

**O TEHNICĂ ARTISTICĂ DE SUCCES: *NON-FINITO*
ȘI O SCULPTURĂ DIN PATRIMONIUL M.M.B.
– ERIC DE NUSSY, “EXTAZ”**

dr. Liana Ivan-Ghilia

«... des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales...» Jean Moréas, «Le Symbolisme», *Le Figaro*, 18 Sept.1886.

În ciuda minimalizărilor cărora le este adesea victimă, Artă ocupă un loc privilegiat în seria modalităților de Cunoaștere aflate la îndemâna omului - dar sunt dispuși să o înțeleagă ca atare mai ales aceia care, din punctul de vedere al artistului, al criticului sau al publicului “consumator” (*connoisseur*), se ocupă *direct* de ea; pentru mulți, ea este “entertainment”, “ornament de lux” (R.Huyghe – Dialog cu vizibilul), frivolitate dispensabilă devenită periculoasă când tinde să se substituie ocupațiilor “serioase”. Ca orice întreprindere legată de domeniul Libertății, Artă este o îndeletnicire *dificilă*, individual asumabilă, ce incumbă abnegație și *efort* – pentru cel ce o realizează și pentru cel ce o receptează, deopotrivă, iar genul de popularitate riscantă cu care numai arareori își recompensează creatorii face din ea o cale pentru puțini (dar aleși). Îndeobște, precum o atestă istoria, artă pentru Artă este greu tolerată



de Cetate (fiind anticipativă, prin urmare contrariantă pentru “datele” arbitrare ale momentului; idealizantă, ne-angajată în conjuncturi imediate, “detașată” de immanent, prin urmare, pentru toate “partidele”, în egală măsură, disidentă), realizatorii ei găsindu-se - prin voința neștrămutată de-a răspunde unei vocații ontice - angajați într-o luptă dramatică (al cărei grad de eroism e proporțional cu înălțimea idealului) a cărei miză este... – oricât ar părea de exagerat – Adevărul însuși. “...*Ce este Adevărul?*...” întreba, în deriziune,

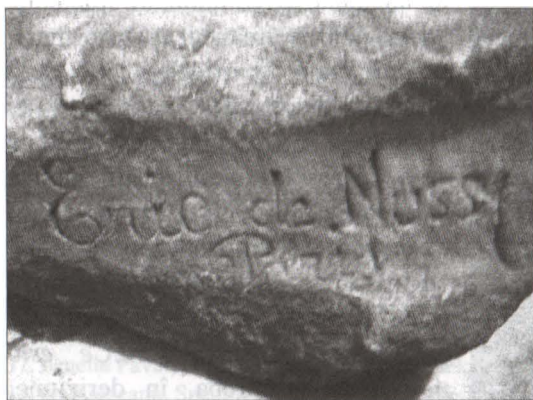
dubitativ, un cunoscut personaj biblic. Este întrebarea celui ce-a abdicat de la condiția de Căutător, a “pozitivistului” mulțumit să-și construiască realitatea, evadând în micul “adevăr” de circumstanță.

Adevărul fiind revelare/ascundere, perceperea sa este sinecdotică - la fel și explicitarea sa aproximativă; artistul are drept armă forța de sugestie, transparența, corespondența între vizibile și “supra”-vizibile, fondându-și domeniul la granița dintre natural, rațional și ideal, în coordonate ale artificialității unde nu produce niciodată “ficțiuni”, deoarece nu “inventează” nimic,

ci doar pune în relație termenii unor ecuații în cadrul cărora elementul al doilea este accesibil exclusiv prin prisma primului. Dificultatea adaptării expresivității materiei la înțelesurile transcendente - la *Idei* - este specialitatea artistului liber să privilegieze când *forma*, când *semnificația* ei.

Perfecțiunea (ca și sensurile fenomenelor), credea Nikolai Berdiaev, nu este din *lumea aceasta*. Perfecționismul investit în atributele materiei ratează esențele; de aceea, valoarea unei opere de artă nu constă în gradul ei de finisare. Este un adevăr bulversant pentru teoriile esteticii “tradiționaliste”, iar acceptarea lui denotă o semnificativă mutație petrecută la nivelul concepțiilor despre artă ale

realizatorilor ei, dar mai ales ale publicului “primitor”. Problema controversată a *meșteșugului* în artă a devenit dintr-odată tranșabilă din perspectiva novatoare a unui tip de idealism radical. În concepție barocă, fragmentul ține loc de întreg, fiind mai percutant afectiv, mai expresiv, mai emoțional-stimulativ (“*dintr-o labă de leu să refaci leulul întreg*”: G-L.Bernini). Revoluționar, Michelangelo refuza să întregească



(“repare”, considerau contemporanii săi) Torsul Belvedere, devenind, printr-o serie de “gesturi” creative non-conformiste, exponentul ilustru al legitimizării expresiei “incomplete” în arta atât de tributară finisajului (formal) maximalizat. Este bine cunoscută, în istoria artelor, încheștarea cu materia, pentru eliberarea Ideii, din care Michelangelo și-a făcut *credo*-ul. Rodin relua “manifestul” michelangeloesc, (de pildă, între altele) prin lucrarea “*Mâna artistului ținând un tors*” (unde mâna este redată până la detaliul porilor pielii, spre deosebire de torsul stilizat și, desigur, fragmentar). Contrastul (între imperfecțiunea materiei și perfecțiunea ideii) devine în sine mod de expresie, oximoronic.

Piatra dură și grea este aptă să redea inefabilul – fie el și o experiență personală esoterică precum... extazul. Tema extazului nu se poate naște decât prin admiterea ambiguității, a dedublării planurilor existenței în jocul dintre aparențe și esențe, prin sesizarea polarității realitate/iluzie și a sensurilor multiple; numai prin Metaforă devin inaccesibilul - accesibil, inexprimabilul - exprimabil, invizibilul - vizibil. Extaz (din grecescul *ek-stasis*) și metaforă (din grecescul *meta-phoros*) se întâlnesc în aceeași arenă a luptei pentru comprehensiune prin ieșire din datele imediatului mai mult sau mai puțin opac, prin depășire a limitei, a obstacolului, în procesul subtil de fuziune a simbolurilor (*syn-balein*, “punere laolaltă”, explică lingviștii), prin aventurarea în vastitățile noumenale bogate și ambigue unde, spun unii autori (E.Cioran), inteligența ordinară nu rezistă – în spațiul rarefiat al “Centurii de smarald” (sorginte a ideilor), unde acces are doar intuiția artistului.

“În cultura occidentală *ambiguitatea* a fost un termen peiorativ, până în secolul douăzeci. Aprehensiunea față de prezența a două sau mai multe înțelesuri într-o afirmație reflectă atitudinea unei civilizații care, încă din timpurile clasicismului grecesc, și-a pus încrederea în rațiune și într-un univers al ordinii – o civilizație care, prin extensie, a operat pe baza tacitei încrederi în procesele rațiunii și în corespondența dintre acestea și realitate. Drept consecință, timp de secole, oamenii n-au pus sub semnul întrebării legătura dintre cuvinte și lucruri, asumându-și ideea că nici o afirmație responsabilă nu putea contraveni alteia asemenea...”¹ “Istoria raționalismului merge în paralel cu povestea introspecției și a descoperirii sinelui”² Cuceririle estetice datorate

1. “IN WESTERN cultural history *ambiguity* has been a pejorative term until the twentieth century. This bias against the presence of two or more meanings in any statement reflects the general bias of the civilization which traditionally from Classical Greek times has placed its faith in reason and an orderly universe—a civilization which, by extension, has operated on a tacit belief in the reliability of the reasoning process and its correspondence with external reality. Consequently men for centuries did not question the relationship between words and things, and were able to assume that no responsible statement could contradict any other...” *Dictionary of the History of Ideas*, The Electronic Text Center at the University of Virginia, 2003, pag. 49, vol. 1.

2. *Idem*.

procedeului denumit *non-finito* consacră ambiguitatea, sugestia, indiciul simbolic - elemente prin care subiectivismul, sensibilitatea intuitivă, vizionarismul artistului se văd recunoscute, valorizate. Artistul înțelege progresiv și divulgă; iar maniera creativă în care își exprimă mesajul se raportează la *înțelesuri* mai mult decât la expectativele receptorilor cu experiența lor cumulativă de canoane "tradiționalizate". Se manifestă astfel acea diferență între ceea ce teoreticienii au numit "geniu" și "talent", primul deschizător de drumuri, celălalt - imitator, emul, epigon.

"Problema *non-finito*-ului permite, poate, mai mult decât problema stilului, în general, o privire mai adâncă în procesul individuației".³ Expresivitatea, direct legată de subiectivismul artistului căutător acceptat ca atare, se impune publicului stimulat (pregătit) să asimileze și să accepte "imperfecțiunile" *non-finito*-ului care reclamă un limbaj special. "Prin mărturia vizuală a oprei *finite-non-finite*, artistul cere publicului să-l urmeze chiar acolo unde scopul său pare indistinct, ori când autorul pare copleșit de probleme ce îi sunt particulare. Iar publicul este gata să-i răspundă și să ia în considerație geniul artistului, convins că tot ce creează acesta este important, demn de efortul asimilării și interpretării."⁴

Analogia, alegoria, simbolul au reprezentat, în diverse stadii ale vieții artelor, modalități recurente în arsenalul creatorilor europeni; odată cu tehnica *non-finito*-ului, potențialul lor sugestiv este resuscitat, în slujba clarificării, pe cât posibil, a mesajului prins între scânteia adevărului fugitiv și (in)capacitatea minții și mâinii artistului de a-i conferi inteligibilitate în/prin materie. "Cu Leonardo și mai ales cu Michelangelo, *non-finito*-ul⁵ intră într-o nouă fază, căci acum el rezultă dintr-o tensiune internă mai mult decât din cauze externe. Nici când înaintea lor n-a existat expresia unei tensiuni între conceperea și execuția unei lucrări. Dar acum, auto-criticismul, insatisfacția față de imperfecțiunea redării unei imagini interioare, distanța dintre minte și materie, dintre puritatea *ideii platonice* și inferioritatea transpunerii ei materiale - adesea subiecte ale sonetelor lui Michelangelo - au împiedicat pe maeștri să-și termine operele".⁶

3. "The *non finito* affords perhaps an even deeper insight into the process of individualization than do problems of style". *Idem*.

4. "By the visual evidence of his "unfinished-finished" work the artist requests the public to follow him even where his goal seems indistinct or when he seems beset with problems peculiar to him alone. And the public is prepared to respond and pay due regard to the artist's genius, sure in the conviction that all he creates is important and worth the effort of interpretation and assimilation". Dictionary of the History of Ideas, vol II, p.299.

5. înregistrat până atunci accidental și ne-intenționat, dar perceput gradual ca expresiv, grație fragmentelor statuare antice.

6. With Leonardo and especially Michelangelo the *non finito* enters a new phase, for it now results from internal rather than external causes. Never before had a tension existed between the conception and the execution of a work. But now self-criticism, dissatisfaction with the imperfect realization of the inner

Rodin inaugura era sculpturii moderne prin asimilarea ostentativă a metodei ne-finisării operei, statuând astfel omnisciența artistului contemplativ în raport cu privitorul, caracterul special al perfecționismului artistic obținut prin **adecvare la Idee** (nu la vreun “model” “copiat”) și, implicit, dreptul creatorului la subiectivism, la afirmarea propriei sensibilități și viziuni intuitiv-intelctive, impunând valoarea estetică a deschiderii sugestive operate prin lucrarea lăsată incompletă.

Succesul inovației s-a resimțit nu doar în reacțiile publicului, dar și în cele ale artiștilor înșiși, tentați să experimenteze beneficiile formulei; nu este de mirare, deci, că opere *non-finite* au împânzit ateliere, saloane, expoziții, muzee. Prin reducere, de la dimensiunile colosale ale “Sclavilor” michelangeloști, la mărimea “rezonabilă” a realizărilor accesibile, au fost “eliberate” din nebuloasele solide ale pietrei, imagini mai mult sau mai puțin finisate – mai ales alegorii. “Extaze”, “Vers l’Infini”, “l’Élan”, “Somnul” – sunt titluri ce sugerează treceri dincolo de percepțiile raționale. Autori precum Boucher, Brâncuși, Storck, de Nussy, Severin (prezenți în colecțiile muzeale bucureștene) exemplifică, fiecare în maniera sa, felul cum au înțeles să speculeze expresivitatea binomului materie-idee, oprindu-se, în general asupra chipului uman. În seria sculpturilor *non-finite* ce pot fi admirate în muzeele Capitalei, lucrarea semnată de sculptorul francez Eric de Nussy (achiziționată, inițial, ca și “Somnul” lui Brâncuși, de Anastase Simu) se distinge, comparativ, prin siguranța (manierismul) tratării și prin caracterul său idilic-comercial. Mai spiritualizat, sensibil, Alexandru Severin⁷ prefera o transpunere inteligentă - evidentă în modul cum aborda trăsăturile modelului (ce-i drept, celebru: regina Maria) și, în general, în maniera compunerii volumelor. Brâncuși a depășit procedeul, reușind să obțină din materie nu *imagea* Ideii, ci *Semnul* ei - nou tip de perfecționism ce incumbă un finisaj de astă dată artistic acceptabil, operant prin aceeași forță a Sugestiei. De la “Somnul” la “Muza adormită”, traiectul investigației artistice reface efortul exprimării, re-descoperind, de astă dată, virtuțile abstractizării; re-aducând în uz stilizarea de tip “primitiv”, Brâncuși trece dincolo de “blocajul” conflictual *formă - materie - imagine - idee*, atât de fructuos-chinuitor pentru antecesorii. Cizelarea minuțioasă a marmurei ajunge, la Brâncuși, bucuria victoriei cerebrale de-a fi extras - din materie și din idee, deopotrivă - o esență comună; “minimalismul” expresiv brâncușian este - față de Materie și Idee - un fel de esențial “cel mai mic numitor comun”; piatra (cioplită) devine “sâmburele” intenției artistului, roditor de sugestii multiple. Conform pictorului Henri de

image, the gulf between mind and matter, between the purity of the “Platonic idea” and the baseness of its material realization—often the subject of Michelangelo’s sonnets—prevented these masters from finishing some of their works”. *Op.cit*, vol.II, pag.299.

7. Vezi articolul dedicat sculptorului, semnat de dr.Adriana Șotropa, în București -materiale de istorie și muzeografie nr. XX/ 2006, pp.302-310.

Waroquier, Brâncuși “avea un simț profund al perfecțiunii”⁸, iar într-o cronică din publicația americană “Vanity Fair”, se apreciază că sculptorul român “...s-a apropiat de expresia ideii pure. (...) El este marele trezitor la realitate.(...) O influență austeră (...) care ajută pe cei ce înțeleg adevărata frumsuete a liniei și a formei să se elibereze de convenții, de drăgălășenii și de tot felul de compromisuri.”⁹ Spre deosebire de Michelangelo, pentru Brâncuși, materia nu mai e, în revelarea ideii, un impediment, ci modul frust, genuin de existență a Sensului ce trebuie revelat, iar Artistul este invitat să continue Creația - în concepția cea mai berdeaeveană, a co-participării la Proiectul viu, proteic, divin; “ceea ce vreau să realizez este să pun de acord ceea ce este în mintea mea cu materialele care mi se înfățișează. Fiecare material are propriul său limbaj particular, limbaj pe care nu vreau să-l anulez și să-l înlocuiesc cu al meu, ci doar să-l fac să exprime ceea ce gândesc, ceea ce văd, pe limba sa”¹⁰...sau: “Materia trebuie să-și continue viața naturală și după ce a intervenit mâna sculptorului.”¹¹ Cât despre *ce anume* căuta, de fapt, Brâncuși, el declara, la un moment dat, confirmând intuițiile sugerate de propriile sale lucrări: “N-am căutat toată viața decât esența zborului! Zborul, ce fericire!”¹² Iar Lui Nicolae Titulescu, îi mărturisea, se pare: “... nu amănuntul creează opera, ci ceea ce este esențial”.¹³

Reinventată de Rodin, tehnica non-finito-ului avea să fie lăsată în urmă de Brâncuși. Drumul Artei, însă, rămâne - (ca și prezentul articol) - *non-finito*.

SUMMARY

The article deals with the non-finito technique in sculpture, starting from an item in the sculpture collection of the Museum of Bucharest- Eric de Nussy's “Ecstasy”.

Ilustrații: Eric de Nussy, *Extaze* - marmură. Patrimoniu M.M.B. Foto L.I.G.

8. Apud Alexandru Buican, *Brâncuși*, ed.Atemis, București, 2006, p.144. Despre Brâncuși, elevul său, sculptorul japonez Isamu Noguchi, pomenea “...mereu acea căutare a perfecțiunii.” (p.356).

9. *Idem*, p. 208.

10. *Idem*, p. 230.

11. *Idem*, p.304.

12. *Idem*, p.300.

13. *Idem*, p.378.