

Mé obrazy



Moje malování nevzniká na stojanu. Málokdy si před malováním napnu plátno. Dávám přednost tomu, upevnit si nenapnuté plátno na tvrdou zeď nebo na podlahu. Potřebuji odpor, který klade tvrdý podklad. Na podlaze se pohybuji volněji. Cítím se obrazu blíž, jsem víc jeho součástí, když můžu obcházet kolem, pracovat ze čtyř stran a být doslova *vnitř* obrazu. Je to přístup příbuzný metodám indiánských písečných malířů na Západě.

Vzdaluji se stále víc obvyklým malířským nástrojům, jako je stojan, paleta, štětce, a tak dále. Dávám přednost tyčkám, zednickým lžicím a kapající tekuté barvě nebo těžké pastózní malbě, s příměsí písku, drceného skla a jiných cizích materiálů. Když jsem *vnitř* svého obrazu, neuvědomuji si, co dělám. Teprve po jakési „seznamovací“ fázi vidím, co jsem stvořil. Nebojím se, že změnami představu zničím, protože obraz žije vlastním životem. Pokouším se nebránit mu, aby se uskutečnil. Jak ale s obrazem ztratím kontakt, je to zbabrané. Jinak vládne čirá harmonie, snadno se bere a dává, a obraz dopadne dobře.

15

Possibilities (New York) I (zima 1947–1948): 78–83.

◀ JACKSON POLLOCK PŘI PRÁCI NA *Malbě*, LÉTO 1950

*Rozhovor
Bruce Glasera
s Lee Krasnerovou*

Malířská dráha Lee Krasnerové trvá bezmála už pětatřicet let, a přitom v údobí posledních dvaceti let, jejích neplodnějších, se jí nedostávalo patřičného uměleckého uznání. Určitě to nezavinila její malířská pasivita, jak její trvalý a závažný vývoj v této době jasně dokazuje. Od roku 1940 se podílela na řadě důležitých skupinových výstav a měla i šest samostatných výstav v předních newyorských galeriích a roku 1965 velkou retrospektivní výstavu v londýnské Whitechapel Gallery, což už samo o sobě svědčí o tom, jaké místo zaujímá v avantgardě amerického umění, a erudovanějším příslušníkům uměleckého světa se tím dává možnost přesvědčit se o jejím postavení. Ačkoliv tyto aktivity spočívají na množství hodnotné práce, méně uvážlivá veřejnost ji sleduje s živým zájmem především jako manželku Jacksona Pollocka (1945–1956) a poté jako dědičku jeho pozůstalosti a údajně vlivnou manipulátorku s cenami a politikou v umění.

Sám Pollock nepochyboval o malířských schopnostech slečny Krasnerové, když se roku 1942 seznámili, oba jako účastníci výstavy „Francouzské a americké malířství“. Výstava byla uspořádána za účelem porovnání výtvarníků na obou březích Atlantiku a také proto, aby podpořila ne právě rozšířený názor, že američtí malíři mohou vůči evropským mistrům čestně obstát. Výstava, kterou zorganizoval John Graham v McMillen Gallery, obsahovala díla Matissova a Picassova a dalších francouzských malířů vedle obrazů skupiny relativně

málo známých Američanů, které Graham považoval za významné představitele mladší generace abstraktních umělců, jako byli Stuart Davis a Gorky (spolu s Pollockem a Krasnerovou).

Poté jako by možnost patřičného zhodnocení díla slečně Krasnerové unikala vlivem blízkého spojení s mocně působivou osobností Pollockovou. Navzdory tomu si ve své práci zachovala nezávislost a bystřejší kritikové jí pozornost věnovali. Jako názorný příklad je možno uvést skupinu rafinovaných, pevně sevřených „hieroglyfických obrazů“ z let 1946 až 1950, které jsou přesvědčivě nezávislé na celkově otevřenějších, volně plynulých kompozicích jejího manžela. Avšak teprve nedávno v Londýně, kde se její retrospektivní výstava konala, oproštěna od navyklých zákeřných asociací převažujících v newyorském uměleckém světě, mohla její díla získat nezávislé uznání jak od velmi zaujatých návštěvníků, tak i od odborníků.

V následujícím interview se slečnou Krasnerovou jsem se zajímal hlavně o to, jak vzpomíná na umělecké prostředí sklonku třicátých a počátku čtyřicátých let, tedy v době, kdy americké malířství dožívalo k celosvětovému vlivu. Otázky vytyčují obrysy zázemí Nového amerického malířství, k němuž Lee Krasnerová neodmyslitelně patří. Rozhovor původně vysílala newyorská stanice WBAL-FM a zde vychází v revidované a zredigované podobě.

● *Americká „umělecká scéna“ třicátých a čtyřicátých let se nepochybně hodně lišila od let, která následovala po takzvané kulturní explozi. Porovnáme-li dnešní newyorský umělecký svět, kde veřejnost okamžitě masově zareaguje na nejnovější styly současného malířství, můžeme oprávněně charakterizovat tu minulou dobu jako „čas čiré naivity“?*

Rozhodně si uvědomuji, že tehdy byla jiná doba než dnes, ale nejsem si jista, že by to byl pro umělce „čas čiré naivity“, protože my jsme si uvědomovali, kam malířství směřuje.

Koncem třicátých let pozůstávala „umělecká scéna“ z dosti důvěrné skupiny malířů a jejich přátel. Tím nechci říci, že jsme se pravidelně stýkali, ale věděli jsme, kdo maluje a jak jeho práce vypadá. A nezískávali jsme tyhle vědomosti přes galerie, protože skoro nikdo z nás neměl kam dávat věci a galerie nejevily zájem vystavovat obrazy našeho druhu. Vyskytovali se obchodníci, kteří se zajímali o avantgardní umění, ale ti obvykle sledovali jeho evropské projevy. My jsme povědomí o tom, co se zde děje, většinou získávali jeden od druhého. Sešli jsme se třeba v baru nebo jsme se navštěvovali po ateliérech a povíдали si. Také jsme se, stejně jako obchodníci, soustřeďovali na francouzské malířství. Podle našeho názoru se všechno současně, co žilo, dělo v Paříži a my jsme nedočkavě čekali na tamní publikace, protože máloco z toho se vystavovalo. Sledovali jsme zahraniční malířství, hodně jsme se jím zabývali a vycházeli z něj, až jsme časem dospěli k vlastní nezávislosti a utvořili si vlastní jméno.

Kdo tedy měl v těch raných dobách možnost vidět vaše práce?

Mnozí z nás byli členy skupiny nazvané American Abstract Artists, založené kvůli tomu, abychom jednou ročně vystavovali. Jak vyplývá z názvu, orientovali jsme se na abstraktní umění, všichni abstraktní malíři ale nebyli členy. Pronajali jsme si nějaké prostory, sami dali dohromady výstavu a snažili se přilákat návštěvníky. Ovšem naše obrazy kupovalo moc málo lidí. Divácká, kritická a muzejní pozornost byla napřena skoro výlučně na regionální školy a obrazy socialistického realismu.

Setkával se někdo z vaší malířské skupiny s mimořádným uznáním a vzhlíželo se k němu jako k umělci zvlášť vlivnému?

34 Věděli jsme, co ostatní dělají, ale že bychom někoho zvlášť cítili, to ne. Já sama jsem hodně prožívala, co dělal Gorky, Stuart Davis, John Graham a de Kooning a další. V té době jsem Pollocka ještě neznala. Poprvé jsem jeho věci viděla až v roce 1942, kdy jsme se oba účastnili výstavy v McMillen Gallery.

Co znamenaly pracovní pomocné programy organizace Works Progress Administration (WPA) pro umělce? Nevytvářely vám příležitost setkávat se s jinými umělci a nezprostředkovaly veřejnosti možnost vidět vaše díla?

Federální umělecký projekt přidružený k WPA nejen že nabízel možnosti setkávání, ale co je důležitější, zajišťoval živobytí. Bylo to v době hospodářské krize a mnozí umělci byli na WPA závislí. Že jim tahle organizace umožňovala přežít a dál malovat, to

mi navzdory všem jejím nedostatkům připadá jako mimořádně důležitá zásluha. Instituce tak rozsáhlá, se složitou administrativou, se pochopitelně zaplétala do byrokratických postupů. Tak třeba k získání zakázky na umělecké dílo pro veřejnou budovu bylo potřeba, aby zástupce veřejnosti prohlásil, chceme takové a takové dílo. Umění bohužel nesvědčí, když se musí podrobit demokratickým postupům. Jak se dalo předvídat, abstraktní umělci nebyli příliš žádaní.

Neprojevovali abstraktní umělci silné politické cítění navzdory tomu, že se vyhýbali stylům, které mohly být využívány k podpoře jejich názorů?

Ano, mnozí z nás se zúčastňovali demonstrací a stávek vsedě. Vlastně jsem sama byla kolikrát zatčená. Podle mého mínění tohle ale nijak nesouvisí s mým malováním. Po zkušenostech s levicovými hnutími na sklonku třicátých let jsem se od nich snažila držet co nejdál, protože prosazovali velice banální, provinčně laděné umění. Nezávislé a experimentální umění je nezajímalo, chtěli umění spíše připoutat ke svým ekonomickým a politickým programům. Nakonec komunistická strana pronikla do Artist's Union, založené proto, aby ochránila práva umělců na WPA, a ovládla ji. Nato jsem usoudila, že je čas se stáhnout. Potíž byla v tom, že členové se nescházeli proto, aby diskutovali o malířských problémech, i když čas od času nějakou výstavu uspořádali. Pod vlivem komunistické strany usilovali především o politickou moc a vliv. Pro mě a pro malíře, s nimiž jsem se stýkala, byli důležití francouzští malíři, a ne socialistický realismus

a obrazy z krize, které zajímaly je, i když jsme krizi měli před očima. Obrazy se nemají směřovat s ilustracemi.

Kteří francouzští malíři vás zajímali nejvíce?

36 Matisse a Picasso. Uvědomovali jsme si ovšem, že ve Francii pracují i jiní umělci, ale tihle dva byli dominantními postavami a Paříž představovala místo, odkud sálala vitalita a živá síla malování. Když četní evropští umělci jako Mondrian, Matta, Chagall, Léger, Lipchitz a další přibyli počátkem druhé světové války do New Yorku jako uprchlíci, prožívali jsme vzrušeně jejich přítomnost a byli jsme moc rádi, že jsou zde. Vzpomínám si, že American Abstract Artists vyzvali Légera a Mondriana, aby se zúčastnili jedné z našich výstav. Ti dva, kteří mne zajímali nejvíc, zůstali v Paříži. Nezáleželo ovšem na jejich osobní přítomnosti, ale na jejich díle.

Jak se v té době prosazoval Jackson Pollock a jaký vztah měl k evropskému malířství on?

Jackson Pollock vyvolal obrovský rozruch, když vtrhl na scénu. Vzlétl jako raketa, dalo by se říci. Svou malbou strhl pozornost od francouzského malířství k tomu, co se děje zde. Vzpomínám si na jistou příhodu, která myslím tuto změnu názorně zachycuje a týká se setkání Hofmanna, vedoucího představitele kubismu, s Pollockem. Přivedla jsem Hofmanna k Pollockovi, aby se seznámili a Hofmann prohlásil, když si jeho věci prohlédl: „Nepracujete podle přírody.“ Pollockova odpověď zněla: „Příroda jsem já.“ Myslím, že tímto výrokem vyjádřil významný rozdíl

mezi francouzským malířstvím a tím, co následovalo. To odmítá s konečnou platností představu, která stále víceméně dožívala v malířství odvozeném z kubismu, že umělec sedí a pozoruje okolní přírodu. Spíš se prosazovalo sjednocení.

V některých kritikách a rozbořech Pollockových obrazů se zdůrazňuje úloha spontánnosti a „automatických“ postupů jeho pracovního procesu. Z takových informací by bylo možno usoudit, že převážně nevycházel z vědomého záměru a své obrazy vytvářel jakoby ve vleku jakýchsi emocionálních výlevů a extatického vzrušení. Podle toho, jak jste ho znala, domníváte se, že takový popis vystihuje způsob jeho malování?

37 Co uvádíte, a já nevím, kde jste to četl, mi zní jako intelektuální snobárna nejhoršího druhu. Já vycházím z předpokladu, že seriózní umělec je vysoce senzitivní, intelektuální a vnímává lidská bytost, a výrony nevalných emocí se neprojevuje. Malíře utváří celek jeho zkušeností a vnímavá osobnost. Malíř se vyjadřuje malováním, nikoliv prostřednictvím slovních myšlenek, avšak to nevylučuje přítomnost vysoce intelektuálních pojmů. Malíř se nepotýká s intelektem.

Jaké změny nastaly v newyorském uměleckém světě po druhé světové válce, na sklonku čtyřicátých let?

Dělo se tu leccos vzrušujícího a početné skupiny lidí to pomalu zaznamenávaly. Galerie začínaly vystavovat naše práce, zakládaly se nové školy a objevovalo se víc časopisů a článků o tom, co děláme. Dostávalo se nám i mezinárodního uznání.

Jednou z událostí, které patrně ovlivnily postoje veřejnosti k Novému americkému malířství, byl počín časopisu Life, když roku 1949 otiskl několik stran barevných reprodukcí Pollockových děl. Tenkrát poprvé časopis s masovým nákladem upozornil čtenáře zcela neinformované na moderní umění a pověděl jim v průvodním článku o významu toho, co se zde děje. Článek měl název: „Jackson Pollock: je právě on největším žijícím malířem Spojených států?“, a já se domnívám, že ta otázka byla vznesena proto, že Clement Greenberg tvrdil něco takového ve své recenzi v Nation. Greenberg jako jeden z mála kritiků Pollocka výslovně prosazoval už v době, kdy Pollock maloval. Tenkrát neexistovala pevná fronta spisovatelů a uměleckých časopisů podporujících nové výtvarníky, jak si dnes kdekdo myslí. V Art News a dalších publikacích o Pollockovi skoro nepadla zmínka. Recenze za recenzí řady velkých výstav pozůstávaly z pár řádků, trošky reklamy. Článek v Life byl zcela výjimečný.

Ani muzea tehdy nejevila valnou důvěru. *Vlčice*, obraz, který byl na Jacksonově první výstavě roku 1943 v galerii Peggy Guggenheimové „Art of This Century“, si zamluvilo pro nákup Muzeum moderního umění, avšak cena 650 dolarů jim připadala příliš vysoká. Teprve když krátce nato James Johnson Sweeney napsal článek „Pět amerických malířů“ do Harper's Bazaar, kde byla i půlstránková barevná reprodukce právě tohoto obrazu, sehnalo muzeum těch 650 dolarů a koupilo jej. Sweeney byl také jedním z prvních, kdo Pollocka podporovali, a uváděl jeho první výstavu.

Kdy se rozšířilo jeho veřejné uznání natolik, že ho lidé začali kupovat?

Ani vlastně nevím. Došlo k tomu tak rychle, že si to přesně nevybavuji. Tak například obraz *Modré sloupy*, namalovaný roku 1953 a vystavený rok nebo dva nato v galerii Sidney Janise, se prodal za 6500 dolarů. Roku 1957 patřil k výstavě Jacksona Pollocka sponzorované Muzeem moderního umění a uváděné v Evropě. Výstava byla domluvena ještě předtím, než se Jackson roku 1956 zabil v autě, a tak se konala in memoriam. Vlastník obrazu ho nedávno dal do prodeje a v Evropě za něj dostal 35000 dolarů. Zdá se, že jak výstava putovala po Evropě, ceny rostly a evropský ohlas je stále ještě hodně důležitý.

Co soudíte o častém názoru, že abstraktní expresionismus už patří minulosti, a jak hodnotíte práce mladých malířů?

Názor, že abstraktní expresionismus už skončil, souvisí spíš s reklamou než s uměním. Vystává z potřeby konzumentů mít stále něco nového. V téhle zemi vládne tendence držet krok s novotami, ale myslím si, že navzdory tomu dnes vznikají velmi dobrá malířská díla. Horší problém je s tou šokující komercializací, se kterou se setkáváme. Jak už jsem o tom mluvila, malíři vystavují hned, jak vyjdou ze školy, a své práce snadno prodávají. Galerie se o ně perou. Jenomže umělecká díla samozřejmě nevznikají tak, jako se jablka trhají ze stromu. Za takové situace seriózní mladí umělci, kteří nejdou s módou, potřebují povzbudit a podpořit, protože vytvářejí velice vitální a zajímavé práce.

*Rozhovor
Francine du Plexis a Cleve Grey
s Lee Krasnerovou*

V dopise z roku 1929, odeslaném z Los Angeles, kde Jackson studoval na Manual Arts High School, psal bratrovi Sandy-mu: „Lidé mě děsí a nudí.“

Jackson své problémy řešil. Ptáte se na jeho pití. To jsme řešili pořád; nebylo by ode mě pošetilé, kdybych o tom nemluvila? Jackson si to uvědomoval víc než kdo jiný. Zkoušel všechno možné – léčil se, byl u psychiatra, chemické prostředky, co bylo dostupné. Koncem čtyřicátých let navštívil jakéhosi Hellera, praktického lékaře, který žádného alkoholika dosud neléčil. Byl to první člověk, který dokázal Jacksonovi pomoci, aby přestal pít. Mezi lety 1948 až 1950 se alkoholu nedotkl. Často jsem se ho vyptávala, co s ním doktor Heller dělá, když za ním každý týden na East Hampton Medical Clinic docházel. Zdá se, že spolu jen hovořili. Když jsem se jednou Jacksona na doktora Hellera zase ptala, řekl mi: „Je to poctivý chlap, můžu mu věřit.“ Uvědomujete si, co to znamená? „Je to poctivý chlap, můžu mu věřit.“

Nikdy nepil, když pracoval. Víte, Jackson pracoval v cyklech. Nastalo dlouhé období, kdy pracoval, a pak zase čas, kdy nepracoval. Pil před těmi pracovními cykly a po nich. Roku 1950 doktor Heller zahynul při automobilovém neštěstí – stejně jako Jackson –, a když Jackson později ten rok začal zase pít, nebyl už žádný Heller, za kterým by mohl zajít.

Pamatuji se živě na ten den, kdy jsem k němu do ateliéru přišla poprvé. Bylo to koncem roku 1941. Vyhledala jsem ho,

42 protože nás oba vyzval John Graham, abychom se zúčastnili výstavy v McMillen Gallery v lednu 1942. Chtěla jsem poznat toho malíře, o němž jsem nikdy předtím neslyšela. Vlastně jsme se seznámili už čtyři roky předtím, prý jsme spolu tančili na večírku Artist's Union. Ale já jsem na tohle setkání už zapomněla. Když nás pozvali na tu výstavu k McMillenovi, podivila jsem se, protože jsem si myslela, že všechny abstraktní malíře v New Yorku znám. Chápete, tenkrát znal každý každého. Sama jsem se na sebe zlobila, štválo mě, že tady vyvstane jméno, které mi nic neříká. A ještě víc mě štválo, že bydlí v Osmé ulici a já v Deváté, jen blok od sebe. S bratrem Sandym a Sandyho manželkou si pronajali horní patro, každý měl půlku. Když jsem tam přišla, Sandy stál nahoře na schodišti, já se zeptala na Jacksona Pollocka a on řekl: „Zkuste támhle zaklepat, nevím, jestli je doma.“ Později jsem se od Sandyho dozvěděla, že Jackson zpravidla ke dveřím nepřijde. Mně ale na zaklepání otevřel. Představila jsem se a řekla mu, že budeme oba na stejné výstavě. Vešla jsem rovnou dovnitř.

Můj dojem? Byla jsem ohromena, uchválena, jak jinak. Spatřila jsem všechny ty skvostné obrazy. Měla jsem pocit, že se propadám, když jsem ty obrazy uviděla. Jak je to možné, že jsem o takovém malíři nevěděla? Určitě jsem mu řekla, jak na mě jeho obrazy zapůsobily. Vzpomínám si, že jsem o jednom z nich něco poznamenala, a on řekl: „Ten bych měl asi ještě dodělat.“ Řekla jsem: „Ani se ho už nedotkněte!“ Samozřejmě nevím, jestli na něm ještě pracoval, nebo ne.

Jackson nebyl vysoký, ale dělal dojem velkého člověka. Skoro metr osmdesát – průměrná velikost – silné kosti, statný. Měl fantastické ruce, mohutné ruce. Škoda, že se nezachovaly fotografie jeho rukou. Celkově byl fyzicky mohutný. Tak jsem ho vnímala od prvního okamžiku, kdy jsem ho poznala, až do toho dne, kdy zemřel, a to už se jeho zevnějšek hodně změnil.

43 Nebyl ve válce, když jsme se seznámili, dostal 4-F. V osmnácti strávil půl roku v Bloomingdaleské nemocnici ve městě White Plains, New York, na psychiatrii. A s alkoholem měl problémy skoro celý život. Než jsme se vzali, zaklepal u mě jednou ráno Sandy a zeptal se: „Byl u tebe Jackson přes noc?“ Odpověděla jsem: „Ne, proč?“ „Protože je v nemocnici Bellevue a naše matka přijela do New Yorku. Šla bys ho se mnou vyzvednout?“ Odebrali jsme se do nemocnice a on tam ležel na oddělení. Vypadal příšerně. Opíjel se kolik dní. Povídám mu: „Lepší hotel jsi nenašel?“ Vzala jsem ho k sobě domů a dala mu mléko a vajíčka, aby se vzpamatoval, než půjde na večeři s matkou. Vypravili jsme se tam spolu. Setkala jsem se s jeho matkou poprvé. Žasla jsem, jak umí vařit, takovou domácí hostinu jsem ještě nezažila. Sama připravila celou večeři, upekla chléb, všeho bylo hojnost. Maminka mi připadala skvělá. Později jsem řekla Jacksonovi: „Co blázníš, vždyť je tak hodná a milá.“ Trvalo mi dlouho, než jsem pochopila, proč mají Jackson s matkou mezi sebou napjaté vztahy. Chápejte, tenkrát jsem si ještě nespojila Jacksonovu opleckou epizodu s matčiným příjezdem. V té době se Stella (Jacksonova matka) usadila v Connecticutu se Sandym a jeho rodi-

nou, a my jsme se s ní ani moc často nevidali. Tenkrát jsem ji ještě jako dominantní matku nezakusila.

Když jsme se měli brát, Jackson chtěl mít svatbu v kostele; já ne. Přál si to, a tak se i stalo. Jacksonova matka a vlastně celá jeho rodina, všichni byli proti náboženství – to je pravda. Vášnivě proti. Vytušila jsem podle toho, co Jackson dělal a říkal, že tohle velice postrádal. Přikláněl se k náboženství víc a víc. Měla jsem pocit, že kořeny toho jsou v minulosti, kdy jeho rodina náboženství zavrhl. Víte, v pubertě chodil na Krishna-murtiho přednášky.

44 Když vyvolávám z paměti Jacksonovu laskavost, tak to byla jedna část jeho bytosti, ale byla i druhá část, druhý extrém, ten rozhněvaný muž. Oba existovali v krajní podobě. Ovšem násilí se u Jacksona projevovalo pouze slovně. K fyzickému násilí se nikdy neuchýlil. Prostě jen použil větší množství hrubých slov než jindy, anebo si to vybil na nábytku. Jednou bylo u nás doma na večeri deset dvanáct lidí. Jackson a Hans Namuth seděli na jednom konci stolu. Kvůli čemu se pohádali, nevím, ale zaslechla jsem zvýšené hlasy a Jackson najednou převrátil stůl s dvanácti porcelanovými talíři. Příšerný sajrajt. Řekla jsem: „Káva se podává v obývacím pokoji.“ Všichni tam přešli a Jackson poklidně s nimi. Jeffrey Potter a já jsme to uklidili.

Vylíčím vám příhodu s de Kooningem. Stáli jsme s Jacksonem v Cedar Baru a popíjeli. Začali se dohadovat a de Koo-

ning Jacksona praštil. Kolem bylo dost lidí a někteří začali Jacksona hecovat, aby ránu de Kooningovi vrátil. Jackson se k nim obrátil a řekl: „Cože? Já? Abych praštil umělce?“ Násilník on nebyl. Že se rozhněval, to ano. Že se rozhořčil, ano. Že byl netrpělivý, ano. Násilník nebyl.

Do Springs jsme se přestěhovali takhle: Naši přátelé, Kadishovi, si tam pronajali domek na léto roku 1945. Pozvali nás na víkend. Jackson miloval život ve městě. To já jsem pořád toužila usadit se na venkově. Na konci toho víkendu jsem řekla Jacksonovi: „Co kdybychom si tady něco najali a v zimě tu pobývali? Ten domek, co jsme viděli, můžeme mít za čtyřicet dolarů a náš byt ve městě bychom pronajali.“ Jemu to připadalo jako praštěný nápad. Ale vzpomínám si, že po návratu do Osmé ulice ležel tři dny na gauči a přemýšlel. V pátek pak vyskočil a prohlásil: „Lee, koupíme si v Springs barák a odstěhujeme se tam!“ Jenže jsme neměli ani čtyřicet dolarů na pronájem, natož abychom nějaký dům mohli koupit, a tak jsem mu řekla: „Zbláznil ses, Jacksone?“ Jeho odpověď zněla: „Přece mi pořád říkáš, Lee, abych si nedělal starosti kvůli penězům; prostě to uděláme, a basta.“ Zajeli jsme tedy znovu do Springs. Ten dům, který jsme chtěli, byl už prodaný, tak jsme požádali agenta, aby se poohlédl po něčem jiném. Ukázal nám dům, který se nám líbil. Stál 5000 dolarů. Mohli jsme si vzít hypotéku na 3000 a zbývající 2000 jsme museli sehnat v hotovosti. Zašla jsem za Peggy Guggenheimovou, ale ta nechtěla o půjčce ani slyšet a poznamenala k tomu sarkasticky: „Řekni si Samu Koot-

zovi. "Navštívila jsem Kootze a ten byl ochoten nám ty peníze půjčit, ale s podmínkou, že Jackson přejde do jeho galerie: prý slyšel, že Peggy se svou galerií končí. Když jsem se vrátila k Peggy a sdělila jí, co říkal Kootz, vybuchla: „Jak jsi mohla něco takového udělat, a ještě se domlouvat právě s Kootzem! K němu přejdete jen přes mou mrtvolu!“ Namítila jsem: „Ale, Peggy, vždyť to byl tvůj nápad, abych se obrátila na Kootze.“ Nakonec jsme se dohodli na podmínkách, za jakých nám Peggy těch 2000 dolarů půjčí. Zvýšila Jacksonovu měsíční platbu na 300 dolarů, z toho si 50 dolarů strhávala na splátky dluhu a žádala výhradní práva na Jacksonovu tvorbu po příští dva roky. Kvůli téhle dohodě mě mimochodem teď nedávno zažalovala.

46 Myslím, že díky Springs byl Jackson schopen pracovat. Potřeboval ticho a klidný život na venkově. Tam mohl pracovat.

První dva roky, kdy jsme žili ve Springs, jsme neměli auto. Víte, než jsem Jacksona poznala, žil vysloveně v bídě, byl na tom hodně zle. To se táhlo od jeho příjezdu do New Yorku, než se dostal do programu WPA. Za velké hospodářské krize chodil na jídlo za pět centů. Víím, že v době, kdy bydlel se Sandym, dělal vrátného v Little Red Schoolhouse v Greenwich Village. Později si Jackson koupil ford, model A, ale ze začátku jsme všechno obstarávali na kole, a to nám vždycky zabralo větší část dne.

Jackson nikdy nevstával před polednem. Ať pil nebo ne, dopoledne prospal. Dokázal spát dvanáct i čtrnáct hodin, den co den.

Pořád jsme se bavili o tom, že má kvůli pozdnímu vstávání výčitky svědomí. Mně se nejlépe pracuje dopoledne a byla jsem tedy pravidelně v ateliéru, když jsem zaslechla, že se probudil. Vyšla jsem ven, a zatímco on snídal, já se naobědvala. Snídaně ho nenastartovala, nevstal hned od stolu jako většina lidí. Seděl nad tím prokletým šálkem kávy dvě hodiny. To už bylo odpoledne. Zvedl se a pracoval, dokud se nesetmělo. V ateliéru neměl zavedené světlo. Když se dny krátily, zbývalo mu na práci jen pár hodin, ale co on za těch pár hodin dokázal, bylo neuvěřitelné. Měli jsme spolu takovou dohodu, že vstoupíme do ateliéru toho druhého pouze na požádání. Tu a tam, bývalo to tak jednou týdně, mi řekl: „Chtěl bych ti něco ukázat.“ Anebo když se podíval na moje věci, řekl: „Funguje to,“ nebo: „Nefunguje to.“ Možná byl první mezi malíři, kdo se takhle vyjadřoval. V jeho ateliéru se také netopilo, ale on si poradil i v zimě, když chtěl: nabalil se, že jste něco takového v životě neviděli.

Často říkával: „Malovat není problém, problém je, co dělat, když člověk nemaluje.“

Pokud odpoledne nepracoval, zajeli jsme třeba na kole do města. Anebo když už jsme pak měli auto, zavezl mě do města a počkal ve voze, dokud jsem si nenakoupila. Když pracoval, vydal se do města až po setmění a přivezl domů pár bas piva. Ty dva roky (1948 a 1949) abstinoval. Nedotkl se ani piva. Často jsem si vyjeli v tom starém fordů a někde zastavili a šli se pro-

jí. Nebo jsme dlouhé hodiny seděli na přední verandě a beze slova koukali do krajiny. Málokdy jsme se bavili o umění, někdy o obchodní stránce profese, jako kdo přejde k té které galerii.

Jedno musím o Pollockovi říci: temperament se u něho projevoval, když pekl jablkový koláč. Moc rád pekl. Já vařila, ale pekl on, když se mu zachtělo. Na svém pečení si velice zakládal – uměl báječný chléb a koláče. Také vynikající omáčku ke špagetám.

48 Miloval stroje, tak si koupil sekačku na trávu. O práci na zahradě jsme se podělili tak, jak to navrhl: „Já ji překopám a osadím, když ty budeš zalévat a plít.“ Na náš dům byl velice hrdý. Do Springs jsme se stěhovali krom jiného také proto, že Jackson chtěl sochařit. Chápete, sochařina ho původně na střední škole a na umělecké škole lákala nejvíc. Často říkával: „Jednoho krásného dne se vrátím k sochařině.“ Na dvorku za domem byla velká hromada železného šrotu, který hodlal využít.

Dokázal poslouchat své jazzové desky jako očarovaný – nejen den za dnem – ale od rána do večera a od večera do rána, tři dny za sebou bez přestávky, až byl člověk hotov vyletět stropem. I barák se třásl! Jazz? Podle něho to byla jediná další tvůrčí aktivita v téhle zemi. K muzice přistupoval s vášní. Nedokázal udržet melodii, a třebaže rád tančil, moc mu to nešlo. Vyprávěl mi, že si jako kluk koupil housle a chystal se, že na ně hned zahraje.

Když se mu nepovedlo vyloudit z nich zvuky podle svého očekávání, rozzuřilo ho to tak, že je rozmlátil.

Práce mu dávala pocit bezpečí. O ní nepochyboval. Nemohla bych ale tvrdit, že to byl spokojený člověk. Jistě, byly doby, kdy byl spokojený, miloval svůj dům, rád se hrabal na zahrádce, rád šel ven koukat se na duny a na racky. Dlouhé hodiny se bavil s Danem Millerem, majitelem potravinářského obchodu. Popíjel s instalatérem Dickem Talmadgem nebo s elektrikářem Elwynem Harrisem. Tihle chlapi jednou přijeli do New Yorku podívat se na jeho výstavu.

Kolují řeči, že mu chyběla schopnost slovního vyjádření. Zeptejte se lidí, s kterými se opravdu bavil; s Tonym Smithem a se mnou. Mluvil jasně, byl inteligentní, prostě se jen nechtěl bavit o umění. A pokud mlčel, bylo to proto, že neuznával plané debaty, uznával práci.

49 S tím souvisí příhoda s Hansem Hofmannem. Pro mě to bylo hrozně trapné, protože jsem Hofmanna k Pollockovi přivedla já. Hofmann je učitel, a tak se celou dobu chtěl bavit o umění. Nakonec to Pollock už nevydržel a zarazil ho: „Vaše teorie mě nezajímají. Ukažte něco nebo přestaňte vykládat. Předložte nějaké práce.“ Pollock fanaticky věřil, že to podstatné řekne práce, a ne něco tak okrajového jako hovory.

O Pollockovi koluje tolik nesmyslů, že mě to ničí.

Jako ta smyšlenka o jeho sebevraždě. To přece vůbec není pravda. Zabil se v autě jako mnozí jiní. Stalo se to na nebezpečném místě na silnici, sama jsem právě tam krátce předtím dostala smyk. Správa silnic musela po Jacksonově smrti ten kus vozovky opravit. To přece mluví samo za sebe.

50 Tyhle výmysly mi jdou na nervy. Jackson byl ke svým přátelům tak ohleduplný, a to za všech okolností. Stýkal se jen s pár lidmi, mnoho přátel neměl. Nezajímalo ho, co dělají současní malíři — krom několika — ale dopadlo to tak, že většina lidí, s nimiž se stýkal, měla s uměním něco společného. Z těch, kdo Pollocka uznávali, byl na prvním místě John Graham. Když jsme jednou večer s Johnem někam šli, potkali jsme mužíka v dlouhém převlečníku: byl to Frederick Kiesler. John představil Pollocka slovy: „Seznamte se prosím s největším malířem Ameriky.“ Kiesler se uklonil až k zemi, a když se narovnal, zeptal se: „Severní nebo Jižní Ameriky?“ Jim Sweeney nejdřív ze všech o Pollockovi psal, uváděl první Pollockovu výstavu. Bylo to krásné laudatio, ale řekl přitom o Pollockovi, že je „neukázněný“. Jacksona to rozzlobilo. Rozčiloval se, vážně zuřil a šel a namaloval obraz *Hledání Symbolu*, aby ukázal, jak je ukázněný. Popadl ten obraz a ještě vlhký ho zanesl do galerie, kde se měl s Jimem Sweeneyem sejít, a řekl mu: „Nesu ti ukázat opravdu ukázněný obraz.“

Herbert a Mercedes Matterovi přivedli k Jacksonovi v roce 1942 Sandyho Caldera. Sandy si prohlédl jeho obrazy a podotkl:

„Jsou všechny hodně hutné.“ Chtěl tím říci, že je na nich málo volného prostoru. Jackson odpověděl: „Aha, chcete vidět jeden méně hutný, kde je hodně volného prostoru?“ Šel a vrátil se s tím nejhustěji pomalovaným. Takhle se někdy choval. Ale pro přátele měl nekonečné pochopení. Jednou jsem se ho zeptala: „Proč má z tebe Jim Brooks takovou hrůzu, když jsi opilý?“ Jackson mi soucitně vysvětloval, proč Jim asi takto reaguje. Když jsem mu říkala, jak se já sama kvůli jeho pití trápím, odpověděl: „Ano, já vím, že je to pro tebe drsné. Ale nemůžu ti slíbit, že přestanu, víš přece, že se o to snažím. Zkus na to myslet jako na bouřku. Brzy se přežene.“

Kdo byl Jackson Pollock? Art in America 55, č. 3 (květen — červen 1967).

*Rozhovor
B. H. Friedmana
s Lee Krasnerovou*

● *Když se roku 1951 konala u Betty Parsonsově Jacksonova černobílá výstava, mnohé z nás udivila, až šokovala nejen nedostatkem barvy a jejím zřejmým popřením, ale i tím, že se některými vystavenými obrazy vrátil k figurativní malbě. My, přímě nezúčastnění, jsme předtím sledovali jeho vývoj jako abstrakcionisty a velice originálního koloristy, ale šokovalo to podobně i vás, anebo tím, že jste žila v těsném sepětí s ním i s jeho prací, jste viděla nebo předem vytušila, že takové obrazy přijdou?*

Já jsem samozřejmě měla tu výhodu jako málokdo – znala jsem jeho skicáky a kresby, velký počet prací, které ostatní lidé měli možnost vidět až mnohem později, léta po Jacksonově smrti. Nemluvím teď o jeho studentských kresbách u Bentona, ale o těch z následující doby, kdy se od něho už oprostil, někdy z poloviny třicátých let. Pro mě veškerá Jacksonova práce vyrůstá z tohoto údobí, nevidím už žádné další ostré předěly, spíš pokračující vývoj stejných témat a obsesí. Výstava z roku 1951 se jevila jako monumentální kresba anebo snad malba s bezprostředností kresby – nějaká nová kategorie... Měla jsem ještě jednu výhodu: mohla jsem sledovat, jak se jeho obrazy vyvíjejí. Mnohé z nich, mnohé z těch nejabstraktnějších, začínaly s víceméně rozpoznatelnými podobami – hlavy, části těl, fantastická stvoření. Jednou jsem se Jacksona zeptala, proč nepřestane malovat, když se daná podoba vyjeví. Řekl mi: „Rozhodl jsem se zastříť podoby závojem.“ Takové obrazy maloval. U těch černobílých se povětšinou rozhodl své představy vyjevit. Nevím proč. Uvažuji, jestli to věděl on sám.

Považujete tedy tyto obrazy za více „nahé“ než jeho dřívější práce?

Ne, nejsou více nahé než některé jeho rané kresby – nebo obrazy jako *Mužské a ženské* nebo *Velikonoce a totem*. Vycházejí z téhož podvědomí, z téže mužské erotiky, radosti, bolesti... Některé z těch černobílých jsou velice otevřené, extatické, lyrické; jiné jsou uzavřenější a skryté, temné, až depresivní, stejně jako obrazy v barvě.

Zdá se, že na výstavě z roku 1950 bylo cosi jako primitivní horror vacui: celé plátno bylo třeba naplnit – až na Číslo 32. Na tomto obraze, stejně jako na černobílých z roku 1951, se zračí přítakání prázdnému prostoru, negativnímu prostoru, vakuu. Tam ta vakua působí pozitivně. Myslíte, že výstava v následujícím roce vychází z tohoto jediného monumentálního černobílého díla z výstavy v roce padesát?

54

Po výstavě v padesátém roce, co pak? Nemohl přece dál dělat pořad totéž.

Jackson mluvil o tom, že se mu zamlouvá, jak mu tvrdá podlaha klade odpor, když maluje. Možná si v jistém smyslu sám kladl odpor, když se omezil na černou a bílou?

Nemám tušení, co ho v jedné chvíli přehouplo do výhradně černobílé – krom těch kreseb, a namaloval také pár černobílých obrazů větších rozměrů už dřív – ale rozhodně šlo o naprosto cílevědomé rozhodnutí. Nevyvolaly to žádné vnější důvody, žádné nedostatky barev nebo něco na ten způsob.

Jackson velice obdivoval Guernicu a studie k ní; nebyl to možná její podnět a jeho reakce?

Pokud ano, tak se to rozhořelo nesmírně pomalu – až za nějakých dvacet let. Není sporu o tom, že Picassa obdivoval a zároveň s ním soupeřil, chtěl jít dál. Ještě než jsme se usadili v East Hamptonu, vzpomínám si, že jsem jednou zaslechla nějakou ránu a pak Jackson křičel: „Ten chlap zatracená, nic mu neujde!“ Šla jsem se podívat, co se děje. Jackson seděl, koukal do prázdna a na podlaze před ním, kam ji odhodil, ležela publikace s Picassovými obrazy... Jackson prožíval krajní stavy nejistoty i sebevědomí. Stačí, když se podíváte na ten film, jak maluje na skle (*Číslo 29, 1950*), a uvidíte, že si byl sám sebou jistý: ze způsobu, jak smaže začátek a začne znovu. Ale jindy zase stejně nejistě váhal. Později se mě před velice dobrým obrazem – nikoliv černobílým – zeptal: „Je tohle vůbec obraz?“ Nikoliv jestli je to dobrý obraz nebo špatný obraz, ale jen obraz. Jeho pochyby se někdy neuvěřitelně vystupňovaly. A jindy zase přesně věděl, jaký je malíř. Na vernisáži té černobílé výstavy mu jeden z newyorských obchodníků, údajně věci znalý, řekl: „Dobrá výstava, Jacksone, ale dokázal bys to taky v barvách?“ A po pár týdnech jiný obchodník zase řekl mně: „Je to v pořádku, Lee, bereme je.“ Ta jejich arogance, ta slepota mě ničila. A jak vidíte, neozývalo se to z okolního světa, ale ze světa umění.

55

A co jeho představy? Hovořil o tom Jackson někdy?

Jednou jsem toho byla svědkem. Navštívily nás Lillian Kieslerová a Alice Hodgesová a prohlíželi jsme si *Portrét a sen*. (Je to di-

ptych z roku 1953, kde levý panel, černobílý, abstraktně vyvolává dojem dvou antropomorfních postav, a na pravém — šedém, oranžovém a žlutém — je jasně mužská hlava, pravděpodobně autoportrét.) Vypytávaly se ho a Jackson jim dlouze vykládal o tom levém panelu. Mluvil volně a skvěle. Lituju, že jsem si to nenatáčela. Pamatuju si jen, že horní pravý roh na levém panelu popsal jako „odvrácenou stranu Měsíce“.

Někdo spojuje černobílé obrazy a také některé barevné s pocitem krajiny kolem East Hamptonu, obzvláště v zimě: pohled na holé stromy rýsující se proti nebi a pláň vybíhající k moři.

56 Jackson se o tom podrobně vyjádřil v dotazníku *Arts & Architecture* („...Přitom mám k Západu nepominutelné citové pouto: nekonečný obzor krajiny třeba, tady vám to dá jen Atlantický oceán.“) Tehdy (1944) zdůrazňoval Západ, ale v čase černobílé výstavy, poté, co žil už šest let ve Springs, myslím, že by byl stejně zdůraznil krajinu kolem východního Long Islandu — přímořskou krajinu. Patřilo to k jeho vědomí: obzor, o němž mluví, a dojem nekonečného prostoru a svobody... Slyšela jsem od něho slovo „krajina“ ve spojitosti s jeho prací pouze jednou, když mi řekl, než odešel do ateliéru: „Viděl jsem krajinu, jakou žádná lidská bytost nikdy nezahlédla.“

To mluvil patrně o jakési vizionářské krajině.

Ano, ale u Jacksona podle mého mínění mezi tím, co svět nazývá „vizionářským“ a co „reálným“ viděním, nebyl takový rozdíl jako u většiny lidí.

Jackson dost možná žil ve vizionářské krajině stále... Můžete nám povědět něco o tom, jak tyhle obrazy vznikaly, jaký praktický postup volil?

57 Ano, o tom opravdu něco vím. Jackson používal stůčky hrubého plátna, vracel se k nim s přestávkami od počátku čtyřicátých let. Všechny jeho větší černobílé obrazy vznikly na laciné plachtovině. Objednával si zbytky, role různě dlouhé, od pěti do devíti stop, na kterých zbývalo ještě padesát nebo sto yardů komerční plachtoviny, jaká se používá u lodí nebo na čalounění, od Johna Boyla z Duane Street. Rozvinul tu roli v ateliéru na podlahu, třeba na dvacet stop, aby látka vlastní vahou držela rovně — nemusel ji nijak upevňovat. Pak si zpravidla vyměřil plochu a nanesl na ni jednu nebo i dvě vrstvy lepidla „Rivit“, aby se plátno netrhlo a mělo tvrdší povrch. U černobílých obrazů okraje někdy vyměřil až po dokončení, aby je ohraničil. „Rivit“ bral od Behlena a bratra z Christopher Street. Stejně jako Boyle ani Behlen není obchod s potřebami pro výtvarníky. I barva, kterou Jackson používal na černobílá plátna, byl normální průmyslový lak — většinou černý email, Duco nebo Davoe & Reynolds. Na pár obrazech je i hnědý email. Takže jeho „paletou“ byla často nějaká ta plechovka emailu, rozředěná na hustotu, jakou potřeboval, a ty plechovky stály na podlaze vedle rozvinuté plachtoviny. Pak vzal tyčku a zatvrdlé nebo vypelichané štětce (ty byly vlastně jako tyčky) a stříkačky a začal. Vládl jimi neuvěřitelně. Malovat tyčkou je dost těžké, ale taková stříkačka je jako obrovité plnicí pero. U ní musel přesně ovládat nejen množství vytékajícího inkoustu, ale i pohyb ruky. Ty stříkačky si ku-

58 poval po tuctech... u větších černobílých obrazů buď jeden dokončil a odřízl ho z role, anebo jej odřízl předem a pak na něm pracoval. Ale těch menších často namaloval několik na větší pás plátna a pak ten pás odřízl z role, aby získal víc pracovního prostoru, a začal jej studovat. Někdy se zeptal: „Měl bych to odříznout tady? Měl by tohle být spodek?“ Věnoval hodně času řezání a úpravám, někdy jsem se toho sama zúčastnila, ale poslední slovo měl vždycky on. Když pracoval kolem toho plátna – v „aréně“, jak tomu říkal –, nestanovil si předem závazně vršek a spodek. A když nechával volná místa mezi obrazy, nebyl tam žádný stanovený „rám“ jako u předem napnutého plátna. To byly obtížné fáze a signování pláten bylo ještě horší. Já myslela, že všechno už je rozhodnuto – co je nahoře, co dole, okraje – a on si to v poslední chvíli začal rozmýšlet a pochybovat. Nenáviděl signování. Podpis je něco tak konečného... Někdy, jak víte, se rozhodl pojmout dva nebo i víc panelů jako jediný obraz, jako diptych, triptych nebo tak. *Portrét a sen* je toho názorný příklad. A víte, že právě ten obchodník, který mi sdělil, že Jacksonovy černobílé věci berou, se ho pak za dva roky nato zeptal, proč *Portrét a sen* nerozpůlil!

Z katalogu výstavy Jackson Pollock: *Černá a bílá*, str. 7–10.
Marlborough-Gersonova galerie, New York, 1969.



Černá a bílá č. 5, 1952

*Rozhovor
Barbary Roseové
s Lee Krasnerovou*

Zatímco se obrazy Jacksona Pollocka zvolna začínají prosazovat jako umělecká díla, která náleží k tradici modernistického malířství, vedle pohoršlivých osobních činů, na nichž se zakládá pollockovský mýtus, jakékoliv informace týkající se Pollockových vlastních záměrů a metod přispívají podstatně k vymezení skutečného dobového kontextu, kdy svá novátorská mistrovská díla – malby nástěnných rozměrů, při nichž používal techniky takzvaného „drippingu“ – tvořil. V následujícím rozhovoru Pollockova vdova, malířka Lee Krasnerová, objasňuje okolnosti, které dovedly Pollocka k objevnému novému stylu, spočívajícímu v rozlévání ředěné barvy na plátno rozložené na zemi, namísto aby nanášel barvy na plátno normálně vypnuté na stojanu nebo na zdi. Rozhovor, inspirovaný nadcházejícím vydáním proslulých akčních fotografií Hanse Namutha v knize nazvané *Pollock maluje (Pollock Painting)*, odkrývá důvěrný i kolegiální vztah Krasnerové k manželovi, jehož hlavní obdivovatelkou a oporou vždy byla.

Zájem z poslední doby o vlastní uměleckou dráhu Krasnerové jako jedné z prvních abstraktních expresionistek, zastíněnou Pollockovým kultem, vyvolává úvahy, proč tato malířka ve své pověsti zaostávala za mužskými kolegy. V rozhovoru se poprvé vyjasní, proč Krasnerové bylo znemožněno malovat velké obrazy, které by jí byly přinesly proslulost v rámci Newyorské školy už v dobách před Pollockovou smrtí v roce 1956. Ačkoliv malovala abstraktně dřív než kdokoliv jiný

z první generace malířů Newyorské školy krom Reinhardta a Gorkého (malovala abstraktně v době, kdy její učitel Hans Hofmann byl ještě figurativním malířem), její vývoj směrem k rozměrným monumentálním dílům byl uměle zbrzděn v důsledku toho, že jak ona, tak Pollock považovali jeho kariéru za přednostní. Pollockovy velké „dripingové“ obrazy se datují ode dne, kdy přemístil svůj ateliér z ložnice domu, který si manželé zakoupili roku 1945, kdy se přestěhovali z Greenwich Village do Springs v East Hamptonu, do stodoly za domem, kde si roku 1947 Pollock zřídil ateliér. Už v ložnici maloval na podlaze, ale teprve ve stodole dosáhl takové fyzické svobody, jakou zachycují Namuthovy fotografie a film z podzimu 1950.

62

Poté, co Pollock začal malovat ve stodole, získala Krasnerová konečně vlastní ateliér. (Předtím pracovala v obývacím pokoji.) Série „malých obrázků“, její vlastní obdoba překrývající malby, vytvářené konvenční technikou štětcem na plátnech rozměrů na stojan, vznikala v tomto malém pokoji koncem čtyřicátých let. Po Pollockově smrti v roce 1956 začala Krasnerová pracovat ve stodole jako ve svém ateliéru a vytvářela tam rozměrná díla, třebaže nikdy nemalovala na podlaze jako Pollock. Její vzpomínky na pobyt ve Springs v průběhu deseti nejproduktivnějších let Pollockova života nám pomáhají lépe pochopit ústřední roli, jakou Pollock sehrál v historii Newyorské školy, i povahu jejich vzájemného vztahu jako dvou pracovně činných profesionálů.

● *Kdy začal Pollock používat stodolu ve Springs jako svůj ateliér?*

Nastěhovali jsme se tam v listopadu 1945. Pollock nejprve pracoval v ložnici v horním patře, protože ve stodole, kde si později zřídil ateliér, byl velký nepořádek, vršilo se tam plno železných krámů a nějaké farmářské náčiní. Pan Quinn, bývalý vlastník, měl něco společného s údržbou městských cest, a tak tam po něm zůstalo plno takových věcí. Dovnitř se skoro nedalo projít. Stodola se musela vyklidit, a protože to chtělo nějaký čas, začal Pollock pracovat v domě. Svou výstavu v roce 1946 namaloval v té ložnici v patře našeho domu. I *Klíč* namaloval v té ložnici. Pamatuji si to, protože tenhle obraz byl na oné výstavě.

Jak víte, Pollock maloval na podlaze. *Klíč* zabral v ložnici celou plochu. Sotva se kolem té malby protáhl. Do ateliéru se určitě přestěhoval až pak, protože jsme stodolu museli nejen vyklidit, ale i celou ji přemístit tam, kde stojí teď. (Předtím byla přímo za domem, kde nám bránila ve výhledu.) Další výstavu měl v roce 1949 — vlastně měl v tomhle roce dvě výstavy —, takže k tomu došlo někdy v průběhu dvou předchozích let, kdy se stodola vyklidila a přemístila a vznikl tam velký ateliér, kde pak pracoval.

Znamená to, že se změnila rozměry obrazů, když si Pollock přestěhoval ateliér z ložnice do stodoly?

Jistě, jelikož na výstavě v roce 1950 měl už některé veliké obrazy. Měl tam *Jedna*, naproti visely *Podzimní rytmy*, dále tam byl *Levandulový opar* a k tomu ten velký černobílý obraz z Düsseldorfu, obraz Muriel Newmanové z Chicaga, který je přibližně stejně

velký jako *Levandulový opar*, a další velké obrazy. Chtěla bych však připomenout, že ještě než jsme se přestěhovali do Springs, když jsme bydleli na Osmé ulici v Greenwich Village, objednala si Peggy Guggenheimová nástěnnou malbu pro své apartmá, a to je největší obraz, jaký kdy Pollock namaloval. To bylo v roce 1943. Tenhle obraz mimochodem nemaloval na podlaze. Pollock nemaloval na podlaze vždycky, ačkoliv na podlaze maloval dost často. Kvůli Peggyině nástěnné malbě jsme museli strhnout jednu příčku a každý večer jsme pak vynášeli suť v kbelících. Neměli jsme v tom baráku bydlet, pronajali jsme si ho od Sailor's Snug Harbor. Každopádně jsme potřebovali stěnu dost velkou, aby se na ni ta nástěnná malba vešla, a tak jsme strhli příčku mezi dvěma místnostmi. Tím vznikla stěna dost dlouhá, aby na ni tu nástěnnou malbu dostal.

64

Kdo stanovil rozměry, Peggy Guggenheimová nebo Pollock?
Tuhle nástěnnou malbu si objednala Peggy v určité velikosti, aby se jí vešla do haly, pokud vím. Rozměry stanovila ona.

Mohla byste upřesnit, odkdy Pollock začal malovat ve stodole?

V roce 1949 měl dvě výstavy. Obrazy na ně vznikaly ve stodole, takže se tam pravděpodobně přestěhoval roku 1947. Když si zabral stodolu, zřídila jsem si já ateliér v ložnici. Víím, že jsem stolek s mozaikou dělala roku 1947, než jsem měla ložnici k dispozici. (Pracovala jsem v obývacím pokoji.) Pamatuji se, že jsem měla stolek už hotový, když jsem se stěhovala do ložnice.

Muselo to být roku 1947, nedlouho po Pollockově výstavě v témž roce.

První „drippingové“ obrazy vznikly roku 1947. Myslíte, že získal větší fyzickou volnost, když začal pracovat v té stodole?
Takové úvahy se nabízejí, ale nemyslím, že to tak bylo. Ve skutečnosti měl Pollock více prostoru v bytě na Osmé ulici. Nemusel se spokojit s jednou malou místnůstkou. Myslím, že větší rozměry souvisejí spíš se základními aspekty toho, co dělal. Rozhodně potřeboval fyzický prostor, aby mohl pracovat tak, jak chtěl, ale myslím, že by si byl ten fyzický prostor vydobyl ve chvíli, kdy byl připraven malovat velkými gesty.

Vzpomínáte si, jak a proč začal s „drippingovými“ obrazy? Hovořil o tom, že se chystá experimentovat s novou technikou? Pokaždé se podívám, když čtu o nějakém konkrétním datu. Nedomníváte se upamatovat, kdy jsem je viděla poprvé.

65

Poznala jste, že vstupuje do nového tvůrčího údobí? Rozhodně jsem si pomyslela: „Něco takového jsem ještě neviděla.“ Byl to převládající pocit. Ovšem u Pollocka nebyla o překvapení nikdy nouze.

Poznal on sám hned zpočátku, jak důležité ty „drippingové“ obrazy jsou?

Mohu to pouze předpokládat, neumím ho doslova ocitovat. Mám ale pocit, že si jejich důležitost uvědomoval.

Vzpomněla byste si, kdy jste ho poprvé viděla malovat na podlaze?

Nemaloval tak, dokud jsme bydleli na Osmé ulici v New Yorku. Ale vzpomínám si, že *Klíč* ležel na podlaze v ložnici roku 1946. Nepamatuji se, že by byl maloval na podlaze v New Yorku, tak s tím zřejmě začal až ve Springs. Nemám potuchy, proč se mu zachtělo malovat na podlaze.

Předcházel tomu něco?

Vzpomínám si jen, že líčil, jak indiánští píseční malíři pracují na zemi. Sama víte, že Pollock toho mnoho nenamluvil. Nechával si věci pro sebe, jen tu a tam něco prohodil. Vzpomínám si, že jsem od něho slyšela o těch indiánských písečných malbách, a možná to byla předzvěst jeho práce na zemi.

66

A přitom formalistická kritika indiánské vlivy popírá a tvrdí, že Pollock je skrz naskrz evropský umělec.

On samozřejmě evropské umění hluboce prožíval, ale v tom, s čím se ztotožňoval, byl typický Američan. Jeho historiky o indiánech – a on na Západ často jezdil – nejsou nikterak evropské. Když si vymyslel tu tekoucí barvu, její výron, podobu, kterou rozprášením z výšky dostávala – svůj takzvaný objemný čin – v tom se spojily mnohé tradice v umění. Vzpomeňte si, jak v jednom interview v roce 1944 říkal, že tady u východního pobřeží mu jenom Atlantik dává pocit prostoru, na jaký byl zvyklý. Pracoval s otcem, který byl povoláním zeměměřič, ve Velkém kaňonu, takže prostor skutečně uměl vnímat. Když vymýšlel

tuhle techniku, aby vyjádřil, co vyjádřit chtěl, splynulo mu v tom mnoho podnětů z jeho amerického zázemí – aniž se přitom odtrhl od tradice a od svých znalostí evropského umění. Jeho umění byla syntéza.

Topilo se tenkrát ve stodole?

Tenkrát se ve stodole netopilo. Na některých fotografiích z první doby prosvítá mezi prkny světlo, ten prostor tedy nebyl izolovaný ani vytápěný. A to znamenalo pracovat pouze v jistých ročních údobích.

Takže v zimě nepracoval?

Ne, když mrzlo, tak ne, až později. Jednou si koupil taková příšerná petrolejová kamna, která si při práci mohl zapálit, a z těch já jsem měla hrozný strach. Dřevěná stodola, uvnitř plno barev a dalších hořlavých věcí, vytápěná petrolejovými kamny. Znáte je, mají komín a dole velkou nádrž na petrolej. Velice nebezpečná.

67

Když nemaloval, kreslil?

Pokaždé ne. Pracoval vlastně v cyklech. Když pracoval, počasí mu v tom nemohlo zabránit. Navlékl si na sebe všechno možné, zapálil ten petrolejový krám a pracoval. Ale bylo pár měsíců, možná čtyři pět měsíců v roce, kdy v tom kraji opravdu hodně mrzne, a to se pracovat nedalo. Jindy se s tím nějak vyrovnal. Odvedl veliké množství práce, když uvážíte, že stodola nebyla vytápěná.

Domníváte se, že na jeho temperament měla tamní roční údobí nějaký vliv?

Tenkrát jsem nic takového nepozorovala. Jackson rozhodně měl intenzivní vztah k přírodě. Tak třeba Měsíc na něj obrovsky působil, také rád pracoval na zahradě. Procházel se v zimě na pláži a sníl na písku ho vzrušoval. Přírodu velice silně prožíval.

Co myslíte tím, že na něj Měsíc obrovsky působil?

Namaloval sérii měsíčních obrazů a často o tom mluvil. Tohle jsme spolu sdíleli, protože Měsíc působí i na mě. Podněcuje ve mně emoce, intenzivněji všechno prožívám – dodává mi jakousi životní sílu. Jackson o Měsíci často mluvil. Označoval obraz *Portrét a sen* jako „odvrácenou stranu Měsíce“. Vytvořil celou sérii měsíčních obrazů – *Měsíční žena, Šílená Měsíční žena, Měsíční žena trhá kruh*.

Víte, odkud získal znalosti mytologie?

Myslím, že zájem o mytologii u něho vzbudil jeden z jeho učitelů na střední škole. Na jeho jméno si už nevzpomínám, ale zajímal se o východní filozofii. Seznámil ho s východní filozofií, a v důsledku toho Jackson navštěvoval Krishnamurtiho přednášky. Předtím, než jsme se seznámili, podrobil se jungovské psychoanalýze, která vychází z mýtů.

Znal konkrétně indiánské legendy?

Vyprávěl, že se s ním otec občas vypravil na výlet do míst, kde indiáni kdysi žili, takže na to patrně narazil. Nakolik znal indián-

ské mýty, nevím. Měl Smithsonovskou edici amerických indiánů. Pokud si vzpomínám, obsahuje dvanáct svazků, a jelikož je vlastnil, předpokládám, že je i přečetl. Z nich mohl načerpat vědomosti o mýtech, jestli je neznal už předtím.

Co Pollockovy malířské potřeby – štětce, barvy atd. – kde si je opatřoval? A dával přednost určité barevné škále?

Měl radši štětce pro malíře pokojů než jemné štětce pro výtvarníky. Malířskými potřebami se hojně zásobil. Třeba pro perokresby měl fantastickou sbírku per, taková se hned tak nevidí. Než jsme se stěhovali do Springs, zašel k Rosenthalovi, to je obchod s potřebami pro výtvarníky, a vybral si pera všech nových typů, jaké právě přišly. Pokud jde o barvy, začal někdy na sklonku čtyřicátých let používat průmyslové barvy. Nevím proč. Nikdy mi to nevysvětlil.

Tenkrát ještě nebyly plastické barvy. A at' se olejové barvy ředily, jak chtěly, nikdy nedosáhly tekutosti emailových nebo nátěrových barev.

To je pravda. Myslím, že právě proto se rozhodl pro průmyslové barvy. S těmi mohl dělat to, co chtěl. V jisté době také požádal u Du Pontů, aby mu vyrobili speciální barvy a speciální ředidlo, což nebyl terpentýn. Nevím, co to bylo.

Vzpomínáte si, jak navázal kontakt s výrobcí barev?

To si nevzpomínám, ale v té době takový podnik, který vlastnil Rockefeller, vyhořel a z obnoveného pracoviště se na mě obráti-

li a já jsem musela zajít do ateliéru a vypsát jim, co používal, aby mohli kontaktovat lidi od Du Pontů a zjistit, jak to udělat.

Co to bylo za zvláštní barvy, které Du Pont vyvinul pro Pollocka?

Nevím. Prostě jsem jim dala jména těch barev a řekla, ať se spojí s chemiky u Du Pontů a zjistí si to.

V údobí, kdy Pollock vytvářel „drippingové obrazy“, používal jen určitou škálu barev? Po Klíči začal s docela jinou paletou, odlišnou od zářivých fauvistických barev z počátku čtyřicátých let.

70 Proč přešel od jednoho ke druhému, to říct nemohu. I u těch průmyslových barev se nabízí široká škála. Já jsem si vybrala jednu barvu a on si vybral docela jinou. Barva je záležitost velice osobní. Mohl si volit ze všech průmyslových barev. Rozhodně nevyužil celou jejich škálu. Vzal si, co potřeboval.

Máte představu, proč používal stříbrnou barvu? Byl to email na radiátory?

Myslím, že se užívá na radiátory nebo roury nebo na cokoli jiného. Ne, nemám představu, proč ji používal. Vlastně to přišlo na přetřes docela nedávno. Myslím, že O'Connor vyhrabal nějakou literaturu, kterou Pollock četl, když se zajímal o východní filozofii. Přišel s ilustrací, která byla těžce „drippingová“. Pokud ji Pollock viděl, znamenalo by to, že věděl o stříbrné barvě a takzvané „drippingové“ technice už dávno. O'Connor

říkal, jak si vzpomínám, že Pollock možná četl tenhle spisek, ještě než přešel na východ. Možná to všechno znal už dávno v Kalifornii.

Mluvil někdy o svých pracovních potřebách?

Zřídka. Myslím, že o technice toho přečetl hodně, protože měl v knihovně dost takových knih. Jeho knihy mám pořád ve Springs. Takže byl poučený a malířské techniky znal. Říkal ale také, že nemá cenu se technikou příliš zabývat; základní věci člověk znát musí, ale pak je lépe pustit to z hlavy.

Máte představu, proč používal na obrazech drcené sklo?

Nepoužíval ho často. Jen po velmi krátkou dobu. Zajímala ho textura. Drcené sklo vytváří texturu.

Přihlížela jste někdy, jak maluje?

Ano. Viděla jsem ho malovat tu nástěnnou malbu na Osmé ulici. Viděla jsem ho malovat *Číslo 7* a *Číslo 8* a *Měsíční ženu*. Viděla jsem ho malovat, než se přestěhoval do stodoly. A na venkově v East Hamptonu jsem ho vídala malovat i ve stodole. Když na mě zavolal, šla jsem se podívat, co udělal. Někdy začal pracovat i v mé přítomnosti.

Zavolal vás, když si potřeboval něco rozmyslet?

Ne. Podle zavedeného zvyku jsem nikdy nevstupovala do ateliéru, když maloval. Ale přišel třeba z ateliéru domů a já jsem nadhodila: „Jak to šlo?“, ačkoliv jsem to poznala, ještě než jsem

li a já jsem musela zajít do ateliéru a vypsát jim, co používal, aby mohli kontaktovat lidi od Du Pontů a zjistit, jak to udělat.

Co to bylo za zvláštní barvy, které Du Pont vyvinul pro Pollocka?

Nevím. Prostě jsem jim dala jména těch barev a řekla, ať se spojí s chemiky u Du Pontů a zjistí si to.

V období, kdy Pollock vytvářel „drippingové obrazy“, používal jen určitou škálu barev? Po Klíči začal s docela jinou paletou, odlišnou od zářivých fauvistických barev z počátku čtyřicátých let.

70 Proč přešel od jednoho ke druhému, to říct nemohu. I u těch průmyslových barev se nabízí široká škála. Já jsem si vybrala jednu barvu a on si vybral docela jinou. Barva je záležitost velice osobní. Mohl si volit ze všech průmyslových barev. Rozhodně nevyužil celou jejich škálu. Vzal si, co potřeboval.

Máte představu, proč používal stříbrnou barvu? Byl to email na radiátory?

Myslím, že se užívá na radiátory nebo roury nebo na cokoli jiného. Ne, nemám představu, proč ji používal. Vlastně to přišlo na přetřes docela nedávno. Myslím, že O'Connor vyhrabal nějakou literaturu, kterou Pollock četl, když se zajímal o východní filozofii. Přišel s ilustrací, která byla těžce „drippingová“. Pokud ji Pollock viděl, znamenalo by to, že věděl o stříbrné barvě a takzvané „drippingové“ technice už dávno. O'Connor

říkal, jak si vzpomínám, že Pollock možná četl tenhle spisek, ještě než přešel na východ. Možná to všechno znal už dávno v Kalifornii.

Mluvil někdy o svých pracovních potřebách?

Zřídka. Myslím, že o technice toho přečetl hodně, protože měl v knihovně dost takových knih. Jeho knihy mám pořád ve Springs. Takže byl poučený a malířské techniky znal. Říkal ale také, že nemá cenu se technikou příliš zabývat; základní věci člověk znát musí, ale pak je lépe pustit to z hlavy.

Máte představu, proč používal na obrazech drcené sklo?

Nepoužíval ho často. Jen po velmi krátkou dobu. Zajímala ho textura. Drcené sklo vytváří texturu.

Přihlížela jste někdy, jak maluje?

Ano. Viděla jsem ho malovat tu nástěnnou malbu na Osmé ulici. Viděla jsem ho malovat *Číslo 7* a *Číslo 8* a *Měsíční ženu*. Viděla jsem ho malovat, než se přestěhoval do stodoly. A na venkově v East Hamptonu jsem ho vídala malovat i ve stodole. Když na mě zavolal, šla jsem se podívat, co udělal. Někdy začal pracovat i v mé přítomnosti.

Zavolal vás, když si potřeboval něco rozmyslet?

Ne. Podle zavedeného zvyku jsem nikdy nevstupovala do ateliéru, když maloval. Ale přišel třeba z ateliéru domů a já jsem nadhodila: „Jak to šlo?“, ačkoliv jsem to poznala, ještě než jsem

se zeptala. A on někdy odpověděl: „Docela to ujde, chceš se podívat, co jsem dnes dělal?“ A já jsem se tam s ním vrátila a podívala se, co namaloval. Občas se přitom znovu přede mnou pustil do práce. Viděla jsem například, jak něco vystříhal. Jindy jsem ho viděla dodělávat nějaké kousky.

Máte představu, proč kousky plátna vystříhoval?

Neumím to zdůvodnit o nic lépe, než proč jsem já sama v určité chvíli začala dělat koláže.

Uvázlo vám v paměti něco zvláštního, týkající se jeho pracovního postupu? Tuším, že ho práce zcela pohlcovala.

Když maloval, tak ano.

72

Člověk má dojem, že maloval jakoby v transu.

Je to romantická představa, do jisté míry však pravdivá. Jaksi se ode všeho odpoutal. Byl to jeho způsob, jak uniknout okolí. Pak nastala doba, kdy svou práci jen pozoroval a kriticky hodnotil. Bylo v něm obojí – naprosté ponoření a následná nepředpojatá kritika.

Tohle je velmi důležité. E. A. Carmean píše v textu pro Národní galerii, že existuje jistá série obrazů ze stejné doby. Tvrdí, že první vrstva „drippingu“ je na všech nanesena stejně. Poté od nich malíř odešel a vrátil se k nim v různých časech a kriticky je dotvářel.

Někdy obrazy kriticky revidoval a jindy ne.

Něco vytvořil, podíval se, odešel od toho a pak se k tomu vrátil?

Pravidelný postup to samozřejmě nebyl. Do obrazu jako *Modré sloupy* vstoupil ještě mnohokrát a pořád říkal: „Ještě to není ono.“ A tak to trvalo hezkou dobu.

Jak dlouho mu obvykle trvalo namalovat obraz?

To bylo opravdu různé. Když narazil na problém, jako u *Modrých sloupů*, trvalo to hodně dlouho. Tohle se táhlo celé týdny. Třeba od obrazu na čas odešel, pak se vrátil a znovu zapracoval. Jiné obrazy zvládl snadněji. Když se dařily, podařily se dost rychle. Relativně.

Jaké procento svých prací zničil?

Velmi malé. Jackson se obvykle plátna nevzdal. Zůstal s ním, dokud se to pro něj nevyřešilo.

73

Měla jsem dojem, že hodně věcí bylo zničeno vinou riskantních prvků.

Ale to vůbec ne. Měl v té době takovou sebejistotu, že mě to až děsilo. Měl v té době neuvěřitelnou víru i pracovní způsob.

Jak se jeho víra zrodila? Bylo to v důsledku dlouholetého kreslení a proměny toho kreslení v rozmáchanější gesta?

Máte pravdu. Protože zázemí toho, co měl za sebou, kresby, o nichž se zmiňujete, představovaly velké množství práce. V jisté chvíli byl svolný, aby se všechno dělo v měřítku, jaké si přál.

Nevíte tedy; co inspirovalo „drippingovou“ techniku?

Pro mě tohle znamená pracovat ve vzduchu a vědět, kam to dopadne. Je to opravdu něco neskutečného. Vždyť i indiánští pískoví malíři pracovali v písku, ne ve vzduchu.

Z toho plyne, že si vzdušná gesta v jistém údobí nacvičoval.

Patrně se něco takového v menším měřítku asi odehrálo, ale já o tom nevím.

Existují ovšem malé „drippingové“ obrazy. V textech o něm se často hovoří o Pollockových „baletních“ pohybech. Nazývají to jakýmsi jeho tancem. Při společenském tanci byl hrozný. To ovšem nevypráví o jeho rytmu.

74

Pollockova fyzická ladnost v Namuthově filmu je prostě ohromující. Byl sportovec?

Ne. Na žádný sport jsem u něj nikdy nenarazila. Jeho zájmy byly v pravém protikladu ke sportu. Až na box. Na ten se někdy koukal v televizi.

Poslouchali jste spolu jazz.

Na jazz byl vysazený. Někdy poslouchal neworleanský jazz čtyři nebo pět dní a nocí za sebou, až jsem se z toho mohla zbláznit. Celý barák se třásl a houpal v jeho rytmech.

Co klasická hudba?

Nejsem si žádné vědoma. Sama mám klasickou hudbu moc ráda,

a když jsem si ji pustila, Pollock se rozhodně zaposlouchal. A měl také nějakou poezii na deskách a tu poslouchal.

Maloval Pollock za denního nebo umělého světla?

Pouze za denního světla, nikdy za umělého. Za tmy nepracoval.

Pamatuji se, že jsem užasla, jak prudké světlo vniká do té stodoly z vysokých oken, která ale nedosahovala do úrovně očí. Bylo důležité, aby měl v ateliéru dobré přírodní světlo?

Zřejmě ano. Když se stodola přestavovala, přál si umístit okna tak vysoko, aby neviděl přímo ven. Nechtěl být rušen okolní scenerií. Chtěl mít svůj ateliér naprosto oddělený, na to se pamatuji velice zřetelně. Stodola se přestavovala, když jsme ji přemístili z místa za domem, kde nám bránila ve výhledu, k domu ze strany. Okna měla představovat jedinou změnu. Přibylo nové ateliérové okno. Pamatuji se, že jsem se ho zepřítala, jestli by nebyl dobrý nápad dát ještě další okno někam jinam. Odpověděl: „Ne, ne, nechci, aby mě rušil výhled ven, když pracuji.“

75

Proč dovolil Namuthovi, aby ho fotografoval?

Nemám zdání. Fotografovali ho i jiní lidé, třeba Herbert Matter. Není to tak, že by ho byl před Namuthem nikdo nefotografoval.

Ale fotografoval ho někdo předtím při malování?

Ne. To bylo poprvé a následně i jedinkrát, kdy byl fotografován při práci.

Komentoval nějak ten zážitek?

V minulosti prohlašoval, že je mu fotografování nepříjemné. Nechtěl to dovolit.

A přitom v Namuthově filmu nevypadá rozpačitě, netváří se jako někdo, na koho se upírají zraky.

Když pracoval, myslím, že nic jiného nevnímal.

V tom filmu maluje na skle, a to je zvláštní, liší se to od ostatního Pollockova díla. Vyrozuměla jsem, že to byl Namuthův nápad, aby maloval na skle.

76 Opravdu? Byla jsem při tom, když Pollock na skle maloval, to ano, ale neslyšela jsem, že by mu Namuth navrhoval, aby maloval na skle. Co já vím, Pollock si vzal skleněnou tabuli a rozhodl se na ni malovat a Namuth to fotografoval.

Nestal se z toho ale umělecký předmět, dokud Pollock nerozhodl, že je to obraz.

Poprvé jsem o tom slyšela, když mi Pollock ukázal kus skla. Zeptala jsem se ho, k čemu to má, a on řekl, že chce zkusit na to malovat. Jak víte, on stále experimentoval. Doposud jsem si myslela, že nápad s malbou na skle pochází od Duchampa.

Malba na skle, která vznikla v průběhu toho filmu, doslova realizuje představu o obraze zavěšeném v prostoru – podklad se odstraní tím, že je průsvitný. Vyvíjí se to tak logicky z Pollockova směřování v té době, a proto se mi nechce věřit, že

je to jen náhodný vedlejší produkt toho filmu. Ovšem i existence toho filmu je jistý zážrak.

Nevím, proč Pollock souhlasil, aby ho Namuth filmoval při práci. Jeho povaze to vůbec neodpovídalo. Je ovšem velké štěstí, že svolil a že máme takový dokument.

Donald Judd
Jackson Pollock

O Pollockově díle se nepsalo často, a většinou jde o texty pouze průměrné nebo špatné. O mnoho víc toho ostatně nebylo napsáno ani o práci ostatních a hlubší zamyšlení i tu obvykle chybí. Kritika umění je na mnohem horší úrovni než díla, o nichž pojednává. Kniha Bryana Robertsona, vydaná roku 1960, je jedinou rozsáhlejší prací o Pollockovi, její text je bezcenný. Co je tam správně, jsou informace zakládající se na faktech, a ty už se objevily předtím v krátkém úvodu Sama Huntera v katalogu k první Pollockově výstavě v Muzeu moderního umění v letech 1956–1957 a v různých recenzích a obecných článkách. Existuje pouze několik článků věnovaných výhradně Pollockovi, ten od Clementa Greenberga je z roku 1957. Všechno ostatní v Robertsonově knize je tak či onak nepravdivé, zpravidla povrchní a navíc nepravdivé. V brožuře Franka O'Hary, vydané roku 1959 v Brazillerovské edici, jsou stejné životopisné a přejaté informace jako v předmluvě Sama Huntera, nějaké plácání kolem a žádné skutečné myšlenky. Nic rozumného o Pollockově díle tedy neexistuje, kromě pár raných recenzí od Greenberga. Jako recenze jsou v pořádku; Greenberg začal přemýšlet o malířství, ale nechal toho. William Rubin napsal obsáhlou knihu, která má vyjít na podzim. Toto dílo možná povědomost o Pollockově díle rozšíří. *Artforum* ve svém současném čísle si rozhodně všimá Pollockovy výstavy, kterou Muzeum moderního umění připravuje na květen. Výstavu v Marlborough-Gerson před třemi lety výtvarné časopisy prakticky ignorovaly.

Nebudu zde, v tomto krátkém článku, vypisovat, co by se podle mého mínění o Pollockovi mělo psát. V žádném případě

to nemohu napsat já. Bylo by třeba věnovat tomu celou knihu a soustředěnou pozornost. Navíc je velký rozdíl mezi tím, když se o něčem díle přemýšlí a když se o něm přemýšlí tak, aby tomu druhí porozuměli. Vyžadovalo by to velké úsilí, kdybych měl já sám nebo kdokoliv jiný přemýšlet o Pollockově díle srozumitelným způsobem. Důkladný rozbor Pollockova díla nebo kteréhokoliv díla by měl mít podobu interpretace. Není třeba budovat si cesty, kudy se řeč o jeho tvorbě bude ubírat, a přitom samozřejmě charakterizovat hlavní díla. Většina takových diskuzí je od věci a neracionální. Základní informací by měla být povaha jeho díla. Skoro všechny další informace by měly být založeny na tom, co existuje. To neznamená, že se má hovořit pouze „formalisticky“. Z díla je možno odvodit téměř jakýkoliv závěr: filozofický, psychologický, sociologický, politický. Takové závěry, často nesmyslné, se obvykle vztahují k specifickým prvkům díla a k nějakým relevantním výročkům nebo životopisným informacím. Rozhodně by diskuze měla přesahovat formální úvahy a zaměřovat se na kvality a postoje v díle obsažené. Argumenty směřující od prvků díla k jejich zevšeobecňujícímu významu se formulují nesnadno, a měly by být formulovány velmi opatrně. Citáty a životopisné informace by měly být zvažovány pečlivěji, než se běžně děje. Při interview hloupí tazatelé zpravidla obdrží hloupé odpovědi. Prozatím nemáme nic důkladného o žádném výtvarníkovi, a rozhodně ne o Pollockovi. I historické studie jsou povětšinou dost lajdácky psané a nedostatečné. Nejčastější pitomosti mívají po pár stránkách ověřených faktických údajů nějaké zcela neověřené závěrečné kli-

še. Wittkowerova kniha o Berninim je příkladem dosti důkladné práce.

Další nezbytností dobré recenze, článku nebo knihy je, aby autor odhadl, jestli jde o dobrého umělce. To vyžaduje, aby ho porovnal s ostatními umělci, i když mnohé věci poměřit nelze. Porovnáváním se spěje k přemýšlení o tom, jak se umění vyvíjí a co umělce spojuje. Obvykle bývá takové zamýšlení dost prostoduché. Chtěl bych jasně vyjádřit, třeba i výslovně prohlásit, že Pollockovy obrazy považuji za velmi dobré. Skoro všichni si myslí, že to byl velký malíř, ale stejně hodnotí i nemalý počet dalších. Nejrychleji potvrdím jeho schopnosti, když jej porovná s ostatními, namísto abych se pouštěl do obsáhlé debaty: soudím, že Pollock je větší umělec než kdokoliv, kdo tvořil v jeho době i později. Tím ho stavím výš než Newmana, což říkám nerad. Malíři po Pollockovi jsou povětšinou ve srovnání s ním konzervativnější. Představa, že Frankenthaler, Louis, Noland a Olitski tvoří vývojovou linii vycházející z Pollockova díla, je směšná. Louisova a Nolandova tvorba přináší některé nové a odlišné aspekty, ale obecně vzato není tak nezvyklá a pozoruhodná jako Pollockova. Sochařina Davida Smithe, snad jediná dobrá sochařina do nedávné doby, je v porovnání s Pollockovými obrazy zřetelně poněkud konzervativní, a to včetně jeho posledního díla. Myslím, že Pollock jasně vytvořil širokou škálu, celistvost a jednoduchost, které se jeví jako společné vši dobré práci. *Modré bezvědomí*, *Oči ve vedru* a *Třpytivá substance* vznikly roku 1946. *V hlubinách* a *Katedrála*, oba typické celkové obrazy, jsou z roku 1947. Z nich všichni ostatní, a mnozí překotně, čerpali poučení.

Pollock používal barvy i plátno novým způsobem. Všichni ostatní, až na Stellu ve většině případů, je používali způsoby, které se vyvinuly z tradičních evropských a západních zvyklostí, jak zacházet s barvou a plátnem. V Pollockově přístupu spočívá jeden z nejdůležitějších momentů jeho díla, stejně důležitý jako škála a celistvost. Jeho podstata se těžko objasňuje. Vyžadovalo by to značnou verbální průpravu. Jde o odlišnou představu zobecnění, o to, co obrazu dává jednotu. Jde o odlišnou představu disparátnosti mezi součástmi nebo aspekty a jde o odlišnou představu vnímání. Působivost většiny obrazů se zakládá na disparátnosti co nejvíc vystupňované v mezích dané kvality, celkovosti či obecnosti. Disparátní části a aspekty jsou zvláštní a celek, který vytvářejí, je výsledkem jejich zobecňující a hlavní kvality. Kvalita součástí se rovná kvalitě celku. Je zde stupňování nebo vyrovnávání součástí a aspektů. Kvalita v sobě má vždy jistou umírněnost, dlouhodobý pohled a jednotu všech věcí. Dnes už se takové záměry zdají snadné a popřípadě i nepravdivé. Prvky a aspekty Pollockových obrazů se spíše polarizují, než splývají. Dílo nemá apriorní umírněnou všeobecnost u obrazů obvyklou. Všechno je zcela nezávislé a specifické.

Nastříkaná barva je na většině Pollockových obrazů prostě nastříkaná barva. Vyvolává odpovídající pocit, naprosto bezprostřední a specifický, ničím nepozměňovaný. Rovněž dělá něco, co stříkance nikdy nedělají, ale co zvláštní pocit nemění. Nic nepoukazuje na nastříkanou barvu nepřímou. Uplatnění barvy a celý obraz jsou si svými vlastnostmi vzdálenější, než běžně bývají. Útržek některého Pollocka by měl mnohem méně

z vlastností celku, než by kupříkladu měl útržek de Kooninga z vlastností celku. To platí také o barvě, konfiguraci a povaze prostoru. Je velký rozdíl mezi vnímáním nastříkané barvy a složitou a velmi různorodou konfigurací a povahou prostoru, který vytváří. Různé barvy na kterémkoliv obraze jsou nevtíravější než na většině obrazů, kde se drží v určitém rozsahu nebo se vztahují k rozpoznatelnému schématu. Většina obrazů se v porovnání jeví harmoničtější. Barvy, materiály a povrchy, stejně jako plátno, jsou nevtíravější, než obvykle bývají. Prohlížel jsem si nedávno jeden Pollockův obraz, který patří Williamu Rubinovi a byl vystaven v Muzeu moderního umění, a ten má aluminiovou barvu a další barvy, které si už nevybavuji, vrhané na podklad sieny pálené, zřejmě nanesené na přírodní plátno. Nedávny obraz od Nolanda by třeba při nepříznivém porovnání také měl sienu pálenou, umbru pálenou, tmavou a střední zeleň, plátno stejné textury a možná méně spřízněnou barvu. Nolandovy obrazy však nejsou vždy tak harmonické.

Výraz „abstraktní expresionismus“ je zcela mylný. Předně by z něj vyplývalo, že Pollock byl stejný jako de Kooning a že oba byli expresionisté. Pollockovy obrazy jsou mnohem pozoruhodnější. De Kooningovy obrazy jsou v podstatě stejné jako díla různých expresionistických malířů od Soutina až zpátky k van Goghovi a znovu obratem ke všem, kdo používají štětce k expresivní tvorbě. Ta znázorňuje bezprostřední citové projevy. Nezabývá se bezprostředním vnímáním. K vyjádření takových emocí se dospívá pozorováním, procítěním a zaznamenáním.

Je to jeden z hlavních aspektů evropského a západního umění. Je to jistý druh umění, nikoliv umění veškeré. Je špatné, že na věci reaguje v přehnané míře. Předpoklad, že takové reakce vypovídají cosi o povaze pozorovaných věcí, je mylný. Očividně to, co cítíte, a jaké věci jsou, není jedno a totéž. Každopádně se Pollockovy obrazy nezabývají bezprostředními emocemi tradičního umění a nezabývají se způsoby, jimiž se takové emoce zobecňují.

Nancy Barberová
Rozhovor
s Betty Parsonsovou