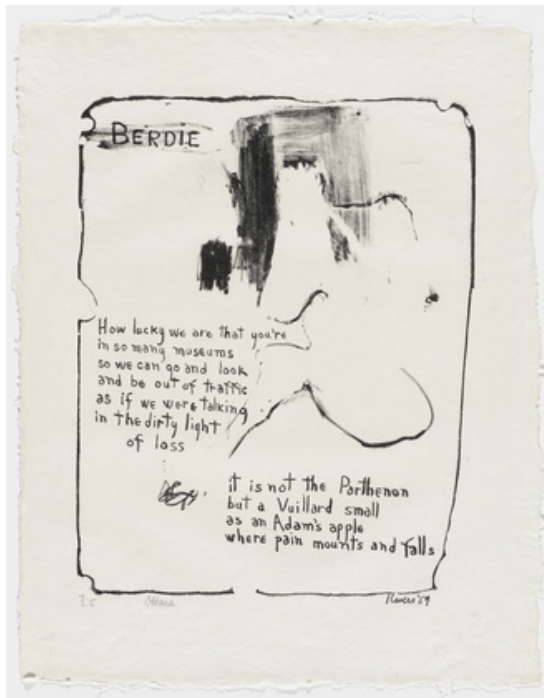


Obr.29 Larry Rivers a Frank O'Hara, *Melancholy Breakfast*

Kámen Berdie (1959) zpodobňuje Riversovu múzu, jeho tchýni Berdie (Obr.30). Její nahá postava v punčochách je pouze naznačena několika tahy tužkou a horní část rámují silné šrafy, obličej není jasně vidět, bradavky jsou naznačeny pouze jako dvě tečky. Právě toto silné šrafování v horní části postavy zřejmě odkazuje na text, který spojuje dešť stékající po okenní tabuli a vzpomínku na Bridie.

Zbývajících pět kamenů nese názvy *Energy*, *Will We Ever Get*, *Five O'clock*, *Where Are They*, *To the Entertainment of Petsy and Mike Goldberg*. Výsledkem spolupráce jsou hravé, vizuálně více či méně

roztříštěné tisky, které jsou ovšem specifické spojením dvou uměleckých disciplín a smyslu pro humor obou umělců.



Obr.30 Larry Rivers a Frank O'Hara, *Berdie*



Obr.31 Hans Namuth, O'Hara a Rivers při práci na Kamenech

8. 3 Norman Bluhm, jeho tvorba a vztah s O'Harou

Norman Bluhm se narodil 28. března 1921 v Chicagu ve státě Illinois a zemřel ve Vermontu v roce 1999. Nejprve studoval architekturu v ateliéru u Miese van der Rohe na Illinois Institute of Technology. Po vojenské službě v druhé světové válce u letectva Spojených států se rozhodl ve studiu pokračovat. Zaměřil se však na výtvarné umění, jemuž se následně věnoval v zahraničí na Accademia di Belle Arti ve Florencii a na École des Beaux Arts v Paříži, kde žil od roku 1948 do roku 1956. Bluhm měl mnoho přátel v uměleckých a literárních kruzích. Mezi jeho blízké známé patřili kromě Franka O'Hary také Joan Mitchellová, Sam Francis, Jean Paul Riopelle.

Bluhmovy malby byly ceněny kritikou a jeho díla se nacházejí ve sbírkách mnoha významných muzeí. Jeho styl se v průběhu jeho kariéry výrazně měnil. Začínal jako abstraktně expresionistický malíř, od konce sedmdesátých let se však jeho styl odklání od gestické nepředmětné malby. V té době začal malovat monumentální plátna nabitá spiritualitou a sexuální energií, přičemž si evidentně zachoval některé význačné prvky, zejména ve způsobu tahů štětcem, použití barev a linií.

Bluhmova práce byla sice ceněna kritikou, nikdy se jí však nedostalo tolik pozornosti jako některým z jeho současníků, např. Mitchellové a Riopellemu, kteří malovali podobně. Z části to mohlo být díky neochotě Bluhma pohybovat se v komerčním světě umění. Navíc měnící se vkus v 60. letech s nástupem pop artu, jehož estetiku Bluhm neuznával, jej definitivně odsoudil ke komerčnímu neúspěchu. Narozdíl od některých umělců se Bluhm však neustále snažil čelit výzvám v nových oblastech umění a jeho umělecké úspěchy byly založené na zvládnutí barvy a lidské postavy.

Norman Bluhm zůstává nejznámější díky svým gestickým abstraktním malbám z padesátých a šedesátých let minulého století; jeho styl se pohybuje od hutných nánosů zářivých barevných ploch až

k dramatickým kompozicím ostrých tvarů, které se vyjímají na gesticky pojatém pozadí. Bluhmovy obrazy se vyznačují „jak expresivitou a promyšleností každého jednotlivého tahu, tak výslednou gestickou kvalitou celého obrazu. Dominantním momentem v jeho malbách je brilantní a velice citlivé používání barvy.“¹⁶⁷

O'Hara se s Bluhmem začal stýkat v létě 1958, které trávil v domě Mika Goldberga, Bluhmova spolubydlicího. Spolupráce umělců, O'Haru nevyjímaje, se v průběhu šedesátých let nesla v duchu abstraktního expresionismu a akční malby s odkazy na dílo Pollocka. „Bluhm přistupoval k malbě jako k ohromným gestickým znakům malovaným na zemi v intenzivních nánosech rozstříkávané barvy, jež připomínají působivé kaligrafie.“¹⁶⁸

Podobný projekt jako s O'Harou uskutečnil Bluhm ještě v osmdesátých letech, kdy spolupracoval s Johnem Yau na gesticky pojatých figurálních malbách. Jak malíř, tak básník v nich spontánně reagovali na tělo modelky. Yau se pak v předmluvě k Bluhmovu katalogu vyjádřil o jeho práci a spolupráci s O'Harou: „[Bluhm] umí být zároveň erotický, zábavný a vážný. Je to vlastnost, kterou sdílel se svým přítelem básníkem Frankem O'Harou.“¹⁶⁹ Spolu také vytvořili sérii obrazů Malbobásně, která patří k nejznámějším Bluhmovým počinům.

¹⁶⁷ Schuyler, 199.

¹⁶⁸ Jane Livingston, *Norman Bluhm* (Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art, 1977), 3.

¹⁶⁹ John Yau, „Paint as a Form of Erotic Engagement.“ in *Norman Bluhm: Paintings 1967-1974* (New York: Loretta Howard Gallery, 2011), 4.

8. 3. 1 Malbobásně

Když se Norman Bluhm vrátil v roce 1955 z Paříže zpět do New Yorku, stal se rychle součástí okruhu přátel Franka O'Hary. Z jejich přátelství se pak zrodila jedna z nejznámějších O'Harových spoluprací básníka s malířem, která dala vznik dvaceti šesti pozoruhodným *Malbobásním* (Poem-Paintings).

Bluhm popsal začátek jejich spolupráce v rozhovoru s Marjorie Perloffovou z roku 1975.¹⁷⁰ Jednoho deštivého nedělního dopoledne v říjnu roku 1960 navštívil O'Hara Bluhma v jeho ateliéru na Park Avenue, jak to často dělával. Poslouchali hudbu a mluvili o obrazech. Bluhmovi se všude po studiu povalovaly volné listy papíru. Bluhm pak řekl Frankovi: „Mám tady spousty tohoto papíru, zkusíme ho připevnit na zeď.“¹⁷¹ A tak se rozhodli, že si budou při poslechu hudby hrát se slovy a štětcem. V jeden moment Bluhm zvedl do vzduchu štětec, aby ilustroval nějakou myšlenku týkající se toho, co právě poslouchali. O'Hara vstal a napsal pár slov na list papíru. Jejich spolupráce nezačala jako vážný umělecký projekt. Oba se chtěli pouze nějak zabavit, když spolu trávili čas v ateliéru. Pro Bluhma byla nejsilnějším popudem pro vznik malbobásní hudba, která hrála v životě obou umělců významnou roli (O'Hara studoval hru na piáno a Bluhm se od dětství toužil stát operním zpěvákem).¹⁷²

Právě díky hudbě zde vznikl úplně jiný druh spolupráce, více spontánní a nepřipravený, než ten na grafických listech s Larry Riversem. Na první malbobáseň, která byla v podstatě dílem okamžiku, navázala okamžitě další. Zanedlouho měli najednou rozpracovaných dvacet šest takových maleb. „Každá byla jiná. Frank psal něco na list papíru, zatímco já byl v úplně jiné části ateliéru a snažil se zachytit

¹⁷⁰ See Perloff, 106-107.

¹⁷¹ Perloff, 106.

¹⁷² Perloff, 106.

štetcem nějaké gesto. Bylo to dílo okamžiku, jako rozhovor mezi přáteli. Rychlý a hravý.“¹⁷³

Samotný proces vzniku *Malbobásní* nese nádech jakéhosi happeningu, a to v daleko větší míře, než tomu bylo u spolupráce s Riversem. Spontánnost akce je dána hlavně technikou. Gestická malba poskytuje mnohem více svobody při vyjadřování a není tak časově náročná ani složitá jako právě litografie. Bluhm se také v tomto duchu ke spolupráci vyjádřil: „Byl to vlastně happening dvou přátel, kteří v určitou dobu a na určitém místě hledali nějakou zábavu a kteří si byli jako přátelé blízcí a sdíleli vášně pro umění, hudbu a literaturu.“¹⁷⁴ Tón prací, které nakonec vznikly, byl vesměs spíše komický až sarkastický, především zřejmě díky tomu, že k procesu tvorby přistupovali oba umělci v první řadě jako k zábavě.

Série kombinuje Bluhmovy mocné tahy štetcem s O'Harovým rukopisem, který svým volným stylem písma připomíná kaligrafii. Vzniklá paralela kaligrafického písma a nepředmětných tahů štetcem abstraktních expresionistů nebyla v té době neobvyklá. Nepředmětné obrazy na plátnech malířů vzniklé uvolněnými tahy štetce se často interpretovaly také jako určitá forma písma, která vznikala v duchu podobného gesta, jenž do obrazu vnášel právě O'Hara.

V obrazech dochází často k zajímavým momentům, když se pak tahy obou umělců setkají. Někdy Bluhm zasáhne gestem přes O'Harova slova nebo naopak O'Hara píše rovnou do jednoho z Bluhmových tahů. Jindy oba sledují tahy toho druhého a ty se navzájem doplňují. „Tyto práce jsou možná nejbližším propojením spontánnosti poezie Franka O'Hary s živelností abstraktního malířství. Výsledek zachycuje vzrušení z opravdové improvizace. Tato spolupráce připomíná chytrý a zapálený rozhovor, který nestojí o vystavení ani o diváky.“¹⁷⁵ Z hlediska techniky se jedná o bílou a černou kvaš a inkoust na papíře.

¹⁷³ John Yau and Jonathan Games, “26 Things at Once: An Interview with Norman Bluhm” (*Lingo* 7), quoted in Robert Hampson and Will Montgomery, *Frank O'Hara Now* (Liverpool: Liverpool University press, 2010), 40.

¹⁷⁴ Perloff, 106.

¹⁷⁵ Ferguson, 60.

Malbobásně jsou pravou spoluprací obou umělců, neboť text a obraz jsou umístěny v jednom vizuálním prostoru, nikoli vedle sebe, jako u ilustrované knihy, nebo výše a níže, jako u obrazu s popisem. Norman Bluhm to vystihl takto: „Naším záměrem bylo, aby se tahy štětce vztahovaly v abstraktní rovině k myšlence básně.“¹⁷⁶ *Malbobásně* jsou tak „... ideálním výrazem těsného vztahu poezie a výtvarného umění, které inspirovalo poezii Newyorské školy hned na jejím počátku, třebaže Bluhm s O’Harou čerpali inspiraci také z dalších konkrétních realizací malbobásní v minulosti.“¹⁷⁷

V mnoha ohledech dílo odráží estetiku abstraktně expresionistických gestických maleb. „Účelem Malbobásní je zjistit, zda je možné pracovat jak s malbou, tak s jazykem gesticky.“¹⁷⁸ Naznačují shodu mezi způsoby, jak pokrývat papír pigmentem a stránku slovy. Lytle Shaw v eseji „Gesture in 1960: Toward Literal Situations“ vidí jejich spolupráci jako „projekt gestické abstrakce.“¹⁷⁹ Takové projekty stály na počátku tendencí, které se později rozvíjely v happeningy a performance a které se pokoušely o integraci umění do sféry běžného života. „Bluhm a O’Hara se drželi klasické gestické abstrakce, jen aby ji pomocí poezie posunuli jinam, do více explicitně městského prostředí.“¹⁸⁰ A to rovnou ven z Bluhmova ateliéru, na Desátou ulici. V malbách často používali odkazy na současné pulzující velkoměsto.

Shaw se také zabývá otázkou, zda jde ještě stále o klasickou gestickou abstrakci nebo jsou jejich práce jen útržkovité poznámky či graffiti, které naznačují další kontext pro každé gesto. „Jedním z gest může být město, dalším malá sociální skupina“.¹⁸¹

Brian Reed se ve své eseji „Footprints of a Wild Ballet: The *Poem-Paintings* of Frank O’Hara and Norman Bluhm“ zabývá rolí pohybu těla v O’Harově písmu. Pohyb těla v prostoru je analogií k pohybu, který se odehrává uvnitř básně. Pokud Shaw přistupuje k O’Harově poezii jako

¹⁷⁶ Perloff, 107.

¹⁷⁷ Diggery, 380.

¹⁷⁸ Hampson, 213.

¹⁷⁹ Hampson, 34.

¹⁸⁰ Hampson, 34.

¹⁸¹ Hampson, 38.

k vyjádření městské reality, Reed zde rozvíjí spojení básnického gesta s tancem a poukazuje na interdisciplinární kvalitu jeho poezie. Bluhmova gesta jsou z tohoto pohledu také jistým druhem taneční performance. O'Hara pak v tomto směru jistě mohlo ve velké míře ovlivnit jeho okolí, kde byl neustále obklopen umělci mnoha žánrů, od dramatiků a malířů až k hudebníkům a choreografům. O'Hara a Bluhm připomínali během procesu tvorby *Malbobásní* „tančící pár“.¹⁸²

Malbobásně Normana Bluhma a Franka O'Hary jsou interdisciplinárním dílem s přesahy, které evokují fúzi literatury, malby a tradiční východoasijské kaligrafie. Spolupráce zachycuje „lyrický, křehký, nestálý, a velice zajímavý obrazový prostor.“¹⁸³

8. 3. 1. 1 Malbobásně, obraz a text

Většina textů malbobásní je příliš útržkovitá na to, aby mohla být považována za skutečné básně a to je zřejmě také důvod, proč se žádný z nich neobjevil ve sbírce *The Collected Poems of Frank O'Hara*. Některé obsahují pouze jediné slovo, jako například *Bust* (č. 3) nebo *Bang* (č. 6), jiné jsou interním vtipem mezi umělci (Obr.32). Číslo 19 například odkazuje k Chicagu, místu narození Bluhma, podobně číslo 13 obsahuje frázi „sale morbidité“ odkazující na Bluhmův pobyt v Paříži.¹⁸⁴ Některé z textů malbobásní jsou jen těžko rozluštitelné. Tvoří je pouze několik kapek barvy, gestické tvary nebo zvlněné linie, jako například u čísla 1 s textem „reaping and sowing / sowing and reaping...Skylark.“

Jednou z více realistických maleb je *Hand* (Obr.33), která je jasně čitelná, protože jak vizuální složka, tak text odkazují ke stejnému referentu. Na obraze se objevuje tvar zařaté pěsti, která je nahozená v černé barvě tlustými tahy a přes ni se táhne několik bílých cákanců. Slovo ruka je napsáno v levém horním rohu. Další text psaný drobným rukopisem pak rámuje jednotlivé prsty. Poslední řádek „forget it“ je vepsán do palce:

¹⁸² Hampson, 213.

¹⁸³ Perloff, 106.

¹⁸⁴ Perloff, 108.

You eat all the time
you even know how to use
chopsticks
so why don't you write me
a letter
forget it



Obr.32 Bang



Obr.33 Hand

Na obraze číslo 8, *Homage to Kenneth Koch* (Obr34), najdeme velký černý abstraktní tvar s tlustým bílým cákancem, který se rozlévá přes něj. Vpravo vepsal O'Hara úhledným rukopisem:

I was standing
outside your window
how lucky I was
you had just washed it
and later I thought of you
in the car barn,
my head was inside the hood
and I felt very hot
are you inside the hood too?

Tato absurdní báseň o mileneckém páru, který doufá, že si bude moci dát schůzku pod vroucí kapotou auta, byla podle Bluhma inspirována následující událostí: „Jednou jsme (Kenneth a já) sbalili na párty dvě holky. On nakonec skončil s tou hezčí, měla ale moc velký nohy. Řekl jsem o tom Frankovi a načrtnul nohu (ten velký černý abstraktní tvar)“¹⁸⁵ O'Hara na to reagoval náležitě bláznivou milostnou básní.



Obr.34 *Homage to Kenneth Koch* Obr.35 *Welcome to Kitty Hawk*

Malba číslo 9, *Welcome to Kitty Hawk* (Obr.35), zřejmě vznikla na základě rozhovoru o letadlech. Bluhm vyprávěl O'Harovi příběh o mechanikovi, který si sám postavil letadlo. Jakmile s ním však vzlétl do větší výšky, motor se rozpadl a letadlo se zřítilo. Černý tvar uprostřed pak připomíná jestřába lovicího kuřata (chicken hawk).¹⁸⁶ O'Harův text je v kontextu této jeho slovní hříčky kouskem k pobavení.

Heslovitě pojatým textem s velice jednoduchou gestickou vizuální stránkou je první malba ze série nazvaná *Noël* (Obr.36). V levém horním rohu této malbobásně nacházíme slovo *noël* psáno psacím písmem a s vykřičníkem před ním. Hned pod ním se začíná táhnout

¹⁸⁵ Perloff, 107.

¹⁸⁶ See Perloff, 107-108.

velká bílá skvrna. Ve spodní části napravo se objevuje vertikálně orientovaný seznam dalších slov: „apples / light / fires / dances.“ První tři slova jsou přeškrtnutá bílou barvou. Nalevo od seznamu se nachází ohromná kapka černé barvy, která míří k pravému okraji a jakoby ukazovala ke slovu „dances“. Proužky bílé barvy stékají po černé skvrně, stejně tak se černá barva dostává do bílé plochy a vytváří v ní jemné proužky. Text sám o sobě není nijak lyrický, nedá se ani dost dobře číst mimo kontext obrazu. Vodítkem se může zdát slovo noël, tedy výraz pro vánoce. Seznam pak může působit jako popis vánočního večírku. Možná že letošní večírek nebyl nijak výjimečný, co se týká jídla (apples), sváteční atmosféry (light, fires), ovšem tanec (dances) byl skvělý. Dílo působí chladně, neobsahuje žádné výrazné tvarové ohňostroje, vertikální ani diagonální prvky. Dochází zde ke kontrastu černé a bílé barvy.



Obr.36 Noël



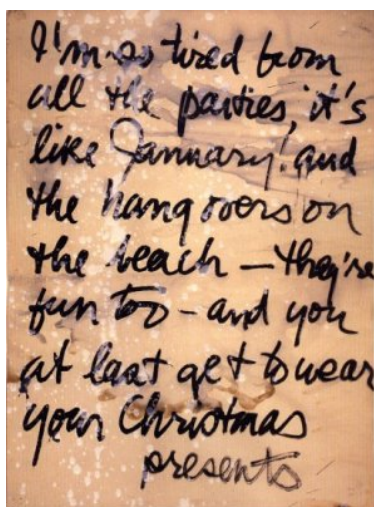
Obr. 37 May!

Hravou malbou s lehce sexuálním podtextem je číslo 2, *May!* (Obr.37). V horní části této malbobásně se objevuje text: „May! Am I / a pole?“ Zdola pak vyvěrají překrývající se a vzájemně propojené cákance černé barvy. O’Harův text zjevně obsahuje sexuální narážku a odkazuje zřejmě k májce (maypole), která byla kromě oslav příchodu léta

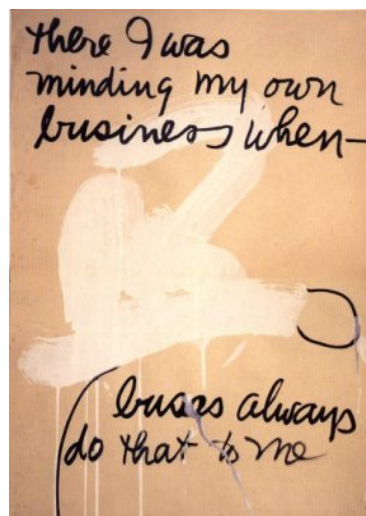
asociována s pohanskými obřady a nesla falickou symboliku. Básník oslovuje měsíc květen nebo dívku jménem May, a ptá se „am I a pole?“, jako by odkazoval na svou erekci. I Bluhmovy tvary evokují určitou sexuální energii, tělesné tekutiny, tanec s mašlemi kolem májky a další obrazy.

Básně „I’m So Tired“, „Haiku“ a „Chicago“ si jsou podobné tím, že obsahují delší text vertikálně pokropený nenápadnými kapkami bílé barvy, jiný výrazný vizuální prvek zde zcela chybí. Text je dominantní složkou celého prostoru, přesto je možné najít jisté analogie se složkou obrazovou, a to nejen v následující *I’m So Tired* (Obr.38). Zde není na první pohled jasné, co tyto bílé tečky odráží v O’Harově textu. Nabízí se zde nicméně množství vizuálních asociací s textem. Může se jednat o sněhové vločky, rozlitý alkohol, mořskou vodu.

I’m so tired from
all the parties, it’s
like January! And
the hangovers on
the beach – they’re
fun too – and you
at last get to wear
your Christmas
presents.

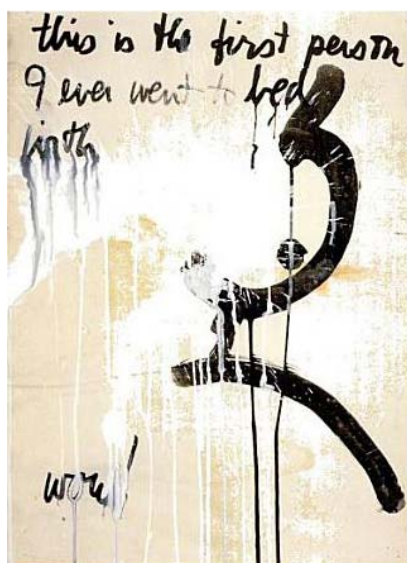


Obr.38 *I'm So Tired*



Obr.39 *There I was*

Malbobáseň s názvem *There I Was* (Obr.39) je opět malbou, ve které obraz přímo odkazuje na text. V horní části čteme: „there I was / minding my own / business when–“. V dolní části: „buses always / do that to me“. Mezi těmito částmi textu se objevuje několik bílých tahů štětcem a černý nedokončený kruh napojený na bílou barvu, který připomíná předkloněnou postavu, tedy muže, kterého srazil autobus. Vizuální složka je v kontextu srozumitelná. *This Is the First* (Obr.40) je pak ještě jasnější. V horní části stojí: „this is the first person / I ever went to bed / with“ a dole zvolání: „wow!“ Do pravé části Bluhm umístil část ženské siluety, horní křivka naznačuje prs a tečka bradavku, dolní křivka představuje bok nebo stehno. Tvar mířící k prsu je evidentně falický, bílá barva kolem připomíná ejakulaci a „wow!“ pak může být komentářem zobrazené události.



Obr.40 *This is the first*

8. 4 Michael Goldberg, jeho tvorba a vztah s O'Harou

Michael Goldberg, narozen v New Yorku v roce 1924, začal chodit na výtvarné kurzy již ve svých čtrnácti letech. Později studoval u proslulého Hanse Hofmanna, jeho studium však přerušila válka, kdy odešel do armády. V padesátých letech se naplno zapojil do komunity newyorské školy. Spolu s dalšími malíři a umělci se účastnil diskusí jak v Klubu, tak v Cedar baru. V malbě se věnoval abstraktnímu expresionismu a

jako učitel vedl hodiny na School of Visual Arts na Manhattanu. Maloval zejména ve stylu gestické akční malby a jeho tvorba se řadí k tvorbě druhé generace abstraktních expresionistů. Jeho dlouho vytoužená první samostatná výstava se konala v Galerii Tibora de Nagyho v roce 1953, a to díky vlivu a kontaktům jeho přítele Franka O'Hary, který na rozdíl od ostatních nikdy nepochyboval o Goldbergových malířských kvalitách.

Larry Rivers popisuje, jak O'Hara pomohl Goldbergovi s jeho kariérou: „Frank udělal z Mika Goldberga umělce, a to tak, že s ním debatoval tak dlouho, dokud ho nepřesvědčil o tom, že je dobrým malířem.“¹⁸⁷ Goldberg chodíval k O'Harovi do bytu každou neděli a společně poslouchali v rádiu operu. Podle Grace Hartiganové byl O'Hara do Goldberga blázen: „Goldberg upokojil O'Harovu potřebu mít při sobě heterosexuálního malíře, kterému mohl být oddaný a přitom se s ním nijak nezapletl.“¹⁸⁸

V zimě 1960 dostal Goldberg další šanci samostatně vystavovat, a to v galerii Marthy Jacksonové. Zde konečně dostal nadějí, které do něj O'Hara vkládal. Recenze na jeho výstavu byly oslavné. Také O'Hara považoval výstavu za skvělou. V dopise Johnu Ashberymu popisoval Goldbergovy malby a používal slov jako „velkolepost, autorita, vážnost.“¹⁸⁹ Goldberg pak v této galerii vystavoval v následujících letech ještě dvakrát.

Michael Goldberg ovšem v padesátých a šedesátých letech nepatřil k předním malířům. Jeho dílo bylo objeveno a doceněno až později, hlavně v sedmdesátých a osmdesátých letech. Goldberg v podstatě celý život maloval podle principů abstraktního expresionismu, jeho zásadními inspiračními zdroji byli malíři Cézanne, Villon a de Kooning. V rozhovoru, který s ním dělal konceptuální umělec a Goldbergův přítel Saul Ostrow v roce 2001 pro časopis *Bomb*, Goldberg

¹⁸⁷ Gooch, 270.

¹⁸⁸ Gooch, 308.

¹⁸⁹ Gooch, 366.

prohlásil: „Pro mě je abstraktní expresionismus stále hlavní výzvou vizuality naší doby.“¹⁹⁰

Michael Goldberg se později ve svém díle dotýkal přesahů západní kultury s východní filosofií a začaly se v něm objevovat také prvky pop artu. Michael Goldberg zemřel v roce 2007.

8. 4. 1 Spolupráce Michaela Goldberga s Frankem O'Harou

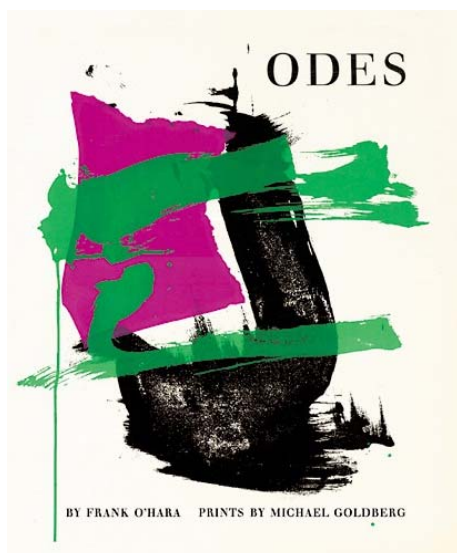
O'Harova spolupráce s Michaelem Goldbergem nabývala různých podob. Nešlo sice o pravé spolupráce, kdy by umělci improvizovaně reagovali na dílo toho druhého v rámci stejného momentu, ale i přesto byly v kontextu dalších O'Harových spoluprácí v něčem unikátní. Šlo spíše o reakci Goldberga na poezii O'Hary, o výtvarnou interpretaci jeho básní a dalších osobních textů. O'Harovým příspěvkem byl rukopis v tisku, kdy do maleb vpisoval texty svých básní.

V roce 1960 byly v menším nákladu vydány O'Harovy *Odes*, které byly doplněny Goldbergovými abstraktně expresionistickými ilustracemi. Nejdelší z ód, „Ode to Mike Goldberg“, je pak věnovaná přímo Goldbergovi. Jejich *Odes* (1960) kombinují O'Harovu poezii a Goldbergovy gestické malby (Obr.41). O'Harovy ódy nebyly klasické ve své formě. Byly to ale básně tradičního rázu, které oslavovaly veřejně důležitou osobnost. O'Harovi hrdinové byli jeho přátelé malíři. „Psal jsem ódy, protože jsou tak ohromující. Říkal jsem si, že pokud ty básně nazvu ódy, budou také tak působit.“¹⁹¹

Už samotný tisk na přebalu publikace napovídá o charakteru způsobu práce Goldberga. Jeho obrazy jsou spontánním malířským gestem vyznačujícím se jistou umírněností projevu a barevnou jednoduchostí, kdy se malíř omezuje pouze na základní barvy. Obojí se setkává výborně v krátké básni „Ode on Necrophilia“. O'Hara volně báseň napsal a přes ni pak Goldberg improvizoval (Obr.42).

¹⁹⁰ Saul Ostrow, „Michael Goldberg,“ *Bomb*, no. 75 (Spring 2001): <http://bombsite.com/issues/75/articles/2382/>.

¹⁹¹ Goch, 302.



Obr.41 Odes, přebal sbírky, 1960



Obr.42 Ode on Necrophilia

Když později O'Hara uskutečnil svou dlouhou cestu po Evropě, Goldberg se pustil do série maleb na papíře, které nazval *Dear Diary* (1962). V rámci těchto drobných maleb pak bezprostředně reagoval na O'Harovy zprávy a postřehy z cest (Obr.43). Náměty, zejména klasické architektonické prvky, Goldberg vybíral z veškeré O'Harovy korespondence, z pohlednic i dopisů. Tyto volné předmětné prvky jsou pro Goldberga jako pro abstraktního expresionistu netypické. „Série vycházela z potřeby reflektovat O'Harovy cesty a vyjadřovala sílu jejich přátelství.“¹⁹² Pro Goldberga to byla příležitost oprostít se od čistě gestické malby.



Obr.43 Michael Goldberg, *Dear Diary*, 1962

¹⁹² Ferguson, 71.

8. 4. 2 Michael Goldberg a jeho dílo v poezii Franka O'Hary

Michael Goldberg a jeho malba *Sardines* se stali součástí jedné z nejznámějších básní Franka O'Hary o vztahu mezi malbou a poezií. Báseň „Why I Am Not a Painter“ se na první pohled zdá být o rozdílech mezi malbou a poezií, nicméně konec básně spíše shrnuje, co mají společného. Báseň si zábavným způsobem hraje s nejasnostmi kolem použití základních vyjadřovacích prvků básníka a malíře, slova a obrazu.

Na začátku básně se O'Hara svěřuje, že by byl raději malířem než básníkem. Jeho inklinace k malbě se dá vysvětlit společenským klimatem New Yorku té doby. Báseň vznikla v době nástupu abstraktního expresionismu, kdy se malba stala v New Yorku prominentním způsobem vyjadřování.

I am not a painter, I am a poet.
Why? I think I would rather be
a painter, but I am not

Jde o lehkou konverzační báseň, která zachycuje tvůrčí proces obou umělců a ukazuje rozdíly v jejich způsobu práce. Goldberg pracuje na své malbě *Sardines* (Obr.44) a O'Hara píše cyklus básní *Oranže*. Obraz a báseň se postupně mění, až svůj výsledek nakonec nachází v samotném procesu tvorby. Mike musí z malby něco umazat, ovšem Frank jen přidává. Báseň ukazuje mimo jiné způsob, jakým se žilo v umělecké komunitě poloviny padesátých let v New Yorku, kdy se O'Hara jako básník a kritik zastavoval v ateliérech svých přátel. Jde o záznam toho, jak se dílo postupně proměňuje a vyvíjí, nejen Goldbergova malba, ale také O'Harova báseň. Zabývá se problematikou zobrazení jak v malbě, tak i v poezii.

Báseň pojednává o přeměně média ve způsobu vyjadřování obou umělců. Básník začíná barvou a končí „stránkou slov“. Malíř začíná slovem a končí abstraktní malbou, ve které se nakonec nahodilá

písmena stanou pouhým vizuálním prvkem. Původní inspirace pro malbu, sardinky, zůstává zachovaná pouze v názvu obrazu. Malbu dělá barva, ne slova, podobně básně se skládá ze slov, nikoli barev. Oranžová se tak objevuje pouze v názvu básně. Goldbergova malba nakonec neobsahuje žádné sardinky a v O'Harových *Oranžích* nenalezneme oranžovou jinde než v názvu.

Goldbergovy *Sardinky* a O'Harovy *Oranže* ale nevznikly ve stejnou dobu, jak by se mohlo zdát. *Oranže* napsal O'Hara při studiích na Harvardu, mnoho let před tím, než vůbec Goldberga potkal. O'Harovi se však podařilo básně napsat s takovou lehkostí, že působí, jako by ji psal zároveň s Goldbergem, který zrovna maloval své *Sardinky*. Básně se stala součástí katalogu k výstavě Michaela Goldberga v Galerii Marthy Jacksonové v dubnu 1966.



Obr.44 Michael Goldberg, *Sardines*, 1955

Goldbergovi O'Hara věnoval jednu ze svých oslavných básnických forem. „Ode to Mike Goldberg (‘s Birth and Other Births)“ je básně napsaná v tradiční formě ódy, kterou Marjorie Perloffová označila

jako „surrealisticko-autobiografickou báseň“.¹⁹³ Báseň je adresovaná Michaelu Goldbergovi, který zde reprezentuje O’Harovo druhé já, a zachycuje O’Harovo první setkání se sexem, první návštěvu kina, jeho psy, jeho dětský hnědý oblek a další romantické obrazy z dětství.

O’Hara Goldbergovi věnoval také vtipnou krátkou báseň s názvem „To Richard Miller“,¹⁹⁴ ve které líčí, jak je obtížné donutit bohémské umělce, jako byl Michael Goldberg, aby dodržovali termíny. Richard Miller byl redaktorem vydavatelství Tiber Press a vydal O’Harovy *Ódy* s Goldbergovými ilustracemi.

Where is Mike Goldberg?

...

Maybe he is living sketches of an ODE
ON SEX which I do not intend to write
in his abode or drinking bourbon in the light
of his be-placticked skylight. I will goad
him into Tibering and hope all’s for the best

O Goldbergovi se O’Hara zmiňuje rovněž v básních „The Day Lady Died“,¹⁹⁵ „Biotherm“¹⁹⁶ (Bioterm)¹⁹⁷ a vedle dalších umělců, kteří se pravidelně scházeli v Cedar baru, také v básni „Poem (I live above a dyke bar and I am happy)“.¹⁹⁸

¹⁹³ Perloff, 139.

¹⁹⁴ CP, 301.

¹⁹⁵ CP, 325.

¹⁹⁶ CP, 436.

¹⁹⁷ Frank O’Hara, „Bioterm (úryvek)“, trans. Jaroslav Kořán, in: *Dítě na skleníku: Výbor ze současné americké poezie*, ed. Josef Jařab (Praha: Odeon, 1989), 263-268.

¹⁹⁸ CP, 286.

9 FRANK O'HARA A JEHO POEZIE NA PLÁTNECH JEHO PŘÁTEL

V prostředí newyorských uměleckých kruhů se inspirace neodehrávala pouze podle schématu: výtvarné umění má vliv na poezii, ale také výtvarní umělci byli okouzleni poezií a dávali jí v nejrůznějších podobách prostor ve svém díle. Protože Frank O'Hara věnoval malířům tolik svých tvůrčích sil a byl spouště z nich opravdovým přítelem, jeho osoba a jeho poezie se nevyhnutelně staly součástí také jejich díla.

Po smrti O'Hary v roce 1966 pak vydalo MoMA vzpomínkovou edici jeho básní, kam výtvarně přispělo na třicet umělců. Objevují se zde ilustrace, pod kterými jsou podepsáni například Larry Rivers, Grace Hartiganová, Barnett Newman, Robert Rauschenberg, Alfred Leslie, Norman Bluhm, Joe Brainard, Willem de Kooning. Roku 1999 uspořádal Russel Ferguson v Muzeu současného umění v Los Angeles výstavu *In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art*. Na výstavě se pokusil podat obraz napojení Franka O'Hary na svět umění z mnoha pohledů. Ukazuje nejen jeho spolupráce s umělci, ale také se komplexně snaží o zachycení uměleckých vlivů doby.

Jednou z nejinspirativnějších básní Franka O'Hary je jeho „*In Memory of My Feelings*“. Báseň se ve výtvarném světě ujala hned v několika podobách. Zřejmě nejslavnější práce, která se jí inspirovala, je malba od Jaspera Johnse s názvem *In Memory of My Feelings – Frank O'Hara* (Obr.45). K básni přispěl Johns navíc také sérií tisků, kde použil prvku vidličky a lžice, stejně jako v jeho slavné velké malbě.

Podle Fergusona je báseň „*In Memory of My Feelings*“ „studii roztržitosti“¹⁹⁹, Hartiganová, jíž je věnovaná, o ní napsala v dopise O'Harovi, že je o tom „jak být otevření, aniž bychom tím dovolili lidem narušit naše soukromí, jak nepanikařit.“²⁰⁰ O'Harova metoda psaní poezie, kdy básník jednoduše klade jeden prvek vedle druhého, se podobá způsobu, jakým pracuje Johns na svém stejnojmenném obraze. Celková soudržnost kompozice se zdá druhořadá.

¹⁹⁹ Ferguson, 128.

²⁰⁰ Perloff, 141.

Malba je složená ze dvou panelů a provázkem jsou k ní přivázány lžice s vidličkou, které se ztrácí v hustých tazích štětce. Ve spodní části malby je vepsán název díla, *In Memory of My Feelings – Frank O’Hara*. To je právě spojovací článek mezi malbou a básní. Rozdělením plochy malby na menší hnědošedou větší modrošedou plochu se nabízí srovnání s americkou vlajkou. Johns zde reflektuje motiv hledání identity člověka i národa. Ve spodní části malby se objevuje dvakrát fráze *Dead Man*. Toto slovní spojení v kombinaci s volbou barev vyvolává emoce spojené s nepříjemným prožitkem.



Obr.45 *In Memory of My Feelings*, 1961



Obr.46 *Memory Piece*, 1961-1970

V roce 1961 udělal Jasper Johns ve svém ateliéru v Jižní Karolíně odlitek O’Harova chodidla (Obr.46). O’Hara pak tento motiv použil v básni „Poem“ (1963), kterou věnoval Johnsovi, a kde O’Hara píše: „when I think of you in South Carolina I think of my foot in the sand“.²⁰¹ Johns objekt dokončil až čtyři roky po O’Harově smrti, nazval jej *Memory Piece (Frank O’Hara)*.

Kromě Johnsova vzpomínkového díla existují další práce, které měly uctít památku předčasné smrti básníka. V roce 1975, devět let po smrti Franka O’Hary, byla v Frumkinově galerii představena výstava neorealistů. Jedním z nejkontroverznějších děl bylo monumentální plátno od Alfreda Leslieho nazvané *The Killing of Frank O’Hara* (Obr.47). Malba je zpodobněním tragické O’Harovy nehody, kdy byl básník 24.

²⁰¹ CP, 471.

července 1966 na pláži ostrůvku Fire Island sražen džípem. Na následky vnitřních zranění pak v nemocnici zemřel. Událost je zachycena, jako by šlo téměř až o zpodobnění novodobého hrdinského eposu.

O'Hara je na plátně snášen z jakési platformy skupinkou čtyř mladých dívek, která se jen tak neukotveně vznáší v prostoru. Za hloučkem stojí mladý vousatý muž, který tahá za provaz, jako by rozezníval smuteční zvony. Pózy postav a celková kompozice připomínají tradiční křesťanský námět snímání z kříže. Díky šerosvitu a realistickému zpodobnění se atmosférou blíží náboženským dílům Caravaggia.



Obr.47 Alfred Leslie, *The Killing of Frank O'Hara*, z *The Death Cycle*, 1966

Leslie namaloval dvě verze tohoto obrazu. Na dalším plátně jsou zachyceny okamžiky bezprostředně po nehodě. Dramatické nasvětlení, přehnaná gesta postav marně se snažících odtlačit vozidlo od těla raněného básníka ležícího před ním. Postavy jsou zabrány z pohledu, což jim dodává monumentální vzezření polobohů v zápase s osudem. Dívka sedící u těla O'Hary se dívá přímo na diváka v nevěřicím údivu, zcela paralyzovaná a neschopná jakkoli zasáhnout. Samotný O'Hara leží ve svém typickém oblečení, bílém tričku a světlehnědých kalhotách, na jakési desce, aniž by jeho tělo vykazovalo jakékoli známky zranění.

Obě Leslieho plátna sdílí silnou náboženskou atmosféru a evokují podobenství O'Hary s postavou Krista. Marjorie Perloffová nabízí vysvětlení založené na postavení, které si O'Hara začal budovat již během svého života. „Několik let po jeho smrti se kolem něj vytvořil mýtus, kde O'Hara stojí jako laureát newyorské umělecké scény.“²⁰²

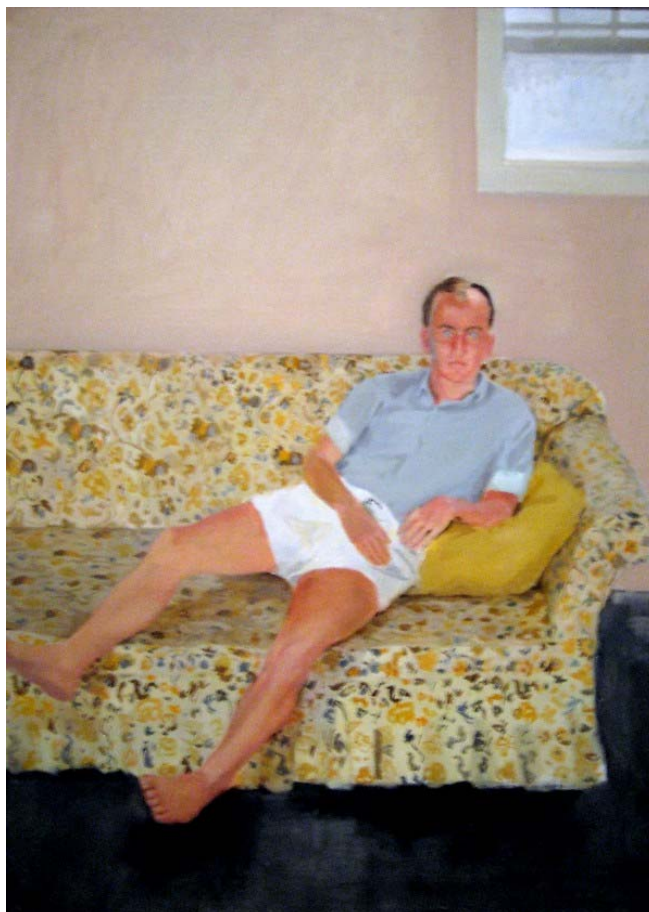
Za svého působení v New Yorku v padesátých a šedesátých letech seděl Frank O'Hara velkému množství portrétů. Nejen že zde sehrály roli jeho časté návštěvy v ateliérech umělců a jejich vzájemné blízké vztahy. Frank byl ovšem oblíbeným námětem ještě z jiného, mnohem prostšího důvodu. Jeho výrazné rysy z něj dělaly pro malíře ideální model. „Měl jiskřivě modré oči, takže pokud člověk nevěděl, jak dál, vždycky šlo přidat trochu víc modré. ... Obraz bylo možné vystavět na jeho ustupujícím čele a to, že měl zlomený nos, působilo dramaticky a dalo se to velmi snadno vystihnout.“²⁰³ Jeho přátelé rovněž oceňovali, že se při sezení choval velmi tiše, a pokud ho jeho přátelé chtěli malovat, dával jim vždy najevo, jak velký je to pro něj kompliment.

Nejrannějším portrétem O'Hary byla malba od Jane Freilicherové z roku 1951 (Obr.48), kterou autorka namalovala z paměti. Snad proto, že ji O'Hara často navštěvoval v ateliéru se i ona stala součástí jeho poezie. Její rychlá, skicovitá malba v abstraktně expresionistickém duchu zachycuje O'Haru v nenuceném postoji mezi dveřmi.

²⁰² Perloff, 2.

²⁰³ Bill Berkson, ed., *Homage to Frank O'Hara* (Berkeley: Creative Arts Book Company, 1980), 57, quoted in Russel Ferguson, *In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art* (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999), 80.

Dalším umělcem, který namaloval Frankův portrét (Obr.49), byl Fairfield Porter, který maloval také další básníky newyorské školy, jako například Johna Ashberyho. V roce 1957 namaloval realisticky O'Haru, jak odpočívá na pohovce s výrazným květinovým vzorem.



Obr.48 Jane Freilicher, *Frank O'Hara*, 1951

Obr.49 Fairfield Porter, *Portrait of Frank O'Hara*, 1957

Alice Neelová je autorkou dvou portrétů Franka O'Hary z roku 1960 (Obr.50) namalovaných v duchu německého expresionismu. Na obou jsou básníkovy výrazné rysy nadsazeny téměř až do nepřírozené karikatury. První z nich je stále vcelku konvenční malbou, která zachycuje O'Harův charakteristický zlomený profil. Druhý O'Harův portrét je ještě méně lichotivý. Neelová popisuje proces malování: „Začala jsem ústy. Jeho zuby náhrobní kameny, zvadlý šerík. Když ten

obraz uviděl, vykřikl: „Bože! Tolik vrásek! Ale Fauvisti tohle dělali taky.“²⁰⁴



Obr.50 Alice Neel, *Frank O'Hara*, 1957, 1960

O'Harův portrét, zřejmě jediný který je namalovaný výrazně v duchu abstraktního expresionismu, je malba od Elaine de Kooning, manželky Willema de Kooninga (Obr.51). Obraz zachycuje celou postavu O'Hary v jeho typickém uvolněném postoji, které však zcela chybí obličej. Ten je nahrazen pouze několika expresivními tahy štětcem. „Frank tam jen tak stál. Namalovala jsem původně celý jeho obličej, ten jsem pak ale smazala. Když tam jeho obličej nebyl, byl to najednou Frank daleko víc než před tím.“²⁰⁵ Uvolněné pozadí, divoké tahy štětcem a bezprostřednost přístupu k námětu dělají z tohoto obrazu skvělý expresionistický portrét.

Další umělci, kteří Franka O'Haru malovali, tentokrát již v opět více realistickém duchu, jsou například John Button: *Frank O'Hara and Steven Rivers* (1956), Alex Katz: *Frank O'Hara* (1959-61) a *Marine and*

²⁰⁴ Ferguson, 85.

²⁰⁵ Bill Berkson, ed., *Homage to Frank O'Hara* (Berkeley: Creative Arts Book Company, 1980), 97, quoted in Russel Ferguson, *In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art* (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999), 89.

Sailor (Frank O'Hara and Bill Berkson), diptych, 1961. Kontroverzní skupinový portrét namaloval Wynn Chamberlain *Poets (Clothed)*, 1964 a *Poets (Naked)*, 1964. Na obrazech (Obr.52) jsou zachyceni O'Hara, Joe LeSueur, Joe Brinard, Frank Lima. Na prvním obraze jsou postavy oblečené do uhlazené kancelářské uniformy, černých kalhot, košile a kravaty. Druhý obraz je identický kompozicí, ovšem postavy jsou namalované bez šatů.

O Franku O'Harovi je velice dobře známo, že obdivoval malíře pro jejich talent. O'Hara se v ateliérech svých přátel rovněž pokoušel výtvarně realizovat – aby se zabavil, sáhl čas od času po štětcí (Obr.53). Vytvořil tak několik kreseb a koláží. Sám ale zřejmě cítil, že jeho pravý talent leží v poezii. „Když se pokouším malovat, velmi brzy mě ta činnost odradí. Čím více se snažím, tím hnědší a špinavější je výsledek. Prostě nedokážu své myšlenky v tomto médiu vyjadřovat a dosáhnout výsledku, který by mě uspokojil.“²⁰⁶



Obr.51 Elaine de Kooning, *Frank O'Hara*, 1962

Obr.52 Wynn Chamberlain, *Poets (Clothed, Naked)*, 1964

²⁰⁶ Ferguson, 46.



Obr. 53 Frank O'Hara, bez názvu, 1957

10 OSTATNÍ UMĚLCI NEWYORSKÉ VÝTVARNÉ SCÉNY A JEJICH DÍLO V POEZII FRANKA O'HARY

Newyorská výtvarná scéna byla středobodem O'Harova profesního i osobního života. Nejen že bylo výtvarné umění jeho vášní, jako kurátor Muzea moderního umění v New Yorku se jím zabýval také ve své profesi, kde poznával jeho jazyk a estetiku. O'Harův spontánní způsob psaní básní tak používá obraznosti výtvarného umění a během padesátých a šedesátých let se do jeho poezie dostávají všechny zásadní osobnosti tehdejší umělecké avantgardy. Přední místo v jeho poezii zaujímají lidé, které O'Hara osobně znal a se kterými jej pojily jak osobní, tak pracovní vztahy. Pronikají sem ovšem také nepřilíš prominentní malíři, které O'Hara udělal o něco známějšími jednoduše tím, že je ve svých básních jmenoval.

Vedle Larryho Riverse a Grace Hartiganové věnoval své básně také dalším svým múzám, maličkám Jane Freilicherové a Joan Mitchellové. Jane Freilicherovou potkal O'Hara na vánočním večírku v roce 1950 a následujícího roku se začala v jeho poezii objevovat se svými malbami; původně abstraktně expresionistickými, později realistickými městskými krajinami New Yorku a Long Islandu. Freilicherová mu byla zdrojem inspirace a objektem jeho milostných básní. Báseň „Vernissage Jane Freilicher“²⁰⁷ je reakcí na její práce vystavené v galerii, „A Birthday“²⁰⁸ oslavuje Freilicherovou jako múzu a v básni „A Sonnet for Jane Freilicher“²⁰⁹ se mluví o jejích malbách, které jsou „like a stone / are massive true and silently risqué“. Dalšími básněmi, ve kterých se Freilicherová objevuje, jsou: „The Arboretum“²¹⁰, „To Jane, and in Imitation of Coleridge“²¹¹, „Adieu to Norman, Bon Jour to Joan and

²⁰⁷ PR, 45.

²⁰⁸ PR, 91.

²⁰⁹ CP, 61.

²¹⁰ CP, 61.

²¹¹ CP, 182.

Jean-Paul“.²¹² Poslední básní věnovanou Freiliecherové je milostná „To Jane, Some Air“²¹³ napsaná v roce 1956.

Joan Mitchellová malovala gestická abstraktní plátna a často nacházela inspiraci v poezii. „Mé malířství není alegorií ani příběhem. Podobá se spíše básni.“²¹⁴. V tomto ohledu byl její přístup k tvorbě velice blízko O'Harovu. Ten jí věnoval básně „Far from the Porte Des Lilas and the Rue Pergolése“²¹⁵, „The Green Hornet“²¹⁶ a krátkou báseň okamžiku o hledání a nenacházení inspirace „At Joan's“²¹⁷.

Další básně O'Hara věnoval stálícím newyorské školy – Willemu de Kooningovi a Jacksonu Pollockovi. O pracích obou umělců, vedle klasických děl ze sbírek Metropolitního muzea umění, se zmiňuje v básni „Favourite Painting in the Metropolitan“.²¹⁸ De Kooninga si O'Hara hluboce vážil jako malíře a přítele. Podle jeho vlastních slov byl „největším malířem po Picassovi a Miróovi“.²¹⁹ V básni „Radio“²²⁰ (Rádio²²¹) popisuje O'Hara jedno z pláten de Kooninga, skrze které hledá metaforu k vyjádření pocitu vytržení a oprostění se od neuspokojivé každodennosti. Jde o krátkou báseň oslavující malbu s názvem *Summer Couch* (1943), kterou O'Hara nějaký čas vlastnil (Obr.54).

Well, I have my beautiful de Kooning
To aspire to. I think it has an orange
Bed in it, more than the ear can hold.

V závěru básně autor píše, že nepotřebuje poslouchat hudbu, pokud se navíc jedná o „such dreary music“, protože jeho „beautiful de Kooning“ umí zahnat jeho deprese a poskytuje mu „more than ear can

²¹² CP, 328.

²¹³ CP, 192.

²¹⁴ Hesse, 78.

²¹⁵ CP, 311.

²¹⁶ CP, 484.

²¹⁷ CP, 327.

²¹⁸ CP, 423.

²¹⁹ Gooch, 204.

²²⁰ CP, 234.

²²¹ Frank O'Hara, „Rádio“, trans. Jaroslav Kořán, in: *Dítě na skleníku: Výbor ze současné americké poezie*, ed. Josef Jařab (Praha: Odeon, 1989), 269.

hold“. O’Hara pracoval celý den v MoMA, kde nemohl poslouchat svou oblíbenou hudbu, a tak se zde naučil naslouchat obrazům. Jiná dvě de Kooningova plátna, *Gotham News* a *Easter Monday* namalovaná v letech 1955 a 1956, zmiňuje O’Hara v „Ode to Willem de Kooning“. ²²²

Jackson Pollock, výtvarná ikona své doby, a jeho revoluční gestické malby mají své neodmyslitelné místo v O’Harově poezii. „Digression on Number 1“ ²²³ napsal O’Hara poté, co si byl v MoMA prohlédnout Pollockovo nejslavnější plátno (Obr.55), jedno z prvních namalovaných technikou drippingu, a zachytil jeho náladu.

Stars are out and there as sea
Enough beneath the glistening earth
To bear me toward the future
Which as not so dark. I see.

Báseň „University Place“ ²²⁴ zmiňuje Pollockovu malbu *Bird Effort* („life becomes a / bad reproduction of Jackson Pollock’s / beautiful Bird Effort in a magazine / that folded.“) a ukazuje život, který by bez opravdového umění vůbec nebyl skutečným životem (Obr.56).

„Ode on Casualty“ ²²⁵ je jednou z O’Harových ód. Začíná ironicky slovy: „There is the sense of neurotic coherence,“ brzy je ale zřejmé, že ve skutečnosti v básni žádná soudržnost neexistuje. O’Harova představa příčinných vztahů je komicky ilustrována až v polední strofě „what goes up must / come down / what dooms must do, standing still and walking in New York.“ Báseň na začátku představuje scénu odehrávající se u hrobu Jacksona Pollocka. Podle Donalda Allana tato část textu odkazuje na přesné místo hrobu na Long Islandu řádky osm a devět, kde malá Maude ukazuje básníkovi Pollockův hrob. ²²⁶

Maude lays down her doll, red wagon and her turtle

²²² CP, 283.

²²³ CP, 260.

²²⁴ O’Hara, *Poems Retrieved*, 195.

²²⁵ CP, 302.

²²⁶ CP, 542.

takes my hand and comes with us, shows the bronze
JACKSON POLLOCK
gazelling on the rock of her demeanor as a child, says
running
away hand in hand "he isn't under there, he's out in the
woods" beyond

„A Step Away from Them“²²⁷ je popisem O'Harova prožívání přítomnosti, básní o obvyklé procházce během pauzy na oběd, která je plná zdánlivě obyčejných vizuálních a zvukových podnětů. Tato procházka má ale také širší přesah v podobě času, který ohraničuje nejen ji, ale celý náš život. V básni vzpomíná O'Hara na své přátele Bunny Langovou, Johna Latoucheho a Jacksona Pollocka, jejichž životy již do tohoto časového rámce nespádají. Báseň O'Hara napsal den po Pollockově pohřbu.

First,
Bunny died, then John Latouche,
then Jackson Pollock. But is the
earth as full as life uses full, of them?

S odchodem svých přátel si O'Hara uvědomuje odehrávající se změny, úpadek a chátrání. To je jasně vidět ve chvíli, kdy se básník prochází kolem místa konání proslulé Armory Show slavného „the Manhattan Storage Warehouse, / which they'll soon tear down“. O'Hara si pak začíná více všimnout svého okolí, ulic, drobných objektů, které jsou oslavou každodennosti a básníkovy New Yorku.

V básních Franka O'Hary se objevují také další umělci newyorské výtvarné scény jako například: Franz Kline (Who as William Walton²²⁸), Arshile Gorky (On Rachmaninoff's Birthday & About Arshile Gorky²²⁹),

²²⁷ CP, 257.

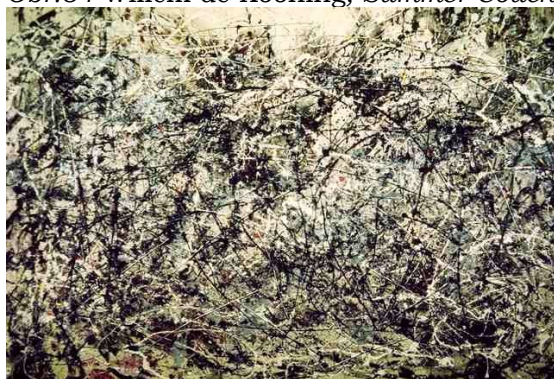
²²⁸ CP, 395.

²²⁹ CP, 474.

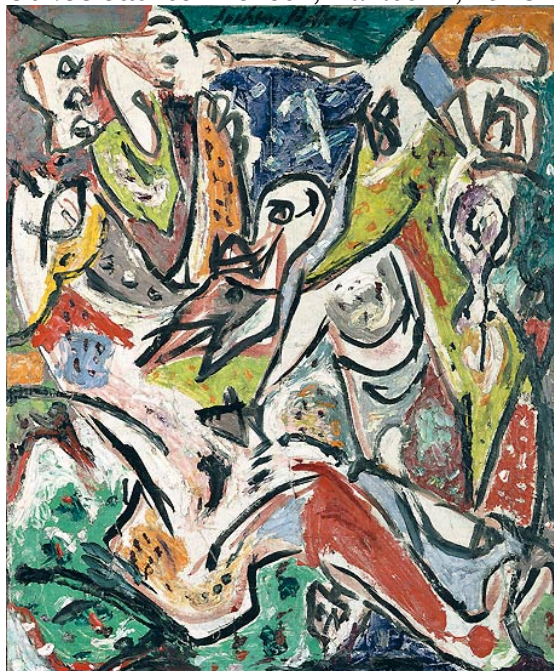
Helen Frankenthalerová (*Blue Territory*²³⁰), Alfred Leslie (*Fantasia*²³¹)
nebo Robert Rauschenberg (*Dances Before the Wall*²³²).



Obr.54 Willem de Kooning, *Summer Couch*, 1943



Obr.55 Jackson Pollock, *Number 1*, 1948



Obr.56 Jackson Pollock, *Bird Effort*, 1946

²³⁰ CP, 270.

²³¹ CP, 303.

²³² CP, 344.

ZÁVĚR

O'Harova poezie je svědectvím jeho pobláznění vzrušující dobou, která spojuje básně a výtvarné umění s osobnostmi umělců a jejich dílem. Básník Frank O'Hara si vysloužil reputaci zdroje kreativní energie a samotného ducha New Yorku. Miloval nejen město samotné, ale hlavně umění a uměleckou komunitu.

Tato diplomová práce měla ukázat Franka O'Haru v roli „básníka mezi malíři“; vlivnou osobnost podporující výtvarně orientované aktivity a své přátele umělce, kteří se objevují v jeho poezii. Jejich vzájemné vztahy se s jeho prací kritika, kurátora a básníka zdají být neoddělitelně spojeny.

O'Harovy společné projekty s ostatními umělci, které vznikaly velice přirozeně a spontánně, ukazují O'Harův zájem o překračování hranic oborů a zapojení se do společného tvůrčího procesu. Svě čtyři nejvýznamnější projekty z padesátých a počátku šedesátých let vytvořil s Grace Hartiganovou, Larrym Riversem, Normanem Bluhmem a Michaelem Goldbergem. Ve spolupráci s těmito malíři vzniklo dílo, které dokládá, jak poezie inspiruje malbu a naopak jak malba přímo ovlivňuje poezii. U všech a zejména pak u dvou pravých spoluprací, na *Kamenech* a *Malbobásních*, je cítit hravost, smysl pro humor a lehkost spojení uměleckých disciplín obou umělců.

Vyjma společných projektů s malíři a konkrétních malířských principů, které dostaly prostor ve způsobu skládání básnických útvarů, jsem se rovněž obrátila k samotným výtvarníkům. Newyorští malíři a jejich malby byli jedním z hlavních námětů poezie Franka O'Hary. V tomto ohledu jsem doplnila dělení Marjorie Perloffové O'Harovy poezie do dalších skupin. K jejím třem přístupům je možné přidat, nebo možná oddělit od nich či specifikovat, ještě další dva. O'Hara ve své poezii vzdává holt svým oblíbeným umělcům nebo oslavuje jejich dílo. Další samostatnou skupinou je pak milostná poezie věnovaná jeho múzám, malířkám Grace Hartiganové, Jane Freilicherové a Joan Mitchellové, které vystupují jako O'Harova inspirace a objekty milostného obdivu.

V poezii Franka O'Hary se objevují také další malíři newyorské avantgardy a jejich díla. Také na tyto básně lze částečně pohlížet jako na umělecké kritiky. Práce pak měla podat ucelený obraz o tom, jak se O'Hara zapojil do dění kolem výtvarných kruhů newyorské avantgardy, jak se umění stalo neodmyslitelnou součástí jeho života a mělo zásadní vliv na jeho poezii.

SUMMARY

Poet Frank O'Hara is said to be the center of the postwar New York art community. Perhaps the most frequently painted, sculpted, and otherwise represented writer of his generation, O'Hara seemed to be everywhere: a regular at Cedar Bar and The Club; a contributor to art magazines; curator at the Museum of Modern Art (MoMA); a playwright and actor in the Poet's Theatre; and a collaborator in many media with a host of artists including Larry Rivers, Grace Hartigan, Norman Bluhm, Al Leslie, and Joe Brainard.

O'Hara was more influenced by contemporary music and art than by what had been going on in American poetry. His friends, mostly painters, appear in his work and are everywhere in his poetry. His friendships and his work seem inseparable. He was always engaged with both poetry and art.

This diploma thesis is not a study of his poetry nor is it a biographical study. Its aim, rather, is to use the charismatic figure of O'Hara as a lens through which to take a look at an important period in American art, not only the second generation of Abstract Expressionists but also some pioneers of Pop Art, as well as more traditional artists of realist and figurative painting, and discuss how painting and painters influenced his poetry, as well as how his poetry and personality influenced painting. This study touches both painting and poetry, and some parallels are claimed between the techniques of brushwork and the poetic text. Also, the most important collaborations are taken into account, as well as the role of artists and their work in the poetry of O'Hara.

Besides O'Hara's poems, as the primary sources, I mainly consulted a monograph *Frank O'Hara: Poet Among Painters* by Marjorie Perloff, Brad Gooch's biography of O'Hara, and a catalogue to an exhibition entitled *In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art* by Russell Ferguson.

The structure of this diploma thesis follows O'Hara's involvement in the avant-garde circles. The first chapter introduces O'Hara as a "poet among painters". He was born in Grafton, Massachusetts, in 1926 and came from a relatively stable, middle-class family of Irish descent, and attended Catholic school. O'Hara saw action in the Pacific in World War II before attending Harvard, where he met John Ashbery and Kenneth Koch, graduating in 1950. After receiving an MA in English at the University of Michigan in 1951, O'Hara moved to New York, where early on, in addition to an expanding circle of poets, his closest friends tended to be painters - Jane Freilicher, Larry Rivers, and Grace Hartigan in particular, each of whom was also an active and important reader of his poetry. In July 1966 O'Hara was struck by a jeep on Fire Island and died of complications from the injury.

Chapter 2 serves as an introduction into the New York avant-garde art following the Second World War and the most prominent painters of that period; abstract painters including Willem de Kooning, Jackson Pollack, Franz Kline, and Robert Motherwell who were rebelling against the aesthetic standards established by their European and American predecessors. From the meeting-point of European influence and the tendency towards Abstraction among those New York painters who had worked on the Federal Art Project, Abstract Expressionism and action painting was to emerge. Both tendencies are significant as a lens through which to take a look at O'Hara's way of poetry writing.

Both the avant-garde art scene of the beginning of the twentieth century and the personality of French poet Guillaume Apollinaire play an important role, not just for the development of newly emerged American art of O'Hara's time; they also serve as the chief inspiration for his own poetry. Apollinaire's poem "It Rains", where the words float down the pages from left to right like drippings of pigment on a canvas, is one of his most influential works. In *Calligrammes* (1918), a book of poems based on the poet's experience in the First World War, Apollinaire incorporated words, letters and phrases into complex visual collages, such that a simple reading along the familiar linear axes was

no longer possible. The page became a sort of canvas for experimentation with different spatial relationships of words arranged on a blank paper. O'Hara experimented with Apollinaire's forms, too. In his "Poem" dedicated to Jane Freilicher, he shaped letters into a form of his painter friend's face. Another striking similarity concerning both poets can be pointed out and O'Hara was frequently referred to as Apollinaire of his era, a poet, art critic, friend of painters and perhaps the most frequently painted poet of his generation. O'Hara captured his fascination with the European avant-garde scene in "Memorial Day 1950". It is a poem written by a follower of modernism; its opening word is Picasso, and O'Hara proceeds to mention other key figures of modernism, Apollinaire and the fathers of Dada.

Seeking the alternative, the poets found inspiration in the painters and the mood of their work attracted the poets who embodied the avant-garde spirit in the United States in the period following World War II..

O'Hara, because of his involvement in the New York art scene, provided support and encouragement for dozens of artists and acted as a crucial bridge between artists and institutions like MoMA. In his day job, O'Hara climbed from selling postcards in the gift shop to the position of Associate Curator in the Department of Painting and Sculpture at the MoMA. He was also an editorial associate at *Art News* magazine and the author of the first American monograph on Jackson Pollock (1959). Moreover, he was a key figure in the intersection between art and poetry, and also a figure at The Club (the artists' discussion society, a focal point of the New York scene). O'Hara quickly became a regular at The Club and hosted some of the discussion dealing with the new painting methods and the ties to poetry. He did not have a great deal of museum experience to be in charge of directing exhibitions. He did nevertheless go on to assist in the organization of many important circulating exhibitions, including *The New Painting* (1958-9), the first group showing of American

Abstract Expressionism to tour Europe. He also participated in the selection of works for Documenta II, Sao Paulo and Venice Biennial.

O'Hara, among other New York School poets, spent a great deal of time looking at and writing about visual art, which helped him to shape a distinctive voice as a poet and a critic since he was always open to whatever he saw emerging from the studios. As an art critic he did not have any art history training and his closeness to the artist was questioned as a danger to critical objectivity for he was a museum professional. Yet his criticisms are considered to be texts of great poetic quality, as are so many of his poems. O'Hara's poem "Critic" in an amusing way deals with critics in general. As a curator at the MoMA and a critic, O'Hara dealt professionally with the visual arts and learned the linguistic codes, language, and aesthetics of the visual arts. His poetry, often written in a seemingly spontaneous manner, uses the language and imagery of the visual arts.

According to Kenneth Koch, a poet and O'Hara's friend, brilliant, surfacy kind of poems (Easter, Hatred, Invincibility, Live on Earth, Second Avenue) in some ways resemble the big Abstract canvasses Pollock, de Kooning, and others were painting at that time. Others disagree and do not find any similarities between aesthetics of Abstract Expressionism and the way O'Hara dealt with his poetic structures. He never scattered words over a page the way Pollock scattered his paint. Also he never made any very serious attempt to purse an experimental practice that would have taken him outside language as a referential system. He accepted that his poetry could never achieve the direct immediacy in itself of a brushstroke across a piece of canvas. However there are still some similarities that can be discussed in this area. O'Hara focused on the relationship between the surface of his writings and his own artistic involvement and processes during the writing of poems.

The process of writing poetry was as spontaneous as the painterly gesture itself. O'Hara wrote poetry practically everywhere - in bars, at parties - as the act of creation and the finished creation are the same

and he was able to produce great poems in a single sitting in a crowded place.

Jackson Pollock's work became one of the most successful examples of what was soon called "process art", a term used to denote the shift from end result (product) to creative behaviour (process). That shift is highlighted not only by Pollock's action painting, but also in many contemporary neo-avant-garde forms: John Cage's music, Allan Kaprow's happenings, and many others. Also O'Hara's intention was to create poems that were events as much as objects. His intention was to write poems that were not about experiences but that were experiences – and thus poems that brought readers into the process. A typical poem of this kind is "A Step Away from Them". Mark Silverberg deals with this issue in his essay "Working in the Gap Between Art and Life: Frank O'Hara's Process Poems".

Many of O'Hara's process poems have been labeled "I do this, I do that" poems; they report whole chunks of experience, walking, conversing, and noticing. The notion of contrasting and mutually influencing elements arranged on a surface (a key concept in Abstract Expressionism) is important in O'Hara's work. The poems seem to spill one into the other, creating one immense canvas which displays in all its parts O'Hara's character engaged in all aspects of living. Strategy for transforming a poem into an event by presenting it as a communal journey is a way of bringing readers into the poem (A Step Away from Them, The Day Lady Died, Personal Poem). These poems create effects of spontaneity, immediacy, and inclusion which together contribute to the feeling of the poem as event rather than object.

Frank O'Hara wrote a manifesto, "Personism," that mockingly declared "the death of poetry as we know it"; focusing on the essence of poetry as the expression between two people, O'Hara said he could use a telephone instead of writing a poem. "Personism" is a movement which he founded and which "nobody knows about." The manifesto reveals his poetry as being almost exclusively autobiographical, yet not solely subjective.

Unlike the majority of his contemporaries, O'Hara had been finding uses for European ways of composing, chiefly Surrealism and Dadaism. One of his poems, "Tarquin", can be perceived as a Dadaist collage, playful and dreamlike. "Chez Jane" seems to contain a description very close to a representation of a Surrealist still life.

Not only certain fine art features are apparent in O'Hara's poetry. It is necessary to have a look at the role of painters and their work in the poems since they are one of the most frequent subject matters in the poems. In this respect Perloff distinguished several cases on which I elaborate and add some more examples. The first case is of poetry inspiring painting (Poem for a Painter, Second Avenue). The second strategy is to use an allusion to artists or works of art for grounding a particular mood (Having a Coke with You, Radio, On Seeing Larry Rivers' *Washington Crossing the Delaware* at the Museum of Modern Art, Digression on *Number 1*, 1948). Another group of poems treats the painting as an independent object, without the reference to the artist (Blue Territory). There are another two groups that can be specified, namely poems that work as a praise for his art heroes and their work of art (Memorial Day 1950) and a group of poems dedicated to his muses, female painters Grace Hartigan, Joan Mitchell and Jane Freilicher, who inspire his poetry and work as a sort of love poetry.

O'Hara was ready for all kinds of projects with artists he admired and collaborations with painters were born out of friendships. These collaborations are of considerable historical importance, particularly in the semiotic exchange they promote between text and image following in the tradition of especially modernism works. Mixed media works by artists and writers integrate two semiotic systems, consequently, the text becomes part of the image and the image becomes part of the text and the two are inseparable. This is the case of O'Hara's collaborations with his friends painters, mainly of the two true collaboration projects with Larry Rivers and Norman Bluhm. O'Hara also collaborated with Grace Hartigan, Norman Bluhm and Michael Goldberg. All of the artists

mentioned became part of his poetry and O'Hara appeared in their paintings.

Grace Hartigan, a close friend and a muse, painted O'Hara several times and he served as a model for some of her figurative group paintings, for example *Frank O'Hara and the Demons* (1952), *The Masker* (1954) and *Masquerade* (1954). The first mentioned is referred to in O'Hara's poem dedicated to Hartigan, "In Memory of My Feelings". O'Hara dedicated to Hartigan many of his poems and a large number of them can be considered love poems: "For Grace After a Party", "Portrait of Grace", "Christmas Card to Grace Hartigan". Another group of poems praise her as a painter and poet's muse: "A Poem for a Painter".

Hartigan and O'Hara collaborated on *Oranges*. The title refers to O'Hara's collection of poetry and an exhibition of twelve paintings by Hartigan. The paintings can be perceived as illustrations to O'Hara's poems. The visual trace of that action was so important aesthetically that Grace Hartigan did not allow O'Hara to write the text of his own poems into the series of paintings. However they became the earliest poem-paintings in the New York School combining painting-poem experiment in the mood of Surrealism and Abstract Expressionism, showing how painting was inspired by poetry.

Of the poets and artists in the New York School, it was Larry Rivers with whom O'Hara developed the most productive and closest relationship. They were not only occasional romantic partners, but also one another's adviser and artistic collaborator. Of course Rivers began to appear in O'Hara's poetry, and the two collaborated on various texts, including the sarcastic set of rules for painters, "How to Proceed in the Arts" and the play, *Kenneth Koch: A Tragedy*. Also, O'Hara was portrayed by Rivers several times, the most famous painting *O'Hara Nude with Boots*, reflected in O'Hara's poem "On Rachmaninoff's Birthday", that became famous as well as controversial.

In 1957, the two began a series of lithographs together, entitled *Stones*, which was the first project of Tatyana Grosman's universal Limited Art Editions. A series of thirteen lithograph collaborations is a

significant contribution to visual/verbal collaboration since the visual and verbal elements are of the same importance. The fact that even the matter of placement could be decided by either the poet or the painter, without prior agreement, was owing to their mutual acceptance of Abstract Expressionist composition, in which pictorial elements occurred “all-over,” randomly and spontaneously, rather than gathering around a dominant center. Only the complexity of the lithographic process militated against complete spontaneity. Most strikingly, O’Hara had to learn how to write backwards on stones that would print in reverse. It was, however, a true collaboration. They worked on the stones together. Rivers didn’t work on the stone if O’Hara wasn’t there and vice versa. Hans Namuth’s photographs capture the intensity of the process, and the closeness of the working relationship as the two responded to each other’s contributions.

Rivers’s images, the free-floating figures, match that sense of lightness in O’Hara’s words. The collaboration itself was clearly in a French tradition and includes specific references to Rimbaud, Verlaine, and Picasso. O’Hara’s voice in these works became more informal, personal, even conversational.

Norman Bluhm, an Abstract Expressionist painter, returned to New York from Paris in 1955 and quickly became part of O’Hara’s circle. One rainy Sunday in October of 1960, O’Hara visited Bluhm in his studio and as they talked they listened to the radio. Bluhm had sheets of paper all around the studio, and at a certain point he picked up a brush to illustrate a point he was making about a music. O’Hara stood up and wrote a word or two on the sheet. A different kind of collaboration was suddenly there, more spontaneous and unrehearsed than the prints that he had made with Rivers. Soon twenty-six sheets were being worked on at once and each one was different. It was all instantaneous, like a conversation between friends. The series was never intended to be published or exhibited.

The Poem-Paintings by Frank O’Hara and Norman Bluhm invoke the fusion of literature, painting, and calligraphy. The distinguishing

characteristic of the poem-painting as a work of art is that text and image are placed within a single visual field and present another true collaboration.

The series combines Bluhm's powerful brushstrokes with O'Hara's loose and increasingly calligraphic writing. Sometimes Bluhm would strike through O'Hara's words, or O'Hara would write right through one of Bluhm's gestures. At other times the painting and the writing follow each other's lines. Some of O'Hara's texts consist of only a single word, while others are much longer and can be considered poems. *The Poem-Paintings* are perhaps the closest O'Hara ever came to combining the spontaneity of his poetry with the spontaneity of Abstract painting, and the result retains the excitement of true improvisation, a collaboration carried out as a witty and engaged conversation.

In the case of some of the collaborations mentioned above, it is less likely the text could stand alone. This is probably why O'Hara's *Collected Poems* includes all of the *Oranges* poems written before Hartigan had conceived her paintings, but only four of the twelve texts for *Stones* and none of the texts from the *Poem-Paintings* with Bluhm.

With Michael Goldberg, O'Hara was able to collaborate in a variety of ways. Their *Odes* (1960) combine O'Hara's poetry with Goldberg's painterly gestures, coming together most completely in the "Ode on Necrophilia". The process with O'Hara's loosely written version of the poem, over which Goldberg improvised is the case in other prints of the series. Later when O'Hara was traveling in Europe, Goldberg made a series of paintings on paper, *Dear Diary* (1962) that contain references, mainly to European architecture, from O'Hara's postcards and letters and he reflects O'Hara's travels in a spontaneous but still concrete way. The loosely sketched representational elements in these informal but graceful works are unusual for Goldberg since he was solely an abstract painter.

The charismatic Goldberg was the subject of many poems. "Ode to Michael Goldberg" represents all births in this concrete one and it also contains some of the most romantic images of O'Hara's childhood. "To

Richard Miller” is a short and funny poem addressed to a editor dealing with problematic clients, as Goldberg himself. One of O’Hara’s most famous poems, “Why I Am Not a Painter,” elucidates the differences between the practice of painting and that of poetry, suggesting some parallels when describing the process when at the same time O’Hara wrote his *Oranges* and Bluhm painted his *Sardines*.

Frank O’Hara and his work were frequently reflected in works of other New York painters and many of them portrayed him, for example Jane Freilicher, Fairfield Porter, Alice Neel, Elaine de Kooning, Wynn Chamberlain, and Jasper Johns. Johns used O’Hara’s poem “In Memory of My Feelings” for a two-part canvas that prominently features a fork and spoon attached by wire to a painterly surface. This particular title has been applied to several other works associated with O’Hara. Following O’Hara’s death in 1966, Bill Berkson edited a memorial volume published by the Museum of Modern Art, pairing O’Hara’s poems with prints by thirty artists. In 1999 Russell Ferguson organized for the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, exhibition *In Memory of My Feelings: Frank O’Hara and American Art*.

O’Hara did make a few paintings and collages himself, and he would sometimes pick up a brush to amuse himself in the studio of a painter friend, but he was in no doubt that his real talent was in poetry and he was not able to express himself the way he could in his poems.

Apart from O’Hara’s painter friends whom he collaborated with, the majority of other artists of the New York avant-garde art scene appeared in the poetry of Frank O’Hara. For instance Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Arshile Gorky, Helen Frankenthaler, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, and others.

The world of Frank O’Hara was a complex one, where the glamour of Hollywood shared space with the psychological paintings of Willem de Kooning and Jackson Pollock. The masters of Abstract Expressionism stand next to the inventors of Pop Art; the Abstract painters of a slightly younger generation are placed alongside artists who continue to pursue the figurative tradition. All of them spiraled around the charismatic

figure of Frank O'Hara who used all of his experience gained from his involvement in the New York art community in his poetry.

BIBLIOGRAFIE

- Apollinaire, Guillaume. *Apollinaire známý a neznámý*. Praha: Odeon, 1981.
- . *Básně, obrazy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.
- . *Hudebník se Saint-Merry*. Praha: Československý spisovatel, 1981.
- . *O novém umění*. Praha: Odeon, 1975.
- Blažiček, Oldřich, and Jiří Kropáček. *Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*. Praha: Odeon, 1991.
- Dempseyová, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Nakladatelství Slovart, 2002.
- Diggory, Terence. *Encyclopedia of the New York School Poets*. New York: Facts On File, Inc., 2009. <http://books.google.cz>.
- Ferguson, Russell. *In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.
- Golding, John. *Cesty k abstraktnímu umění*. Brno: Barrister & Principal, 2003.
- Gooch, Brad. *City Poet: The Life and Times of Frank O'Hara*. New York: Alfred A. Knopf, 1993.
- Graham, Gordon. *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000.
- Greenberg, Clement. *The Collected Essays and Criticism, Volume 4*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. <http://books.google.cz>.
- Hampson, Robert and Will Montgomery, ed. *Frank O'Hara Now*. Liverpool: Liverpool University press, 2010.
- Hartigan, Grace. *The Journals of Grace Hartigan, 1951-1955*. Edited by William T. La Moy and Joseph P. McCaffrey. New York: Syracuse University Press, 2009. <http://books.google.cz>.
- Hesse, Barbara. *Abstraktní expresionismus*. Praha: Nakladatelství Slovart, 2006.

- Hopkins, David, ed. *Neo-Avant-Garde*. Princeton: Princeton University Press, 1994. <http://books.google.cz>.
- Hunter, Sam. "The United States." in *Art Since 1945*, edited by Harry N. Abrams, 268-326. New York: Washington Square Press, 1962.
- Jánská, Lenka. *Mezi obrazem a textem*. Praha: Mladá fronta, 2007.
- Jařab, Josef, ed. *Dítě na skleníku: Výbor ze současné americké poezie*. Praha: Odeon, 1989.
- Kaufman, Alan, ed. *The Outlaw Bible of American Poetry*. New York: Thunder's Mouth Press, 1999. <http://books.google.cz>.
- Koh, Dong-Yeon. "Larry Rivers and Frank O'Hara: Reframing Male Sexualities." PhD diss., The City University of New York, 2006. <http://books.google.cz>.
- Koch, Kenneth. *The Art of Poetry*. Michigan: The University of Michigan, 1996. <http://books.google.cz>.
- Livingston, Jane. *Norman Bluhm*. Washington D.C.: The Corcoran Gallery of Art, 1977.
- Marter, Joan, ed. *The Groove Encyclopedia of American Art, Vol. 1*. New York: Oxford University Press, 2011. <http://books.google.cz>.
- Miles, Jeanne, "Art Now." *New York*, Vol. 1, No. 10 (1969): http://en.citizendium.org/wiki/New_York_School_abstract_expressionism#cite_note-3.
- O'Hara, Frank, "George Hartigan." *Jacket Magazine*, no. 6: www.jacketmagazine.com/06/ohara.html.
- . *Poems Retrieved*. Edited by Donald Allen. San Francisco: Grey Fox Press, 1996.
- . *The Collected Poems of Frank O'Hara*. Edited by Donald Allen. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Ostrow, Saul, "Michael Goldberg." *Bomb*, no. 75 (Spring 2001): <http://bombsite.com/issues/75/articles/2382/>.
- Perloff, Marjorie. *Frank O'Hara: Poet Among Painters*. Chicago: The University of Chicago Press, 1977.
- Phillips, Lisa, ed. *The American Century: art & culture, 1950-2000*. New York: Whitney Museum of American Art, 1999.

- Pijoan, José. *Dějiny umění 10*. Praha: Odeon, 1984.
- . *Dějiny umění 9*. Praha: Odeon, 1983.
- Rivers, Larry, "Friends, Lovers, Artists." *New York Magazine*, November 1979: <http://books.google.cz>.
- Rosenberg, Harold. "The American Action Painters." *Art News* 51, no. 8 (December 1952). <http://www.jstore.org/stable/56875432>.
- Rothko, Mark. *Umělcova skutečnost*. Praha: Arbor vitae, 2008.
- Shaw, Lytle. *Frank O'Hara: The Poetics of Coterie*. Iowa City: University of Iowa Press, 2006. <http://books.google.cz>.
- Schuyler, James. *Selected Art Writings*. Edited by Simon Pettet. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1998. <http://books.google.cz>.
- Silverberg, Mark. *The New York School Poets and the Neo-Avant-Garde: Between Radical Art and Radical Chic*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010. <http://books.google.cz>.
- Smith, Hazel. *Hyperscapes in the Poetry of Frank O'Hara*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000. <http://books.google.cz>.
- Walther, Ingo F., ed. *Umění 20. století*. Praha: Nakladatelství Slovart, 2004.
- Ward, Geoff. *Statues of Liberty: The New York School of Poets*. New York: Palgrave Macmillan, 2001.
- Yau, John. "Paint as a Form of Erotic Engagement." in *Norman Bluhm: Paintings 1967-1974*, 2-4. New York: Loretta Howard Gallery, 2011. <http://books.google.cz>.
- Zhoř, Igor. *Akční tvorba*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1991.
- "Grace Hartigan and Poets." Syracuse University Library. <http://library.syr.edu/digital/exhibits/i/imagine/section8.htm>.
- "Oral history interview with Grace Hartigan, 1979 May 10." Archives of American Art. <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-grace-hartigan-12326>.

SEZNAM VYOBRAZENÍ

- (1) Marcel Duchamp, Akt sestupující ze schodů, 1912
<http://theondioline.wordpress.com/2012/05/05/nude-descending-a-staircase/>.
- (2) Willem de Kooning, Woman I., 1950-1952
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79810
- (3) Jackson Pollock. Autumn Rhythm (Number 30). 1950
<http://bestamericanart.blogspot.cz/2011/06/real-space-real-time-environments.html>
- (4) Mark Rothko. No.8, 1952
<http://www.wikipaintings.org/en/mark-rothko/no-8-1952>
- (5) Franz Kline, Number 2, 1954
<http://www.wikipaintings.org/en/search/franz%20kline/1>
- (6) Guillaume Apollinaire, „Prší“, 1913
<http://concept.bohemiaerosa.org/studijni-texty-study-scripts/collatanea-prosperova-knihovna/slovo-a-obraz/kaligram>
- (7) Frank O'Hara, „Poem“, 1950
Frank O'Hara, *The Collected Pomes of Frank O'Hara* (Berkeley: University of California Press, 1995), 25.
- (8) Georges Seurat, The Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte, 1884–1886
<http://302art.blogspot.cz/p/george-seurat-sunday-afternoon-on.html>
- (9) Grace Hartiganová, The Day Lady Died, 1961
http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/Womanshow_2006_tour2.html
- (10) Grace Hartiganová, The Masker, 1954
Russell Ferguson, *In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art* (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999), 78.
- (11) Grace Hartiganová, Masquerade, 1954
<http://library.syr.edu/digital/exhibits/i/imagine/section8/thumb/masquerade-hartigan.jpg>
- (12) Grace Hartiganová, fotografie k malbě Masquerade, 1954
<http://library.syr.edu/digital/exhibits/i/imagine/section8/masquerade1.jpg>
- (13) Grace Hartiganová, Sweden, 1959
<http://www.mutanteggplant.com/vitro-nasu/2008/11/17/rip-grace-hartigan/>
- (14) Grace Hartiganová, Oranže, č. 11
http://www.huffingtonpost.com/daniel-j-kushner/text-painting-grace-harti_b_827263.html
- (15) Grace Hartiganová, Oranže, č. 3
<http://edwardbyrne.blogspot.cz/2009/03/painter-and-poet-grace-hartigan-and.html>
- (16) Grace Hartiganová, Oranže, č. 1
<http://library.syr.edu/digital/exhibits/i/imagine/section8/blackcrows.jpg>

- (17) Grace Hartiganová, Oranže, č.5
http://www.huffingtonpost.com/daniel-j-kushner/text-painting-grace-harti_b_827263.html
- (18) Grace Hartiganová, Oranže, jeden z přebalů katalogu
<http://library.syr.edu/digital/exhibits/i/imagine/section4.htm>
- (19) Larry Rivers, The Studio, 1956
<http://www.woodcollectivegenius.blogspot.cz/2010/09/studio-by-larry-rivers.html>
- (20) Larry Rivers, O'Hara Nude with Boots, 1954
http://www.larryriversfoundation.org/whats_new.html
- (21) Larry Rivers, Double portrait of Frank O'Hara (1954-1955)
http://wings.buffalo.edu/english/faculty/conte/syllabi/377/Images/Rivers_DoublePortrait.jpg
- (22) Larry Rivers, Washington Crossing the Delaware, 1953
<http://matthewsalomon.wordpress.com/2009/05/06/frank-ohara-on-seeing-larry-rivers-washington-crossing-the-delaware-at-the-metropolitan-museum-of-art/>
- (23) Larry Rivers a Frank O'Hara, Kameny, první strana
<http://www.moma.org/collection>.
- (24) Larry Rivers a Frank O'Hara, Us
<http://www.moma.org/collection>.
- (25) Larry Rivers a Frank O'Hara, Rimbaud and Verlaine
<http://www.moma.org/collection>.
- (26) Larry Rivers a Frank O'Hara, Love
<http://www.moma.org/collection>.
- (27) Larry Rivers a Frank O'Hara, Springtemp
<http://www.moma.org/collection>.
- (28) Larry Rivers a Frank O'Hara, Music
<http://www.moma.org/collection>.
- (29) Larry Rivers a Frank O'Hara, Melancholy Breakfast
<http://www.moma.org/collection>.
- (30) Larry Rivers a Frank O'Hara, Berdie
<http://www.moma.org/collection>.
- (31) Hans Namuth, O'Hara a Rivers při práci na Kamenech
http://wings.buffalo.edu/english/faculty/conte/syllabi/377/Images/Stones_Photo.jpg
- (32) Norman Bluhm a Frank O'Hara, Malbobásně, Bang
<http://168.144.121.83/newhp/lingo/authors/bluhm01.html>
- (33) Norman Bluhm a Frank O'Hara, Malbobásně, Hand
 Russell Ferguson, In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999), 66.
- (34) Norman Bluhm a Frank O'Hara, Malbobásně, Homage to Kenneth Koch
 Russell Ferguson, In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999), 61.
- (35) Norman Bluhm a Frank O'Hara, Malbobásně, Welcome to Kitty Hawk

- Marjorie Perloff, Frank O'Hara: Poet Among Painters (Chicago: The University of Chicago Press, 1977).
- (36) Norman Bluhm a Frank O'Hara, Malbobásně, Noel
Marjorie Perloff, Frank O'Hara: Poet Among Painters (Chicago: The University of Chicago Press, 1977).
- (37) Norman Bluhm a Frank O'Hara, Malbobásně, May!
<http://168.144.121.83/newhp/lingo/authors/bluhm04.html>
- (38) Norman Bluhm a Frank O'Hara, Malbobásně, I'm So Tired
<http://168.144.121.83/newhp/lingo/authors/bluhm03.html>
- (38) Norman Bluhm a Frank O'Hara, Malbobásně, Chicago
Russell Ferguson, In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999), 62.
- (39) Norman Bluhm a Frank O'Hara, Malbobásně, There I Was
<http://168.144.121.83/newhp/lingo/authors/bluhm02.html>
- (40) Norman Bluhm a Frank O'Hara, Malbobásně, This is the First Time
Russell Ferguson, In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999), 67.
- (41) Michael Goldberg, Odes, přebal sbírky, 1960
<http://harrisschrank.com/category/artist/goldberg-michael>
- (42) Michael Goldberg, Ode on Necrophilia, 1960
Russell Ferguson, In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999), 70.
- (43) Michael Goldberg, Dear Diary, 1962
Russell Ferguson, In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999), 72.
- (44) Michael Goldberg, Sardines, 1955
<http://www.jamespreller.com/2012/03/16/poetry-friday-frank-ohara-why-i-am-not-a-painter/>
- (45) Jasper Johns, In Memory of My Feelings – Frank O'Hara, 1961
http://greg.org/archive/2011/05/22/one_of_the_first_works_that_they_made_after_becoming_a_couple.html
- (46) Jasper Johns, Memory Piece (Frank O'Hara), 1961-1970
<http://www.theartblog.org/2008/07/sand-at-the-parrish-art-museum/>
- (47) Alfred Leslie, The Killing of Frank O'Hara, z The Death Cycle, 1966
<http://isola-di-rifiuti.blogspot.cz/2010/08/alfred-leslies-killing-cycle.html>
- (48) Jane Freilicherová, Frank O'Hara, 1951
Russell Ferguson, In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999), 78.
- (49) Fairfield Porter, Portrait of Frank O'Hara, 1957
<http://www.simayspace.com/NorthernOhio.htm>
- (50) Alice Neel, Frank O'Hara, 1957, 1960
http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/Hide-Seek/Alice-Neel-Frank-OHara-1960.htm

- (51) Elaine de Kooning, Frank O'Hara, 1962
<http://www.artnet.com/magazine/news/walrobinson/walrobinson6-1-5.asp>
- (52) Wynn Chamberlain, Poets (Clothed, Naked), 1964
<http://homogeneousnyc.blogspot.cz/2012/01/hideseek-brooklyn-museum.html>
- (53) Frank O'Hara, bez názvu, 1957
Russell Ferguson, In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999), 48.
- (54) Willem de Kooning, Summer Couch, 1943
<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/278/3095>
- (55) Jackson Pollock, Number 1, 1948
http://www.terraingallery.org/Pollock_LS.htm
- (56) Jackson Pollock, Bird Effort, 1946
http://www.guggenheim-venice.it/collections/artisti/dettagli/pop_up_opera2.php?id_opera=286

Anotace

Název práce:	Frank O'Hara a newyorská výtvarná avantgarda
Autor práce	Veronika Vláčilová
Vedoucí práce	Prof. PhDr. Josef Jařab, CSc.
Počet stran a znaků	133 stran, 146 000 znaků
Jazyk práce	čeština
Rok obhajoby	2012
Charakteristika	Diplomová práce se zabývá vazbami básníka Franka O'Hary na newyorskou výtvarnou avantgardu 50. a 60 let. Předmětem zkoumání jsou zejména spolupráce O'Hary s výtvarnými umělci na společných projektech a vztah básnického textu a obrazu. Dále se práce zabývá zapojením O'Hary do umělecké scény, jeho prací uměleckého kritika a kurátora v MoMA. Součástí je také rozbor básnickovy poezie a její odkazy na osobnosti umělců a jejich dílo.
Klíčová slova	Frank O'Hara, newyorská avantgarda, poezie, malba
Title	Frank O'Hara and the New York Avant-garde Visual Art
Author	Veronika Vláčilová
Supervisor	Prof. PhDr. Josef Jařab, CSc.
Number of pages and characters	133 pages, 146 000 characters
Language	Czech
Year of presentation	2012
Characteristics	This diploma thesis deals with poet O'Hara and his involvement in the New York avant-garde art community in the 50's and 60's. The subject of the discuss how painting and painters influenced his poetry, as well as how his poetry and personality influenced painting. This study touches both painting and poetry, and some parallels are claimed between poetic text and painterly image. Also, the most important collaborations are taken into account, as well as the role of artists and their work in the poetry of O'Hara.
Key words	Frank O'Hara, New York avant-garde, poetry, painting