

Vacková, Lada

Figurativní abstrakce versus abstraktní figurace : Kandinského abstraktní divadelní syntézy, fotodynamismus bratrů Bragagliových a jejich rozostřená projekce lidské bytosti

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1999, vol. 48, iss. F43, pp. [49]-56

ISBN 80-210-2231-0

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110399>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

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

LADA VACKOVÁ

FIGURATIVNÍ ABSTRAKCE VERSUS ABSTRAKTNÍ FIGURACE. KANDINSKÉHO ABSTRAKTNÍ DIVADELNÍ SYNTÉZY, FOTODYNAMISMUS BRATRŮ BRAGAGLIOVÝCH A JEJICH ROZOSTŘENÁ PROJEKCE LIDSKÉ BYTOSTI

Alfred H. Barr, první ředitel Muzea moderního umění v New Yorku, se pokusil v úvodu k památné výstavě *Cubism and Abstract Art*¹ v roce 1936 o částečnou „inventarizaci“ pojmů, které byly spojeny s tvorbou Kandinského, Mondriana aj. Byl si vědom toho, že vžitý termín „abstrakce“ je zavádějící, paradoxní. Poznamenal, že pokud abstraktní proud myšlenky zhmotníme, je to v podstatě proces zcela protikladný nemateriální abstrakci a samotný fyzický přenos abstrakce na plátno se mu jevil jako nanejvýš *konkrétní*. Terminologická nejasnost se ještě výrazněji projeví u tzv. abstraktní fotografie, která je přísně reprodukční technikou a musí tedy v sobě obsahovat záznam zcela určité skutečnosti. I když na těchto fotografiích není jakýkoliv objekt pojmově uchopitelný či jednoznačně čitelný, fotografie nemůže být ontologicky abstraktní. Rentgenový snímek může dokonce zhmotnit „průsvitnost“, transparenční — a je průkazně něčím dokonale ambivalentním — totiž *konkrétní abstrakcí*.²

Barrovi se současně jevil jako nevhodný a nepřesný pojem, který je uváděn jako ekvivalent abstraktního umění, a to „*nefigurativní umění, nepředmětné umění*“.³ Abstraktní umění vždy užívá, byť v symbolické či formalistické podobě, učících figur. Zvláště popření figurace v rámci abstraktního umění je nevhodné, sám pojem figury je, jak známo, mnohovýznamový. Sloveso *figurovat* — znamená utvářet, výtvarně formulovat, figurace je tedy vlastním principem

¹ Alfred H. Barr, *Cubism and Abstract Art* (1936), Cambridge 1986.

² Na toto téma probíhala diskuze v rámci přednáškového cyklu v roce 1996 Huberta Damische na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales v Paříži „*Abstraktion: mode d'emploi*“.

³ Je zajímavé si povšimnout, že např. historický slovník francouzského jazyka uvádí: pojem *non-figuratif* je ekvivalentem *abstrait*, kodifikace této významové souběžnosti nastala právě v roce 1936. Srov. Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris 1995.

veškeré tvorby. Původně měla figura význam formy a ztvárnění určitého tvaru. Figura je podoba, tvar, geometrický obrazec, lidská postava, účinný úzus mluvčího — rétorická figura; pojem široký a elastický. Figurace je vyobrazení obecně. Až od poloviny 18. století historický slovník zaznamenává, že *figurativní* je taková tvorba, která zaznamenává tvar určitých objektů.⁴

Přestože Barr si byl vědom těchto hlubokých rozporů, svým pasivním konstatováním nespokojenosti, které nenabízelo jiné, přesnější terminologické varianty pro nové umění, v podstatě ustálil a jazykově uzákonil protiklad *abstraktního versus figurativního*.

Přes tento úvod devalvující významovou kvalitu pojmoslovi apeluji na vžitý, byť nepřesný úzus. Přívlastků užíváme, i když jsme si vědomi hlubokých rozporů. Zhruba tušíme, co máme rozumět pod pojmem abstraktní umění a co pod pojmem protikladně užívaným, totiž figurativní umění. Přesto by tyto dva pojmy neměly být vnímány tak striktně odděleně. Figurativní abstrakce i abstraktní figurace vyznívá jako oxymórón, protimluv — jako sloučenina, která obsahuje heterogenní kvality.

V tomto textu bude pojem figury vnímán v nejužším slova smyslu. Konkrétněji: zájem bude soustředěn na *lidskou figuru v abstraktním celku obrazu*, na únik směrem k abstrakci při znázornění výhradně figurativního prvku — *lidské postavy* v umění počátku 20. století. Záměrem je umělecký obraz lidské bytosti, u níž se smývaly konkrétní rysy individuálního člověka; bytosti, která se pohybuje na hranici mezi realitou a (symbolickou) abstrakcí. Přičemž cesta k něčemu, co nazývám *abstraktní antropomorfismus*, může vést z obou směrů. Od abstrakce směrem k figuraci nebo opačně od figurace směrem k abstrakci. Výsledek je přibuzný. Pokusím se tuto souběžnost předložit na tvorbě Kandinského a na fotodynamických fotografiích futuristů Bragagliových.

U nejdůležitějších představitelů abstrakce se často mluví o moderním, světském ikonoklasmu,⁵ protože znatelně vymizelo znázornění lidské postavy. Tradice náboženské ortodoxie zajisté ulpívala na přístupu trojice malířů abstraktního umění. Malevič nedůvěřoval lidské vnější podobě, nevěřil, že by byl schopen zachytit „pravou lidskou tvář“.⁶ Mondrian se v rámci svého mystického universalismu⁷ lidské podobě ve své vrcholné tvorbě vyhnul také. Kandinsky po

4 Ibidem, s. 796 (od roku 1740).

5 Snad poprvé si obrazoboreckých tendencí v moderním umění povšimnul José Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte*. Madrid 1925; anglická verze *The Dehumanization of Art*. Princeton — New Jersey 1968: „Why is it that round and soft forms of living bodies are repulsive to the present artist? Why does replace them by geometric patterns? [...] At times, the disgust at living forms flares up and produces public conflicts [...] A thorough investigation of such eruptions of iconoclasm in religion and art would be of high interest. Modern art is obviously actuated by one of the curious iconoclastic urges [...]“

6 Kazimir Malevič, *Manifest suprematismu* (1915), překlad publikován in: Mario de Micheli, *Umělecké avantgardy 20. století*. Praha 1964, s. 336: „[...] Právě tvář se našim zrakům neobjeví takřka nikdy [...]. Filosofie suprematismu má všechny důvody nevěřit ani masce, ani „pravé tváři“, neboť je obvykle opakem skutečné lidské nebo skutečné lidské podoby.“

7 Působení tradice kalvinského ikonoklasmu s holandským neoplasticismem byla několikrát předložena — např. Hans Jaffé, *De Stilj*. London 1970.

roce 1910 přistoupil ke znázornění *přibližně* lidských postav jen ve svých „abstraktních divadelních kompozicích“,⁸ jejichž integrální podoba byla do loňského roku veřejnosti neznámá.

Abstraktní syntézy, které měly být zinscenovány v divadelním rámci, měly podle Kandinského předložit před diváka „*skutečný, zhybněný stav kontemplance*“, který při pohledu na statický obraz probíhá jen ve virtuální rovině.

Abstrakcionista Kandinsky v rámci těchto divadelních skladeb byl nucen pracovat rovněž s figurativním slovníkem, na scéně se objevovaly náznaky skal, rostlin a konečně také zvířecích i lidských stvoření. — Ve *Žluté znělosti*, jejíž koncepce se utvářela v letech 1908–1912 a kterou chtěl uvést na scénu mnichovský příznivec expresionismu (pozdější curyšský dadaista) Hugo Ball, se objevují „[...] *červené bytosti podobné ptákům s tvářemi podobnými těm lidským (tyto podobnosti musí být jen křehkou aluzí)*“.⁹ Ve třetím obraze, ve své době nerealizované, divadelní syntéze vstupuje na scénu dav lidí zahalených do barevných trikotů, připomínajících *manekýny*.¹⁰ Jejich vlasy jsou zakryty přiléhavou elastickou hmotou. (Myšlenka postavy znepokojivého manekýna se u Kandinského objevuje ještě před Chirikem.) V další variantě třetího obrazu jsou postavy s bílými prázdnými tvářemi, pohybuující se jako ve snu.¹¹ V definitivní verzi *Der Gelbe Klang*, která byla publikována v almanachu *Der Blaue Reiter* v roce 1912, měly vystupovat „*nejasné bytosti — undeutliche Wesen*“. Jsou to postavy, které měly zpočátku vystupovat jako obři, ale později se jejich obraz má záměrně stále více *znejasňovat*, jejich podoba má být zahalena nejasným oparem.¹² Tato „*rozostřená lidská bytost*“ má být opticky rozložena, rozsekána do kaleidoskopického obrazu rychlou alternací světelných paprsků ostrých barev¹³ (modré, červené, fialové).

V první verzi čtvrtého obrazu má lidský figurant ztvárnit něco mezi féerickou astrální bytostí a symbolickým ztělesněním. Jeho proměna je v Kandinského úsečném scénáři následující: „[...] *Modré pozadí, bez černého rámce. Uprostřed scény obr jasně žluté barvy s bílou rozostřenou tváří, s velkýma černýma kulatýma očima. Pomalu se zvedá s dlaněmi směřujícími vzhůru a zdánlivě roste do*

⁸ Texty věnované Kandinského představě divadelních syntéz (které nazýval *Abstrakte Bühnen Composition*), byly po dlouhé době v integrální podobě představeny veřejnosti na závěr loňského roku: Jessica Boissel — Jean-Claude Marcadé (ed.), Wassily Kandinsky, *Über das Theater*. Paris 1998; kromě inscenace Mussorgského *Obrázků z výstavy* na scéně Bauhausu koncem dvacátých let nebyl žádný z abstraktních scénických celků za Kandinského života realizován.

⁹ Ibidem, s. 59 — originální text první verze z roku 1909–11 rusky: „[...] *Птице образные подобные, красные существа с человеком подобными лицами (эти-подобия должны быть только слабым намеком [...])*“.

¹⁰ Ibidem, s. 63: „[...] *Слева медленно появляется большая толпа людей в различных трико одеждах. Они похожи на манекенов. Волосы их закрыты туго облегающим париком, без волос [...]*“.

¹¹ Ibidem, s. 65: „[...] *Все их движения как бы движения во сне. Лица их белы [...]*“.

¹² Ibidem, s. 72: definitivní verze v němčině, „*Die Riesen singen Weiter und immer leiser. Dabei werden si auch immer undeutlicher [...]*“.

¹³ Ibidem, s. 76: „[...] *in schneller Abwechslung fallen von allen Seiten grellfarbige Strahlen (blau, rot, violett, grün wechseln mehrere Male [...])*“.

výšky. V okamžiku, kdy zaplňuje celou scénu až nahoru, jeho postava se utváří do tvaru kříže, následuje náhle tma.“¹⁴

Ve čtvrtém obrazu Kandinského definitivní verze abstraktní kompozice se objevuje hřmotný figurant v černém oděvu se zcela bílou, velmi *nejasnou* rozostřenou tvář¹⁵. Na závěr se má postava doslova pod návalem světla rozpouštět, proměňovat se v ne-formu., má být, podle předpisu Kandinského působením světla *defigurována*.¹⁶

Lidská postava nebo náznak jakékoli konkrétnější figurace se objevuje u Kandinského vždy jen v nejasných obrysech, projekce bytosti má být záměrně *rozostřená*, jak je v poznámkách opakovaně uváděno, působení aktérů je však jen figurativním letným, avšak *netělesným* záznamem, který se v celkovém vyznění opětovně rozplývá v abstraktní „duchovnosti“¹⁷.

Pokusme se nahlédnout a připustit srovnání se soudobým jevem moderního umění, s „abstraktními figuracemi“ bratrů Bragagliových z let 1911–1913. Jejich *fotografická* projekce lidské bytosti z let 1912–1913 je rovněž záměrně *rozostřená* až na hranice čitelnosti. Jejich fotografická figurace je na prahu abstrakce, je opět něčím, co by se dalo charakterizovat protimluvem — a to svého druhu *figurativním tašismem*.

Ve fotografii se s účinkem rozostřenosti (který dostal název *effet flou*) experimentovalo již na přelomu století; zastření ostrosti fotografie, lehký opar byl působivým prostředkem secesního piktorialismu. Tento *effet flou* byl vyvolán solarizací,¹⁸ dvojexpozicí a fotomontáží. Anton Giulio a Arturo Bragaglia¹⁹ však tohoto efektu neužívali pasívně k módnímu zastření lidských rysů, nevytvářeli ono umělé optické orosení, aureolu tajemné oduševnělosti. Jakožto stoupcí futurismu nemohli pracovat s takovým sentimentálním dekorem.

Figurace je na fotografiích bratrů Bragagliových ve stavu „*fotodynamického rozostření*“. Lidé nebo jen tělesné partie jsou představeny v dynamické akci, v *pohybu*. Přičemž pohyb není znázorněn chronofotograficky, tedy jako záznam

¹⁴ Ibidem, první verze pouze rusky, s. 66: „[...] Синий матовый фон, без черных краев. В середине сцены один светложелтый великан с белым неясным лицом, с черными большими круглыми глазами. Он поднимает медленно в одной плоскости с телом обе руки ладонями вниз и растет при этом в вышину. В тот момент, когда он заполняет всю сцену в вышину и фигура его делается одновременно крестообразной, наступает сразу темнота [...]“.

¹⁵ Ibidem, s. 78: „[...] ein sehr dicker Mann, ganz schwarz gekleidet. Das Gesicht ganz weiss, sehr undeutlich.“

¹⁶ Ibidem, s. 86: „[...] Der Riese löst sich in ihm fast auf [...]“.

¹⁷ V českém překladu vyšel s doslovem Petra Wittlicha Kandinského spisek *O duchovnosti v umění*. Praha 1998. Badatelské zázemí věnované Kandinskému je zejména ve Francii, kde umělec v roce 1944 zemřel a kde byla založena společnost Nina Kandinsky. Výkladu teoretického díla se věnuje Dora Vallier, Philippe Sers, mladá ruská badatelka Nadia Podzemskaia. Jessica Boissel, aj. Velká část jeho rukopisného díla se nachází v dokumentačním centru Centre Georges Pompidou.

¹⁸ Pokles zčernání fotografické vrstvy při nadměrném osvětlení. Je vyvolána zpětným působením uvolněného bromu na zárodky citlivosti. solarizace vede k převrácenému podání tónů šedi.

¹⁹ Dobová kritická studie o jejich tvorbě Giovanni de Iorio, *L'Arte fotografica dei fratelli Bragaglia, La Fotografia artistica*, č. 6, Turín, červenec 1912

několika časově následných fixací.²⁰ Bragaglioové chtěli předložit na svých fotografiích *vnitřní dynamismus*, Bergsonův *élan vital*,²¹ a to skrze rozostřenou prchavost, gestický stín, pohybovou kontinuitu, dynamickou skvrnu, či energetickou plynulost. V intencích teorie *futuristického dynamismu*²² z roku 1911 chtěli polapit rytmus, vnitřní dynamické hnutí člověka; jejich úmyslem nebylo ani tak zachycení pohybu, jako spíše samotná abstraktní kondenzace času, psychické povědomí pohybu, vzpomínka či pulzace, imanence gesta a nepolapitelné proudění skutečnosti. Člověk, jenž měl být na fotografii nositelem takového konceptuálního náboje, nemohl být uzavřen v klauzuře statického konvenčního znázorňování. Bragaglioové pracovali s dramatickou asentimentální rozostřeností, která způsobovala „*vizuální závrat*“, až ke ztrátě čitelné orientace. Rozevíráním — exhibicí nepevných, tékavých obrysů forem se dostali na hranici abstrakce, k dematerializaci forem.

Italští futuristé byli nadšenými čtenáři Henriho Bergsona, z jejich teorií²³ vedle Nietzscheho Bergsonova filozofie jasně a nezasřtěně rezonuje. Rovněž dva významní teoretizující francouzští kubisté Metzinger a Gleizes ve svém známém teoretickém spise *O kubismu*²⁴ z roku 1912 uváděli nepřímou bergsonismus²⁵ jako jeden z konkrétních filozofických zdrojů osvětlujících rozklad, předmětu a obrazu skutečnosti, rozmělnění momentální viditelné formy v časoprostorovém kontinuu. Podle teoretizujících kubistických umělců znázorněný obraz nemá „*absolutní formu, má jich několik*.“²⁶ Kubisté chtěli rekonstituovat předmět v „*trvání*“, chtěli znázornit několik následných podob předmětu stmelených do jednoho obrazu tak, jak se jeví pohybujícímu se pozorovateli.²⁷

Cílem futuristického fotodynamismu však bylo předložit niterné chvění, vnitřní dynamismus zobrazovaného. Lidský obraz nemohl být předložen v konstantní podobě, protože se takto nejevil. Podle Bergsona se nám všechny naše vjemy, city, chtění a představy jeví dvojím aspektem: jeden je pojmově jasný, uzavřený — a neosobní; druhý — autentičtější — je *změtený*, nekonečně pohyblivý a nevyslovitelný. Každý náš vjem není čistou recepcí, pasivním snímáním, objekt je vnímán ve vnitřním čase *trvání*.²⁸ Bergson nám osvětluje zrakový

20 Na téma znázornění pohybu je mnoho pojednání, z nichž vyjímám Raymond Bellour — M. Frizot — Giovanni Lista, *Le temps d'un mouvement*. Paris 1986, dále pak o chronofotografii *La passion du mouvement au XIXe siècle, Hommage à E.J. Marey*. Beaune 1991.

21 Henri Bergson, *Vývoj tvořivý*. Praha 1919 — český překlad F. Pelikána a F. Žákavce.

22 Anton Giulio Bragaglia — Arturo Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, 1911; většina fotodynamických fotografií je v Římě, sbírka Antonella Vigliani Bragaglia, Centro Studi Bragaglia Zřejmé echo vyznívá z textů Marinettiho, Bragagliů a nejvíce z teorie *Výtvarného dynamismu* Umberta Boccioniho, *Dynamisme plastique, peinture et sculpture futuriste*. Lausanne 1975.

24 Albert Gleizes — Jean Metzinger, *Du cubisme*. Paris 1912; některé stati byly česky publikovány in: *Umělecký měsíčník II*, 1912–1913, s. 60–62.

25 Ibidem, s. 12: „[...] *Aujourd'hui la peinture à l'huile permet d'exprimer des notions de profondeurs, de densité, de durée, réputées inexprimables* [...]“.

26 Ibidem, s. 30: „[...] *Un objet n'a pas une forme absolue, il en a plusieurs* [...]“.

27 Ibidem, s. 36: „[...] *Alors le fait de se mouvoir autour d'un objet pour en saisir plusieurs apparences succesives qui, fondues en une seule image, le reconstituent dans la durée* [...]“.

28 Bergsonova koncepce *durée* byla protikladem měřitelného času, jeho *trvání* bylo časem vědomí. Je to čas, v němž se okamžik neztrácí, aby byl nahrazen jiným. Není to pouhá pasivní

vjem nehybného vnějšího předmětu slovy: „*Třebas zůstával předmět stále rýmž, třebas dívám se naň z téže strany; pod rýmž úhlem a v témž osvětlení, přece liší se názor, který o něm mám, od názoru, který jsem o něm právě měl [...]. Má paměť je tu, která tlačí něco z této minulosti do přítomnosti, můj duševní stav dme se ustavičně při postupu [...].*“²⁹

Lidská bytost měla být představena dle přesvědčení futuristů v tomto změteném, pohyblivém vjemu, podléhajícím Bergsonovu *durée*. Konkrétní obraz s přesnými rysy je podle Bergsona statický, svou materialitou v nás způsobí zapomenutí, přesný, ohraničený obraz naši pozornost upne na přesný výklad, neumožní nám odpoutat se. Abychom podali pravdě-podobný obraz učité věci, měli bychom vytvořit *kompromis mezi věcí a představou, mezi vnějším a vnitřním světem*.

Také bratři Bragaglioovi ve svých fotodynamických záznamech energetického fluida lidských bytostí chtěli vytvořit kompromis mezi figurací vnějšího světa a vnitřní abstrakcí. V intencích Bergsonovy filozofie nebylo možné uzavřít lidský obraz do pevné klauzury definitivního obrazu. „*Nikdy by tato tuhá tělesa [...]. neposkytla trvání plynoucího Tímto způsobem lze vskutku nabýti jen umělé napodobeniny života, statické rovnomocniny [...].*“³⁰ Šlo o to, vytvořit obraz člověka, který by byl průmětem „*plynné masy naší psychologické existence*“, který by nestvrzoval jediný okamžik v čase, ale slučoval „*plynulost prchavých nuancí*“. Měl to být přesně onen *změtený, matný, zamžený obraz (image confus)* člověka, který by jej promítal v dynamickém čase, nepostižitelný v určitých, jednoznačně čitelných obrysech. Člověk, jehož obraz je utopen ve zmnoženém shluku čar, anebo zcela zastřen clonou, která jeho pevné rysy roztaví, rozmělní.

Přesuňme se na okamžik, časově simultánně, do českého prostředí. V *Uměleckém měsíčníku*, který se stal reprezentativní platformou převážně kubistické Skupiny výtvarných umělců v roce 1911 spisovatel František Langer³¹ publikoval krátkou esej, nazvanou *Zamžené zrcadlo*. V tomto krátkém textu zcela zjevně reagoval na Bergsonův spis věnovaný „*trvání a simultaneitě*“. Měl pocit, že *rozostřený, nejasný obraz člověka předvádí svého druhu autentičtější, časově kondenzovaný záznam jeho bytosti*.

„*Před zrcadlem se holí starší pán. Na chvíli ustane, jde, otevře okno, aby do ložnice vpustil vzduch podzimního rána. Čerstvý vzduch orosí teplejší zrcadlo. Tvář v zrcadle se znejasní. Pán, který se nyní nemůže holiti, pozoruje svůj nezřetelný obraz.*

Pod závojem drobných kapek zmizely všechny podrobnosti. Vystupují pouze nejhmotnější rysy, jedině obvod hlavy, šířka čela, brady, jenom velikost a od-

následnost navzájem nepropojených momentů: každý okamžik je přejímán a přepracován pamětí, každý minulý jev dynamizuje současnou skutečnost. „*Le temps de la mécanique n'est pas celui des choses parce qu'il n'est pas celui de la conscience [...]. L'instant ne meurt pas, il se fond dans le suivant, la succession est ici la totalisation continue [...].*“, Henri Bergson, *Oeuvres*. Paris 1970, s. XXIII.

²⁹ H. Bergson (cit v pozn. 21), s. 12.

³⁰ H. Bergson (cit v pozn. 21), s. 15.

³¹ František Langer, *Zamžené zrcadlo, Umělecký měsíčník I, 1911–1912, s. 273.*

lehlost očí, ale i do těchto neurčitých značek a rozměrů pán si vnáší a v nich stále poznává tolikrát viděnou tvář. Leč na tuto pevnou soustavu může vložiti jakýkoli povrch; tvář zcela mladou, jinožskou i mužnou. A tak jest možno před nimi vzpomínati na všechno, co prožil pod povlakem některé z jejich pletí. [...] Avšak jak před svým zrakem vidí stále jen pouhé základy svého obličejce, tak rovněž vzpomíná na vlastní základ svého života. Nikoliv na jednotlivosti, na nějakou určitou dobu. Ale na celý běh dní, právě na běh, úhrnný spád, tempo života, ve kterém se ustavičně pohyboval [...]. Tak viděl svůj život skoro v jediném obraze nějakého stroje řítícího se po kolejích setrvačnou rychlostí a spolu s jeho představou vzpomínal i na cit, který se v něm pokaždé probouzel. [...] Při pohledu na svůj zamžený obraz po několik vteřin „[...] pociťoval divnou dvojítoť svého života, kterou žil i nežil, cítil i necítil [...]“.

Nečasovost a éteričnost vlastního zamženého obrazu Františku Langerovi umožnila únik do vnitřního světa. Abstraktní figurace odrážející se v zamženém zrcadle mu umožnila nalézt „vlastní základ svého života“.

ABSTRACTION FIGURATIVE VERSUS FIGURATION ABSTRAITE. LES SYNTHÈSES THÉÂTRALES ABSTRAITES DE KANDINSKY, LE PHOTODYNAMISME DES FRÈRES BRAGAGLIA ET LEUR PROJECTION FLOUE DE L'ÊTRE HUMAIN.

En 1936, dans le prologue de l'exposition newyorkaise *Cubism and Abstract Art*, Alfred Barr a tenté d'éclaircir le terme de *l'art abstrait*. Il a mentionné dans le catalogue que la notion même de *l'art abstrait* était indécise. Quand on matérialise le flux abstrait de la pensée, il s'agit d'un processus tout à fait contradictoire par rapport à l'abstraction immatérielle; le transfert physique de l'abstraction sur la toile apparaît pour Alfred Barr comme *concret* au plus haut degré. La terminologie concernant les oeuvres dites abstraites s'avère encore plus obscure quant à la *photographie abstraite*. La photographie, en tant que technique de la reproduction, contient les traces de la réalité *concrète*. Elle ne peut pas être ontologiquement abstraite, même si les objets représentés n'acceptent aucune dénomination. La radiographie est capable de capter la transparence et de transmettre aux yeux du spectateur l'intérieur extériorisé — *l'abstraction concrète*.

La notion de *l'abstrait* a apparu à Barr imprécise; mais l'équivalent *non-figuratif* est sémantiquement impropre lui aussi. D'après Barr, dans le cas de l'art abstrait, on ne peut pas nier l'existence de la figuration. Barr a été conscient de toutes les divergences terminologiques, mais s'étant limité à une constatation passive sans avoir proposé de nouvelles variantes de dénomination pour l'art de Mondrian et Kandinsky, il a au fond légalisé la contradiction de *l'abstrait* versus *figuratif*.

Or, ces deux termes n'auraient pas dû être placés dans une opposition aussi stricte.

Dans le texte de l'article, l'intérêt porte sur la *figure humaine dans le contexte abstrait de l'image*, la fuite vers l'abstraction dans la représentation de l'être humain dans l'art du début de 20^{ème} siècle. A la figuration au sein de l'abstrait, à l'être humain qui oscille entre la réalité et l'abstraction, conviendrait l'appellation *antropomorphisme abstrait*.

Dans le cadre de l'art abstrait du début de 20^{ème} siècle, on parle souvent de l'iconoclasme moderne. La tradition de l'orthodoxie religieuse a certainement influencée la triade des peintres abstraits — Mondrian, Malevitch, Kandinsky.

Kandinsky a été obligé de travailler avec le vocabulaire figuratif dans ses synthèses théâtrales. Sur la scène, il imaginait des rochers, des plantes ainsi que des créatures humaines et animales. Mais ses êtres humains devaient être une allusion fragile aux êtres vivants; c'étaient des êtres flous — *undeutliche Wesen*, des êtres non corporels, des créatures éthérées. Kandinsky a prescrit pour eux les visages blancs, *vides*. Les contours des figures humaines devaient disparaître sous les flux des rayons de lumière. La figuration a été chez Kandinsky finalement défigurée. La forme des personnages devient informe, se noie dans le vague abstrait.

Les photographies dynamiques des frères Bragaglia nous présentent aussi une projection *floue* de l'être humain jusqu'aux limites de la lisibilité. Leur figuration photographique est au seuil de l'abstraction, c'est en quelque sorte un *tachisme figuratif*. L'intention de photodynamisme des frères Bragaglia n'a pas été de représenter l'aspect extérieur de la figure humaine, mais plutôt *l'élan vital* — ils voulaient saisir la composante pulsionnelle du geste, rendre la charge intérieure, énergétique et émotionnelle des hommes.