

L'Université d'Art et de Design Cluj-Napoca

Résumé

THÈSE

La peinture matiériste

Histoire, développement, ouverture

Coordonnateur scientifique
Prof. Dr. IOAN SBÂRCIU

Doctorante
GEORGIANA BRANDT

2013

Dans mon existence, dans la liaison entre le physique et la métaphysique, la peinture s'est transformée depuis longtemps dans une respiration existentielle et spirituelle, une condition qui dépasse même le ton d'une passion brûlante. Bien sûr, ce n'est pas le signe de l'unicité personnelle, car la peinture, dans toutes ses apparitions et inflexions (je me réfère à ces sans utilisations) est une donnée, un cadeau ou une grâce pour laquelle l'homme doit remercier Dieu ou les histoires de l'intériorité spirituelle qui dépasse la biologie et la psychologie. Forme de la communication, la peinture est instinctive chez les enfants et même les adultes, et c'est un état d'émerveillement et de miracle dans le cas des personnes qui sont ou qui deviennent artistes. Comme d'autres séquences de l'art, mais instituée dans un état de règle d'excellence, la peinture se décline au pluriel aussi, selon les territoires, les séquences, les directions et les genres engagée par ou dirigée.

„C'est vrai que la peinture est une action, mais le dessin est une action aussi, comme de copier, représenter, etc. En fait, c'est un événement puritain que n'intéresse pas que l'acte artistique le plus fondamental. Tandis que l'action de copier, représenter, etc. implique l'action de peindre, la dernière n'implique pas les premiers: elle peut donc être considéré comme un acte fondamental”. (Danto, Arthur, *La Transfiguration du Banal – une philosophie de l'art*, Edition du Seuil, Paris, 1989). La citation vient renforcer l'idée que la peinture est un exceptionnel état d'excellence de la représentation visuelle de l'univers, escaladant comme état et agrégation beaucoup d'autres séquences de la représentation pratiquée d'autres séquences et genres des beaux-arts. Mais la peinture signifie aussi, dans un résumé du discours requis par la bassesse de ce résumé, ou une lueur d'identité propre, ou des partenariats entre les différents signes et significations avec les autres directions et séquences des beaux-arts et avec des autres points de repère, des séquences et des territoires du signe, du sens et d'ordre métaphysique général et / ou humaine.

Des raisons personnelles j'ai choisi de l'offre généreuse de la peinture celle de l'artiste praticien. Une autre raison a été le fait que le domaine est représenté parcimonieusement dans la critique et la théorie de l'art, étant souvent entièrement ou partiellement introduit dans d'autres domaines connexes. Donc, j'ai choisi procéder à l'initialisation d'une recherche regardant ce moment-la, le temps et l'espace ou la

peinture dans ces conceptions, attitudes, actions, techniques et expressions s'assume la matière et permet un partenariat extraordinaire avec elle; la peinture ne subjugué pas la matière, mais l'honore grâce au renforcement et le perfectionnement. Il s'agit de ce que s'appelle, dans une traduction libre du terme utilisé par Antoni Tàpies - *pintura matèrica*, la peinture matiériste, et par rapport à la terminologie anglaise et française, la peinture matiériste. Pendant la recherche d'autres éléments ont été ajouté pour mettre en évidence la distinction identitaire de la séquence de la peinture matiériste dans le champ, territoire et univers de la peinture. Les nouveaux éléments ont été: le terme de matiérisme pictural et aussi le terme concernant la déclinaison de la peinture matiériste, du matiérisme pictural, des associations, des partenariats, des fusions et hybridations entre ces éléments, comme entre eux et d'autres séquences, directions et genres des beaux-arts ou d'autres disciplines.

Personnellement, par rapport à l'appareil et l'horizon théorique et critique et aussi à mes croyances, attitudes, concepts et faits artistiques, je considère que la peinture matiériste, le matiérisme pictural et ce générique que j'ai rencontré dans les arts plastiques / visuelles se réfère à la position d'une couche de matériau (couleur, colorant, geste et/ou anti-geste pictural, liant, amorce, divers matériaux et objets) utilisé dans l'action ou dans le geste de peindre par rapport à la surface de support. Ce rapport implique une évidence explicite du matiérisme le moment quand on modèle en utilisant les repères de la matérialité. Il s'agit d'un détachement de la couche picturale en augmentant ou en approfondissant au-dessus et à l'intérieur de l'ampleur / développement / taille de la surface de support utilisé (celle-la est régulièrement bidimensionnel, mais les exceptions sont possible aussi la surface devenant tridimensionnelle - relief, volume).

Si, au cours de l'itinéraire historique, de l'espace-temps de l'initiation et du développement de la peinture et d'autres domaines des beaux arts, l'état et le statut de la peinture matiériste et le matiérisme pictural semblent être des accidents picturaux circonstanciels, on remarque quand même des éléments, des repères et des séquences caractéristiques aux aspects du matiérisme liés à la peinture dans ses représentations de faible et de diffuse qui surviennent naturellement et/ou providentiellement en assurent des délimitations et des aménagements de la genèse de la peinture et du pictural matiériste au sens des définitions et des pratiques des arts visuelles contemporaines.

Toutes ces préparations ont été nécessaires en arrivant/passant à l'époque historique de la renaissance, qu'on considère, et avec nous aussi d'autres voix qui viennent du domaine théorique et critique de la culture et de l'art, le commencement de la modernité, à qui nous appartenons encore. Ponctuel on discute l'apport dans la fondation d'un matérialisme initial dans la peinture par la superposition produite à cause de la révolution technique et de l'apparition, instauration et practice de la peinture en huile, en permettant des accents distincts des couches picturales. Ils ont été faits pour une expressivité afin de potentialiser l'effet du réel et de comme réel. Une autre révolution a été celle de la peinture impressionniste et post-impressionniste avec ses extensions et déclinaison (le cubisme, dada, l'expressionnisme, le post-cubisme, l'expressionnisme abstrait, l'informel, l'abstrait, le ready-made, le constructivisme et le suprématisme); en continuant et/ou en contestant le passé, cette révolution a signifié la permission pour la naissance / genèse / génération de la peinture matérialiste et du pictural matérialiste dans leurs dimensions, états, dans leurs agrégations identitaires, étendues, hybrides.

La thèse est structurée séquentiellement à base des 5 chapitres accompagnées d'un Argument, d'une Introduction et des Conclusions, bien que d'un chapitre dédié à la présentation et au soutien conceptuel, d'attitude, technique et expressive du démarche artistique personnelle; il y a aussi un chapitre que contient la Bibliographie. À leur tour les chapitres sont divisés, le cas échéant, dans des petits chapitres ou séquences des chapitres. Le contenu attaché à la thèse est une preuve de l'ordre nécessaire pour soutenir les idées et le texte de la thèse. Le contenu est aussi écrit comme un bref résumé en présentant les repères, les séquences et la problématique de la thèse. On va exemplifier le contenu: Argument; Introduction; 1. Image et Imaginaire; 1.1. L'Image; 1.2. Les repères de la structure de l'imaginaire; 2. Les arts visuels et le matérialisme; 2.1. Les tentations du matérialisme; 2.2. Les sources et les ressources de la genèse et de l'évolution de la peinture matérialiste; 2.3. Définitions de la peinture matérialiste; 2.4. Les préludes de la peinture matérialiste; 2.5. Des foyers de génération de la peinture matérialiste; 2.6. Les présences et non présences de la peinture matérialiste et d'autres aspects du matérialisme tout au long de l'histoire des arts visuels; 2.6.1. Les icônes; 2.6.2. Les pétroglyphes; 2.6.3. Le modelage volumétrique; 2.6.4. L'Antiquité et la déclinaison de la représentation visuelle; 2.6.5. L'écriture sumérienne et sa voisinage; 2.6.6. La peinture et l'écriture égyptienne – les

hiéroglyphes; 2.6.7. La Grèce antique – les arts visuel du point de vue matérialiste; 2.6.8. Le mosaïque et son relation avec l'état de matérialisme; 2.6.9. L'apport de la renaissance et de ses extensions dans l'invention et validation du matérialisme pictural; 3. Les axes, les territoires et les voisinages du matérialisme pictural; 3.1. Étude de cas – Rembrandt; 3.2. Le matérialisme du Vincent van Gogh jusqu'aux artistes contemporains; 4. La peinture matérialiste et le matérialisme pictural; 4.1. L'identitaire de la peinture matérialiste vs. L'identitaire du matérialisme pictural; 4.2. La peinture matérialiste et le matérialisme pictural de frontière; 4.3. Les voisinages de la peinture matérialiste et du matérialisme pictural; 4.4. Le pseudo matérialisme; 5. Antoni Tàpies, l'ambassadeur de la peinture matérialiste – Étude de cas; Conclusions; La peinture matérialiste et une manifeste personnelle; Bibliographie.

À travers d'un bref compte rendu on va donner des détails concernant le contenu de la thèse et de ses séquences. La thèse s'intitule **La peinture matérialiste. Histoire, développement, ouverture.**

L'argument attire l'attention du lecteur et évaluateur (générique) de cette thèse sur la motivation, une motivation nécessaire qui vient dans le prolongement de mes préoccupations artistiques liées à la peinture matérialiste; puis, l'argument attire aussi l'attention du lecteur et évaluateur sur une problème encore sensible de la traduction ou translation dans la langue roumaine de certaines noms d'autres langues, des noms qui mettent en évidence ou expliquent la liaison entre la peinture et la supposition de la présence et du partenariat avec les déclinaison d'une couche dense (matériel) de la couleur (colorant) utilisée. C'est aussi qu'ici, dans l'Argument on initie une première tentative de description, définition, de l'élucidation du signe et du sens de la peinture matérialiste; dans le texte de la référence on discute l'importance des outils techniques de la peinture en essayant la définir comme une séquence des beaux-arts pour la peinture elle-même et pour ses séquences identitaire distinctes – la peinture matérialiste.

L'Introduction engage un discours progressif qui initie rapidement une interrogation sur le rôle et la fonction de l'art dans les dimensions d'existence sociale, culturelle et spirituelle de l'être humaine. Puis les affirmations et les interrogations s'approchent du rôle et de la fonction de la peinture qui existe en partenariat avec la matière, c'est à dire à la peinture matérialiste dans les arts, la culture et la spiritualité humaine.

Image et imaginaire, le premier chapitre de la thèse, met l'accent sur l'image et l'imaginaire dans leur séquences identitaires et aussi sur leur rôle et fonction dans le discours et le démarche artistique tout au long de l'histoire de l'humanité et des arts plastiques / visuels. Dans la recherche de l'image on appel aux références autoritaires dans le domaine comme Jean-Jaques Wunenburger, Vilem Flusser, et aussi aux repères personnels, ayant comme source la synthèse de l'investigation théorique dans la thèse et la pratique personnel, didactique et artistique. On examine les rapports de l'image avec les territoires du physique et du métaphysique, les rapports avec la lumière, la vue et le regard; on examine aussi sa production, utilisation et analyse par la pensée et l'esprit humain, jusqu'au rapport avec le réel, la réalité et l'imaginaire.

„...on appelle image une représentation concrète, sensible (comme reproduction ou copie) d'un objet (model, référent), soit' il matériel (une chaise) ou idéal (un nombre abstrait), présent ou absent du point de vue perceptive, qui entretien avec son référent une telle liaison, nous permettant de le considérer comme représentant de celui-ci, de le reconnaître, connaître ou comprendre. Ainsi, l'image se distingue dans les choses réelles, considérées en dehors de leur représentation sensible, et aussi de leur représentation conceptuelle, qui, à la première vue ne semble pas d'avoir une liaison de similarité ou de participation avec elles, ou de nom qui est séparé de quelconque intuition sensible du contenu”. (Wunenburger, Jean-Jaques, La philosophie des images, Ed. Polirom, Iași, 2004), et: „Les images sont des médiations entre les mondes et les gens. L'homme «eK-iste», c'est-à-dire que pour lui, le monde n'est pas directement accessible, il faut que l'image lui le rendre représentable”. (Flusser, Vilem, Pour une philosophie de la photographie; Des textes sur la photographie, Ed. Ideea Design & Print, Cluj-Napoca, 2003); en ce qui concerne ma contribution personnel, je me suis référée à une séquence que j'ai considéré aussi édifiante pour ce chapitre: „Dans l'absence de la lumière et de sa transformation dans lumière de-visible par la filtration diaphane, assurée par l'atmosphère et la distance qui permet la couche de la lumière / d'allumé , la réalité et le réel n'offrira / n'offre / ne s'offre pas aux instances du visuel et de la visualité qui engage le visible et le lisible ; même si se trouve dans la présence de la lumière, la réalité et le réel ne sont pas des images, n'offrent pas des images, mais ils s'offrent seulement a

l'image, une image engagée par l'imaginaire, dans notre cas par l'imaginaire humaine, contaminée, gérée et assistée par l'imagination humaine". (na.)

Le deuxième sous chapitre met dans le discours et dans la discussion des éléments et des repères liés à l'imaginaire. La recherche de Gabriel Liiceanu – L'homme et symbole: interprétations du symbole dans la théorie de l'art et de la philosophie de la culture – sur la connexion entre l'art, l'image, l'imaginaire et les équations du symbole et du symbolique nous a été très utile. On cite: „Quelconque considération générale sur une œuvre symbolique est obligée de commencer avec la double fondation qu'une œuvre symbolique a dans notre mental: la nécessité de visualiser l'abstrait et la nécessité de dépasser le visible. C'est difficile de parler de la provenance de l'un ou de l'autre de ces moments à l'intérieure de cette dynamique contradictoire. Toutes les deux sont présentes ici pour entretenir la tension propre à l'œuvre symbolique. La signification abstraite n'est pas l'effet imprévisible, ayant une valeur euristique, de l'opération de symboliser; l'esprit qui accompagne la genèse de l'œuvre symbolique n'est pas éminemment perceptive et intuitive; à parcourir le développement de la signification symbolique, il gagne le niveau d'abstrait, qui était absent auparavant". (Liiceanu, Gabriel, L'homme et symbole: interprétations du symbole dans la théorie de l'art et de la philosophie de la culture, Ed. Humanitas, București, 2005). Fervent admirateur de Heidegger, Gabriel Liiceanu fait une liaison magistral et convainquant entre toutes les dimensions de l'image et de l'imaginaire avec l'être humaine sociale, culturelle et spirituelle, avec les théories de la centralité, marginalité, déclinaison et extension du symbole, symbolisme et symbologie.

"Tout aussi comme la méthodologie positiviste résulte généralement dans une assimilation d'images provenant d'une catégorie des signes, une méthodologie plus philosophique fait souvent un lien entre l'image et la dimension symbolique." (Liiceanu, Gabriel, L'homme et symbole: interprétations du symbole dans la théorie de l'art et de la philosophie de la culture, Ed. Humanitas, București, 2005).

Un autre exemple qui gère l'interprétation, l'action, la formation et la modélisation de l'imaginaire est la dictée, encore présente dans toutes les dimensions d'existence sociale et culturelle d'être humaine: le caractère verbal et le texte.

„On peut considérer spécialement les problèmes posés par les relations, significatives et souvent culturellement surdéterminées, entre les activités visuels et celles linguistique dans le champ des images. Bien que, par son étymologie et son histoire, l'image a une relation privilégié avec les représentations visuels, le terme s'applique pour les représentations linguistique aussi (la métaphore par exemple). L'image littéraire, sœur jumelle de l'image visuelle, grandit la catégorie par une procédure sémantique d'analogie motivée, également introduisant une forte hétérogénéité des expériences mentales. La fonction de langage fait de la place pour une entité spécifique d'image, dont la structure ou l'équivalence fonctionnelle avec l'image visuelle peut être la source de nombreuses difficultés". (Liiceanu, Gabriel, L'homme et symbole: interprétations du symbole dans la théorie de l'art et de la philosophie de la culture, Ed. Humanitas, București, 2005).

Mettant en évidence la relation entre l'image et le texte on prit la réserve de considérer le texte comme une opération nécessaire associée à la rencontre avec l'image. On ne croit pas dans le primat ou la prééminence définitive, mais dans le jeu subtil des géométries variables qu'on propose comme un exemple de la relation entre la vue et le verbe ou entre le texte et l'image.

Le deuxième chapitre de la thèse s'intitule Les arts visuels et le matiérisme. Dans le sous chapitre intitulé Les tentations du matiérisme on développe des suppositions sur les connexions de la peinture matiériste avec l'état tellurique, avec la terre comme célébration à travers de l'acte artistique, de l'admiration et de l'obligation de regarder et penser au réceptacle de la matière qui pour l'être humaine semble d'être l'état de la terre (dans une antithèse avec l'aspiration avide, impatiente et perpétuelle de l'homme dirigée par l'esprit vers le céleste et l'éther). Elle semble une situation paradoxale car la plupart de l'attitude e de l'action de la peinture matiériste descend et s'inscrit dans l'abstrait. La peinture matiériste transcende souvent l'art abstrait en configurant une éclectique mise ensemble des matières qui génère une provocation perceptive. Presque jamais la peinture matiériste et ses voisinages s'assume une voyage vers l'éther, vers le ciel ou le sidérale ou vers l'eau.

La peinture matiériste nous présente le monde comme la Terre, comme un monde simulacre de la notre planète ou d'autres agrégations de la matière comme vues chez Antoni Tapies, Zoltan Kemeny ou Alberto Burri.

C'est Gabriel Liiceanu qui, sur la filière heideggérienne, apporte dans notre recherche le démarche théorétique destiné à l'implémentation et promotion de la relation entre se trouver et exister avec et pour le terre dans la distinction entre terre et monde.

L'exposition d'un monde semble être la première caractéristique essentielle d'une œuvre. Mais, à côté du «monde» comme première caractéristique de l'œuvre d'art, Heidegger pose une deuxième caractéristique – le terre (die Erde). Lui va conclure à la fin de ce chapitre que la nature de l'œuvre d'art consiste dans le litige entre la terre et le monde. [...] On va discuter maintenant ce que Heidegger a désigné comme étant essentiel pour une œuvre - «le terre».

Le problème de la justification théorétique du «terre» comme élément de l'œuvre. Tous les commentateurs ont observés que arrivant dans ce point-là, la pensée de Heidegger atteint le degré maximum de bizarre. Quel sort de liaison peut être établit entre la nature de l'œuvre et le terre ? Quelle est la caractéristique qui peut l'aider entrer dans la détermination essentielle de l'œuvre d'art ? [...] Il s'agit seulement du concept du «terre»? «La chose surprenante était maintenant – et l'observation est faite d'une personne qui connaît bien la pensée heideggérienne, lui H. G. Gadamer – que ce concept du monde trouve son contre terme (Gegenbegriff) dans le concept de la terre. Car, tandis que le concept de monde, pensé comme une ensemble intégratif, avait son degré d'évidence précisément dans la mesure où il prenait comme point de départ la compréhension de soi de l'existence de l'homme, le concept de la terre avait la résonance d'un vocable primitive mystique ou gnostique, qui pouvait revendiquer le droit de cité tout au plus dans le monde de la poésie. C'était évident que Heidegger a pris le concept de la terre pour le remettre dans sa propre philosophie, de la poésie Hölderlin, qui lui était proche à l'époque d'intensité passionnée. Qui lui a donné le droit à opérer la transposition? » (H.G. Gadamer, Introduction à Ursprung des Kunstwerkes, édition Reclam, 1970, pp. 108-109). Ce que Gadamer discute ici c'est la dignité théorétique du terme «la terre». Comment peut-il jumeler avec un véritable concept, celui du « monde » ayant une tradition théorétique dans l'œuvre de Heidegger? „D'Empédocle aux

néoplatoniciens, ayant là-bas aussi des connotations mythique ou métaphorique, le concept de la terre n'a pas eu de la place sur le marche de la pensée philosophique". (Liiceanu, Gabriel, L'homme et symbole: interprétations du symbole dans la théorie de l'art et de la philosophie de la culture, Ed. Humanitas, București, 2005). En référence aux motivations heideggériennes et en les utilisant pour notre discours sur la peinture matiériste on fait le commentaire suivant et on observe que a l'intérieur d'une dualité haute-bas, aspiration-expiration, élévation-tombe, la terre du physique au métaphysique s'offre come fondement même si cette qualité est interprétée a son détriment.

Dans le sous chapitre Les source et les ressources de la genèse et de l'évolution de la peinture matiériste on document les prémisses de la peinture matiériste et aussi, ponctuellement, quelques séquences identitaires de peinture matiériste protohistorique.

Les sous chapitres suivants, Définitions de la peinture matiériste; Les préludes de la peinture matiériste et Des foyers de génération de la peinture matiériste s'occupent avec la mise en relation du rapport entre la matière et le geste pictural caractéristiques au matiérisme et la condition de l'art en général, et de l'art visuel particulièrement.

On va poser au prime-plan une séquence de la thèse qui se réfère au spécifique de l'état et du statut du matiérisme par rapport à la surface support.

"Les représentations visuelles ont besoin d'une surface bi et/ou tridimensionnel de la couche, de réception des signes visuelles; ça c'est la surface-support. Ainsi, on rencontre trois situations de la surface utilisée dans la représentation visuelle: la sous-surface qui s'offre a la pénétration / incision pour mettre en évidence les traces; la surface-même, qui s'identifie avec la surface-support et permet la couche des touches, lignes, et la supra-surface qui permet des différences identitaires forts et/ou faibles des couches ou des fragments des couches déposées sur la surface-support. On parle ici des toutes les couches soit caractéristique a la proto-peinture, soit a la peinture matiériste actuelle. La surface-support de geste et de la cérémonie picturale devient un territoire qui gère tous les types des actes (conceptuel, expressive, technique) picturales, identitaires. La surface-support présent deux offres regardant la couche du geste de la représentation visuelle: c'est une source picturale exclusive ou une agrégation accidentelle avec des déformations positives ou négatives. Elles sont accompagnées par la disponibilité d'accueillir des formations de corporalité du couche/geste pictural ou des couches

tampon, insérées entre la surface de la réception du geste pictural et le couche généré par le geste pictural. C'est peut-être ici, dans cette catégorie que nous pouvons induire la corporalité que la surface devient volume, modulation architectonique, ambiante, sculpturale, toutes ces éléments admettant et clamant la présence des couches générée par le geste pictural. La relation entre la surface réceptrice et les couches est gérée par un intervalle situé entre le hasard et la cérémonie de poser les couches sur la surface, soit des couches générée par le geste de la représentation visuelle, soit les couches tampon, soit celles spécifiques à la peinture matiériste.

L'action de stratification peut être une action accidentelle ou une action résultant d'une décision, représentée par le projet. En termes du rencontre avec la surface, les couches peuvent être différentes: pondérées vers la décision et 'action de poser les couches et excessive, exubérante en ce qui concerne leur pourcentage sur la surface. On peut parler aussi d'une couche ponctuelle, une présence minimale sur la surface réceptrice; d'une couche stratifiée. Toutes les deux sont des couches ascensionnelles.

Il y a aussi l'exercice *de-dematière-iser* pictural par l'incision et la pénétration négative des couches qui révèlent la présence effective de ces couches.

La peinture matiériste a une identité spéciale quand elle est assistée d'un objet d'art comme surface réceptrice, ou surface tampon ou un accident sur la surface réceptrice; des ready-made sont attachés comme des séquences ou des repères d'une couche tampon; les objets nuisent la surface éclectiquement et hybride". (na)

Le sixième sous chapitre s'intitule Les présences et non présences de la peinture matiériste et d'autres aspects de la matiérisme tout au long de l'histoire des arts visuels et il est dédié à l'identification des prémisses et des repères évidents ou subliminales, faibles et forts de l'action, de l'évolution et/ou involution de la peinture matiériste et du matiérisme tout au long de l'histoire de l'humanité, commençant avec la commune primitive jusqu'à l'art (impressionisme, post-impressionisme). On présente dans ce sous chapitre les aspects directement ou indirectement liés au matiérisme visuel impliqué dans l'art et dans la culture, dans les arts artisanes, dans les arts plastiques et dans leurs extensions. Les peintures rupestres, le matiérisme positive et négative des ornements provenant des différentes époques, le tatouage audacieux, la masque, les vêtements et la peinture de l'antiquité, le mosaïque, l'imprimé et l'écriture, la peinture en huile sont des

prémises naissantes, matiériste de la peinture du renaissance, de l'illusion visuel du baroque, de la révolution impressionniste et postimpressionniste. Tous ces éléments ont conduit au seuil à partir duquel la peinture matiériste a été inventée telle comme elle se manifeste aujourd'hui.

Le troisième chapitre intitulé Les axes, les territoires et les voisinages du materism pictural se compose de deux sous chapitres: Étude de cas – Rembrandt et Le matiérisme du Vincent van Gogh jusqu'aux artistes contemporains. Le premier sous chapitre présente un élément relevant pour la peinture matiériste - Rembrandt, qui initie et valide la peinture prime-matiériste. "Le seul peintre qui s'est permis de mélanger la boue avec la brillance des yeux, le feu avec de la cendre, ou de faire les couleurs briller fraisement, comme une fleur sur le linceul rose ou bleu clair" (Élie Faure). L'artiste a cherché en permanence de grandir ses moyens d'expression dans la peinture. La matière picturale, lisse au debout, s'épaissit plus tard devenant plus riche. Rembrandt c'était le premier peintre matiériste. Le modèle et les textures l'ont convaincu de couvrir d'une épaisse couche de peinture les places lumineuses et de laisser les places obscures avec des couches fins.

Pour modeler les structures, Rembrandt grattait avec l'arrière de la brosse, faisait des juxtapositions, des chevauchements pour rendre les effets multiples que le matiérisme pictural positive ou négative a eu au début; c'était une méthode considérée non conventionnelle à cette époque-là". (Anthropologie Artistique, premier volume, I. Gheorghe Ghițescu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1979)

Le deuxième sous chapitre part de l'évidence de la peinture prime-matiériste fondée par Vincent van Gogh. Le parcours présente le passage de la peinture prime-matiériste à quelle réel-matiériste: Jackson Pollock, Jean Fautrier, Kurt Schwitters ou Marcel Duchamp. "C'est à cause du dadaïsme qui actionne par surprise, avec des interventions que ne sont pas planifiées, sa tactique demande une grande variété des moyens techniques sans aucunes préjudices.

Même la séparation (que nous sommes obligés à faire ici) des créations plastiques ou visuelles des celles poétiques, théâtrales, graphiques ou verbales est une erreur. Entre les divers types d'intervention il n'y a pas une analogie ou une parité, mais seulement une absence de différence. On ne peut pas dire si les objets dadaïstes d'Arp, des

panneaux découpées, colorées et superposées, sont de la sculpture ou peinture, relief ou collages: ils ne sont pas des formes géométriques, ils sont des points qui peuvent être accidentelle, mais qui sont donnés l'importance et la cohérence plastique des objets graves. [...] La technique que Schwitters utilise est à l'origine le collage cubiste. Mais pour les cubistes le collage a signifié qu'il n'y a pas un espace de séparation entre le réel et l'art, donc les choses de la réalité pouvaient passer dans la peinture sans échanger leur substance. Chez Schwitters il n'existe pas un problème de l'espace; son œuvre est seulement une place où les choses arrivent et prennent une croûte. Son opus magnum est Merz-bau, un sort de colonne avec un totem, faite des choses qu'il a trouvé par hasard et les a posées chaque jour. Ces tableaux sont composés de tous qu'il a trouvé ou a vu: des billets de tram, des fragments des lettres, cordons, des fiches, des boutons, etc. [...] la réalité posée en ordre dans le tableau construit un nouvel contexte, l'existence, qui existe pas pour soi-même, pas pour l'ordre et pas pour désordre" (Argan, Giulio Carlo, L'art Moderne, Ed. Meridiane, Bucaresti, 1982), et "l'expressionisme abstrait utilisait les pigments dans des couches denses, en évitant aucune transfiguration, telle comme elle a été introduite autrefois par l'image et le sujet: la substance et le sujet ont été les mêmes. Parce que le sujet de son travail était seulement de la peinture dans sa matérialité véritable, l'artiste a été un peintre dans le sens technique du terme; son acte fondamental a été l'action de peindre. (On ne parle pas ici de copier, d'imiter, de représenter, d'exprimer un message, mais de peindre). C'est une idée que Harold Rosenberg l'exprime disant que l'artiste utilise la toile comme une arène: il applique des touches qui n'ont aucune signification cachée, étant des sujets leur-mêmes" (Argan, Giulio Carlo, L'Art Moderne, Ed. Meridiane, Bucaresti, 1982).

Le quatrième chapitre - La peinture matiériste et le matiérisme pictural c'est la section axiale dédiée à les exemplifications des évidences et des repères pour définir les territoires de la peinture matiériste et du matiérisme pictural dans l'acception des arts visuelles contemporaines. Il y a quatre sous chapitres qui donne le contenu de ce chapitre: L'identitaire de la peinture matiériste vs. L'identitaire du matiérisme pictural; La peinture matiériste et le matiérisme pictural de frontière; Les voisinages de la peinture matiériste et du matiérisme pictural; Le pseudo matiérisme. Le premier sous chapitre a comme tête d'affiche Jean Dubuffet: "Le dessin, qui est l'instrument pointu d'analyse de Dubuffet,

actionne comme stimulent qui limite la matière à relever ses propres contenus et significations cachés. Allons-y étudier cette peinture. Si on la considère un portrait, même caricatural, d'une personne ou d'un type humain, nous n'avons jamais été en mesure de l'illustrer. Allons-y l'étudier en partant de la matière. Le fond est un plâtre sale, noirci, fissuré et rayé, d'un vieux mur. Dans le milieu il y a une tache plus lumineuse ou quelqu'un a vu une figure humaine curieuse, grotesque et s'est amusé de la découvrir, de la peindre, en pelant le plâtre un peu plus et ajoutant un signe de graphite". (Argan, Giulio Carlo, L'Art Moderne, Ed. Meridiane, Bucaresti, 1982). Jean Dubuffet est suivi par Jean Fautrier présenté comme l'un des peintres ayant consistance et continuité dans la peinture matiériste. Pour Fautrier, qui peut être considéré le peintre de la crise, tel que Sartre est le philosophe et Camus l'homme des lettres de la crise, la matière est la réalité existentielle dans un état pur. [...] La matière est extrêmement, capable de capter et retenir les sensations les plus labiles, les impressions qui passent, les secrets d'être humaine. Fautrier la pose directement sur le support dans des couches denses, d'une émotion vitale et profonde, ou avec des gestes délicats comme un confort, ou sévère et presque en colère, en utilisant des couleurs délicats ou violents. Il communique l'émotion de sa propre existence, le rythme alerte ou désespéré du passage du désir au regret, de l'espoir à l'angoisse. Il lui imprime un espace et un temps, mais ces-ci restent prisonniers dans ses couches épaisses" (Argan, Giulio Carlo, L'Art Moderne, Ed. Meridiane, Bucaresti, 1982).

Alberto Burri c'est l'artiste, le peintre qui apporte dans le premier plan le dialogue entre les textures et les matières, les techniques dans Burri construit des langages expressifs d'abstraction, picturales, réel-matiéristes. Il fait des expériences avec beaucoup de matières, avec l'intention d'obtenir des surfaces-couche, des sous-surfaces-couche et des supra-surfaces-couche dédiées à une évidence, à l'identité d'auteur réel-matiériste.

Antoni Tàpies c'est le personnage central et exemplaire en ce qui concerne la génération et gestion de la peinture matiériste et du matiérisme pictural. Métaphoriquement, son œuvre se constitue, dans le même temps, dans la cuisine, dans le laboratoire, dans l'atelier et dans la bibliothèque, étant liée à la peinture comme peinture. "Tàpies évite les symboles, parce que le symbole représente dépasser la matière. On ne

peut parler de symbolologie dans son cas, mais d'une sémantique de l'angoisse. Le signe ne dépasse pas la matière, mais l'imprime comme une masse impossible a supprimé, en la fixant dans son état de matière. Des murs, des bars, des verrouilles pour la porte, des croix, des empreintes des mains et des pierres sur le sable, dans la boue, dans le béton ou dans l'asphalte, nient l'amplitude d'espace de la matière, sa capacité de réagir sous l'effet de la lumière, en la considérant irrémédiablement étrange a la vie naturelle et a l'histoire" (Argan, Giulio Carlo, L'Art Moderne, Ed. Meridiane, Bucuresti, 1982).

Feruccio Bertoluzzi, Emilio Scanavino, Wagemaker Jaap, Bram Bogart sont des autres repères exemplaires de la peinture matiériste et du matiérisme pictural.

Dans le chapitre suivant, Zoltan Kemeny, Gerry Judah, Arman sont les artistes invoqué pour représenter et mettre en évidence l'état et le moment quand le matiérisme pictural diffuse et s'assume des clivages qui le porte, sans perdre son identité initial, dans les territoires d'assemblage et du relief.

Le sous chapitre dédié aux voisinages a comme des protagonistes: Julian Schnabel, Anselm Kiefer, Pierre Soulges, Pierre Alechinski, Lucio Munoz, Lucio Fontana, Kazuo Shiraga, Jannis Kounellis, Gerhard Richter, Peter Voukos, Paul Soldner, Damien Hirst, Robert Rauchenberg et Daniel Spoerri; ils ont été choisis comme un exemple des artistes qui, sur leur itinéraire, circonstancielle ou directe, touchent, font une révolution, stupéfient, contestent, sont des fondateurs des voisinages de la peinture et du pictural, du signe et du sens matiériste.

Le dernier sous chapitre engage un discours bref sur l'installation et l'exercice des simulacres et des représentations du matiérisme physique, ce nouveau concept étant lié aux nouveaux media. Le seul exemple dans ce champ est Jan Saudek et sa manière par laquelle il *pseudo-matiérise* les photos dans des cérémonies paradoxales, telle comme, et dans le même temps différent de, Gerhard Richter.

Le cinquième chapitre, intitulé Antoni Tàpies, l'ambassadeur de la peinture matiériste – Étude de cas est aussi un développement nécessaire fait par le mélange entre les repères biographique et celles de concept, d'attitude, de la technique et de l'expression de son œuvre. Le chapitre est aussi un exercice d'admiration vers son statut de mentor de ses contemporains qui se prétendent provenant de son *pintura materica*.

Dans les dernières pages de ce résumé de la thèse intitulé **La peinture matiériste. Histoire, développement, ouverture**, faite sous la magistrale coordination scientifique du distingué prof. dr. et peintre Ioan Sbârciu, on va intégralement enregistrer les Conclusions et le manifeste personnel La peinture matiériste.

La peinture matiériste, accompagnée par le matiérisme pictural est l'une des directions de la méga-peinture et de la picturalité, qui essaye de sortir du contenu et de la forme de la représentation mimétique ou symbolique fortement située sous le signe du bidimensionnel géré par les surfaces-support. Il y a un long parcours d'intégration de la couleur ou les accidents de relief pendant déposer les couches ont née des observations concernant la manière dans laquelle la lumière illumine ou ombre telle comme dans une aventure de la spatialité tridimensionnelle ou du volume. La libération de trop fortes pressions des règles de l'excellence technique et l'expression, qui sont devenus des barrières dans le message, l'impression et suggestion d'auteur, démarrent l'avalanche de dépasser les frontières qui conduit la peinture vers une révolution dans son essence, en apportant la nouveauté dans ce champ.

Dans cette effusion d'expériences la peinture apporte des résultats consacrés dans des séquences identitaires comme le gestaltisme, action painting, pictura in-pasto, haute pâte et, bien sur, la peinture matiériste.

Dans ce moment de la sortie de la peinture de rigueurs du bidimensionnel, elle s'assume aussi le rôle d'intervalle entre la peinture et la sculpture, entre la peinture et l'installation, entre la peinture et la scénographie, entre la peinture et la céramique, entre la peinture et l'architecture. La peinture matiériste est dans le même temps une *trans-peinture*, un merveilleux état d'excellence des arts visuels par ses artistes Antoni Tàpies, Alberto Burri, Gery Judah, Ettore Colla, Zoltan Kemenyi, Fabrizio Bortoluzzi.

Tout au long de la recherche, investigation-documentation, synthèse des repères bibliographiques et modelage du discours d'auteur, je suis arrivée à la conclusion la peinture matiériste est tout le temps accompagnée par le signe et le sens du matiérisme pictural identitaire et décliné. Du point de vue de la théorie et critique d'art et aussi de la pratique artistique j'ai identifié plusieurs points de vue et des positions dans lesquelles la peinture matiériste se chevauche et se confond avec le matiérisme pictural.

Je dessine dès que j'avais 4 ans. Mais j'ai commencé à peindre quand j'avais 7 ans et je peinte à l'intérieur des repères et des conditions des arts plastiques depuis l'âge de 20 ans.

La chance de mon professionnalisation et maturation m'avait donné par les études de licence et mastère dans L'Université d'Art et de Design Cluj-Napoca, ou j'ai passé mes années entre 2003-2009. C'était un cadeau que j'ai reçu comme artiste et un autre cadeau a été la possibilité d'avoir des collègues et des professeurs exceptionnels.

Si au début j'ai exercé comme artiste la relation entre la peinture et le corps humain, en commençant la deuxième année de mes études j'ai découvert aussi le territoire de la peinture matiériste et du matiérisme pictural. Bien sur que c'était mon amour pour la peinture qui m'a approché a la peinture matiériste et avec elle vers assumer cette thèse.

Sur la peinture matiériste, que je pratique, que j'ai pratiqué et je vais toujours pratique, je peux dire qu'elle est située sous le signe d'une cérémonie de la radiation et contamination qui se passe dans une dimension universelle, entre le ciel et la terre, et dans une dimension personnelle, entre un romantisme innocent et sensible et une sauvage joie de vivre. Ainsi, les séquences de ma peinture matiériste engage un potpourri des jointes qui passent de la sérénité d'une surface intensivement posée sous le générique d'une seule couleur, avec des accents discrètes de matiérisme, au transfère de la peinture matiériste à l'honneur et a la célébration d'un matiérisme pictural, encore pictural, qui flirte déjà avec l'objet d'art et le collage du type installation.

Je peux aussi confesser que, malgré le sauvage ou la discrétion de la présence de la matière qui se prétend être terrienne, le modelage passe par le filtre d'esprit, un esprit qui se prétend être céleste, tout proche au céleste entendu comme aspiration, désire, divin et pleine du talent.

La dernière séquence est dédiée a la bibliographie qui contient 75 des titres provenant de l'horizon du appareil critique est théorétique, aussi que des publications et des sites spécifiques.