

Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca

Rezumat

TEZĂ DE DOCTORAT

Pictura materistă/matieristă

Istoric, dezvoltări, deschideri

COORDONATOR ȘTIINȚIFIC
PROF. UNIV. DR. IOAN SBÂRCIU

DOCTORAND
GEORGIANA BRANDT

2013

În existența mea, în intervalul ce leagă fizicul cu metafizicul, pictura s-a transformat de mult timp în respirație existențială și spirituală, o stare ce depășește chiar și reperatele unei arzătoare pasiuni. Desigur acest lucru nu stă sub semnul unicității personale, căci pictura, în toate arătările și declinările ei este un dat, un dar și un har pentru care ființa umană trebuie să mulțumească, probabil, divinului, dar și unor întâmplări de interioaritate spirituală ce excedează biologicul și psihologicul. Formă a comunicării, ea apare instinctiv la copii și chiar la adulți, și ca o stare de minune și miracol la acei oameni care sunt sau devin artiști. Asemenea altor secvențe ale artei, dar instaurată într-o stare de preeminență a excelenței, pictura se declină și la plural, în funcție de teritoriile, secvențele, direcțiile și genurile către care se îndreaptă.

„E adevărat că a picta e o acțiune, dar a desena e și ea o acțiune, ca de altfel a copia, a reprezenta, etc. În fapt, e vorba de un eveniment puritan care nu interesează decât actul artistic cel mai fundamental. Pe când acțiunea de a copia, de a reprezenta, etc., implică acțiunea de a picta, aceasta din urmă nu le implică pe primele: ea deci poate fi considerată ca un act fundamental”. (Danto, Arthur, *La Transfiguration du Banal – une philosophie de l’art*, Edition du Seuil, Paris, 1989). Citatul vine să întărească faptul că pictura reprezintă o stare de excelență a universului reprezentărilor vizuale, escaladând chiar multe alte secvențe ale acestor reprezentări exersate de alte secvențe și genuri ale artelor plastice. Într-o rezumare cerută de parcimonia de discurs a acestui rezumat, pictura înseamnă și străluciri identitare distincte, și parteneriate de diverse semne și sensuri cu celelalte direcții și secvențe ale artelor plastice cât și cu multe alte repere, secvențe și teritorii, de semn, sens și ordin metafizic general sau uman.

Din această generoasă ofertă de plural a picturii am ales, desigur din motive personale, pe cele ale artistului practicant. Un alt motiv constă în faptul că domeniul ales este reprezentat parcimonios în deslușirile criticii și teoriei de artă fiind de multe ori introdus plinar sau parțial în alte domenii apropiate, am ales deci să purced la inițierea unei cercetări cu privire la acel moment, timp și spațiu în care pictura în conceptele, atitudinile, actele, tehnicile și expresivitățile ei, își asumă și îngăduie un extraordinar parteneriat cu materia ca atare, pe care nu și-o subjugă ci o onorează prin punere în valoare și înnobilitare. Este vorba de ceea ce se numește, prin traducere directă din termenul folosit de Antoni Tàpies, respectiv *pintura matèrica*, pictură materistă, iar prin raportare la terminologia engleză și franceză, pictură materistă / matieristă. În cursul cercetării s-au mai adăugat atât termenul de materism / matierism pictural, cât și cel de declinare de pictură materistă / matieristă, declinare de materism/matierism pictural, asistări, asocieri, parteneriate, fuziuni și hibridizări dintre

acestea, cât și dintre ele și alte secvențe, direcții și genuri ale artelor plastice sau ale unor vecinătăți de interdisciplinalitate.

Personal, atât prin raportare la aparatul și orizontul teoretic și critic, cât și prin raportare la crezurile, conceptele, atitudinile și faptele mele artistice, consider că pictura materistă/matieristă, materismul/matierismul pictural, cât și materismul/matierismul generic și general întâlnit în artele plastice se referă la raportarea și poziționarea unui strat material (culoare, colorant, gest sau anti-gest pictural, liant, grund, materiale și obiecte diverse) utilizat în acțiunea și gestul de a picta față de suprafața-suport. Raportarea tuturor acestora la suprafața-suport implică o evidență explicită de materism / matierism în momentul când se modelează cu reperele de materialitate o detașare a stratului pictural, prin înălțare sau adâncire în și pe plenitatea sau parțialitatea întinderii suprafeței-suport utilizate.

Dacă în majoritatea traseului istoric, spațio-temporal al inițierii, desfășurării și dezvoltării picturii și a celorlalte domenii ale artelor plastice, starea, statutul și agregarea de pictură materistă / matieristă și de materism / matierism pictural se arată ca fiind accidente circumstanțiale, lipsind, cel puțin până acum, evidența unor manifeste, remarcăm totuși că elemente, repere și secvențe ale tipurilor de materism / matierism legate de pictură în prezențe mai ales, de slab și de difuz se ivesc, natural sau providențial asigurând conturări și facilități ale genezei picturii și picturalului materist / matierist, ca atare, în sensul definițiilor, și exersărilor din artele vizuale contemporane. Dar toate aceste pregătiri se arată a fi fost necesare odată cu trecerea lor până în timpul istoric care a debutat odată cu renașterea, un timp istoric pe care îl considerăm și noi, dar și suficiente voci din orizontul teoretic și critic al culturii și artei, ca fiind începutul modernității, căreia încă îi aparținem. Punctual, aducem în discurs aportul pentru întemeierea de prim materism / matierism, în pictură de către superizarea produsă de revoluția tehnică a aparatei, instaurării și exersării picturii în ulei, ce a permis reliefări distincte ale straturilor picturale făcute în scopul unei expresivități care să potențeze efectul de real, iar o altă revoluție cea a picturii impresioniste și post-impresioniste cu extensiile și declinările lor, continuatoare sau contestatoare (cubism, dada, expresionism, post-cubism, expresionism abstract, informalul, abstracție, ready-made-ul, constructivismul și suprematismul) a însemnat nașterea picturii materiste / matieriste și matierismului / matierismului pictural, ca atare, în dimensiunile, stările și agregările lor indentitate, extinse, declinate și hibride.

Teza de doctorat este structurată secvențial pe baza a cinci capitole, însoțite de *Argument*, *Introducere*, *Concluzii*, și de încă un capitol dedicat prezentării și susținerii conceptuale, atitudinale, tehnice și expresive a demersului artistic personal și de *Bibliografie*.

Capitolele sunt la rândul lor împărțite în subcapitole și în secvențe de subcapitol. În *Cuprins*-ul atașat redactării tezei doctorale, toate acestea se află așternute în ordinea necesară susținerii ideilor și textului tezei de doctorat. *Cuprinsul* este astfel redactat încât lectura lui să dea seama, precum un rezumat extrem, de reperele, secvențele și problematica tezei de doctorat. Astfel, vom exemplifica acest cuprins, considerând reperele lui, ca fiind, desigur, după cum am amintit un rezumat sever: *Cuprins*: Argument; Introducere; 1. Imagine și Imaginar; 1.1. Imaginea; 1.2. Reperele de structură ale imaginarului; 2. Artele vizuale și materismul / matierismul; 2.1. Tentațiile materismului / matierismului; 2.2. Surse și resurse ale genezei și evoluției picturii materiste / matieriste; 2.3. Definiri ale picturii materiste / matieriste; 2.4. Preludiile picturii materiste / matieriste; 2.5. Focare ale generării picturii materiste / matieriste; 2.6. Prezențe și ne-prezențe ale picturii materiste / matieriste și a altor instanțe de materism / matierism în parcursul istoric al artelor vizuale; 2.6.1. Pictogramele; 2.6.2. Petroglifele; 2.6.3. Modelarea volumetrică; 2.6.4. Antichitatea și declinările de reprezentare vizuală; 2.6.5. Scrierea sumeriană și vecinătățile ei; 2.6.6. Pictura și scrierea egipteană – hieroglifele; 2.6.7. Grecia antică – artele vizuale din punct de vedere materist/matierist; 2.6.8. Mozaicul și relația cu starea de materism/matierism; 2.6.9. Aportul adus de Renaștere și de extensiile ei la inventarea și validarea materismului / matierismului pictural; 3. Axele, teritoriile și vecinătățile materismului pictural; 3.1. Studiu de caz – Rembrandt; 3.2. Materismul / matierismul de la Vincent van Gogh la artiștii contemporani; 4. Pictura materistă / matieristă și materismul / matierismul pictural; 4.1. Identitarul picturii materiste / matieriste vs. identitarul materismului / matierismului pictural; 4.2. Pictura materistă / matieristă și materismul / matierismul pictural, de graniță; 4.3. Vecinătățile picturii materiste / matieriste și ale materismului / matierismului pictural; 4.4. Pseudo-materismul / matierismul; 5. Antoni Tàpies, ambasador al picturii materiste / matieriste – Studiu de caz; Concluzii; Pictura materistă / matieristă și manifest personal; Bibliografie.

Detaliem, în rândurile următoare printr-un referat succint conținutul tezei de doctorat cu titlul *Pictura materistă / matieristă - Istoric, dezvoltări, deschideri*: *Argumentul* aduce în atenția lectorului motivația abordării ei, motivație necesară, în prelungirea preocupărilor mele artistice legate de pictura materistă / matieristă, apoi aduce în atenția cititorului și problema, încă sensibilă, a angajării traducerii și translatării în limba română a diverselor denumiri din alte limbi, denumiri ce evidențiază sau explică legătura dintre pictură și asumarea prezenței și a parteneriatului cu declinările de strat dens al culorii folosite. Se inițiază tot aici, în *Argument* și o primă tentativă de descriere, definire, elucidare a semnului și sensului de pictură materistă / matieristă iar în nota din subsolul textului *Argumentului* se aduce în

discuție importanța instrumentarului tehnic, cel al picturii, în sensul definirii ei ca secvență a artelor plastice atât pentru pictura în sine, cât și pentru secvențele distinct indentitate ale acesteia, una dintre ele, considerând și statutând ca fiind pictura materistă / matieristă.

Introducerea angajează un discurs progresiv ce inițiază repede o interogație asupra rolului și rostului artei în dimensiunile de existență în și întru social, cultural și spirit a ființei umane, și care, apoi, își trece dincolo de enunțuri și interogații apropiindu-se și instalându-se în rolul și rostul picturii în parteneriat cu materia, respectiv a picturii materiste / matieriste din cadrul artei, culturii și spiritualității umane.

Imagine și imaginar, primul capitol al tezei de doctorat, se apleacă asupra imaginii și a imaginarului atât în secvențele lor indentitate, cât și în rolul și rostul lor, a imaginii și imaginarului, în discursul și demersul artistic din cursul istoriei umanității și al istoriei artelor vizuale. În cercetarea imaginii, se apelează atât la referințe din domeniu, precum Jean-Jaques Wunenburger, Vilem Flusser, cât și la reperele de deslușire personale, având ca sursă sinteza investigării teoretice din parcursul doctoral și practica didactică și artistică personală. Se trec în revistă raportările imaginii la teritorii ale fizicului și metafizicului, de la raportarea la lumină, la văz și privire, la interpretarea ei de către gândirea și spiritul uman, până la raportarea la real, realitate și imaginar.

„...numim imagine o reprezentare concretă, sensibilă (ca reproducere sau copie) a unui obiect (model, referent), fie el material (un scaun) sau ideal (un număr abstract), prezent sau absent din punct de vedere perceptiv, și care întreține o astfel de legătură cu referentul său, încât poate fi considerată reprezentant al acesteia și ne permite așadar să-l recunoaștem, să-l cunoaștem sau să-l înțelegem. În acest sens, imaginea se distinge atât de lucrurile reale în sine, considerate în afara reprezentării lor sensibile, cât și de reprezentarea lor sub formă de concept, care, la prima vedere, nu par a întreține nici o legătură de asemănare sau de participare cu ele, de nume, ce este separat de orice intuiție sensibilă a conținutului lor”. (Wunenburger, Jean-Jaques, *Filosofia imaginilor*, Ed. Polirom, Iași, 2004), și: „Imaginile sunt medieri între lume și oameni. Omul «K-istă», ceea ce înseamnă că pentru el lumea nu este accesibilă nemijlocit, respectiv că imaginea trebuie să i-o facă reprezentabilă”. (Flusser, Vilém, *Pentru o filosofie a fotografiei; Texte despre fotografie*, Ed. Ideea Design & Print, Cluj-Napoca, 2003), iar dinspre contribuția personală vom recurge la o secvență de mărturisire de asemenea edificatoare pentru conținutul subcapitolului: „Realitatea și realul însă, în primul rând, în lipsa luminii și a transformării sale în lumină *de-vizibil* prin filtrarea diafanică, cea asigurată de atmosfera și de distanța ce îngăduie așternerea de *luminare/luminat*, nu se oferă pentru instanțele de vizual și vizualitate ce angajează *vizibilul* și

lizibilul, iar în al doilea rând chiar și în prezența luminii realitatea și realul *nu sunt imagine, nu oferă imagine, ci doar se oferă imaginii*, o imagine angajată de *imaginar*, în cazul nostru de *imaginarul uman*, contaminat, gestionat și asistat de *imaginația umană*". (n.a.)

Al doilea subcapitol, aduce în discuție elemente și repere legate de *imaginar*. Aici, de mare folos ne-a fost cercetarea lui Gabriel Liiceanu asupra legăturii dintre artă, imagine, *imaginar*, și ecuațiile simbolului și simbolicului cuprinse în lucrarea sa *Om și Simbol: interpretări ale simbolului în teoria artei și filosofia culturii*. Cităm: „Orice considerație generală asupra operei simbolice este obligată să pornească de la dubla întemeiere pe care opera simbolică o are în psihicul nostru: nevoia de a *vizualiza abstractul și nevoia de a transcende vizibilul*. Este greu de vorbit înăuntrul acestei dinamici contradictorii de proveniența unuia dintre momente. Ambele sunt prezente aici pentru ca, laolaltă, să întredacă în tensiunea care este proprie operei simbolice. Căci, pe de o parte, semnificația abstractă nu este efectul imprevizibil cu valoare euristică al operației de simbolizare; spiritul care acompaniază geneza operei simbolice nu este eminentemente perceptiv și intuitiv, pentru ca apoi, pe parcursul dezvoltării semnificației simbolice, să dobândească nivelul abstracției, absent până atunci.” (Liiceanu, Gabriel, *Om și simbol: interpretări ale simbolului în teoria artei și filosofia culturii*, Ed. Humanitas, București, 2005). Fervent admirator al lui Heidegger, Gabriel Liiceanu leagă magistral și convingător toate dimensiunile *imaginii și imaginarului* de raportarea ființei, ființei umane, sociale, culturale și spirituale, la teritoriile de centricitate, marginalitate, declinare și extensie ale simbolului, simbolisticii și simbologiei.

„Tot așa cum metodologia pozitivistă rezultă în genere dintr-o asimilare a imaginilor categoriei de semne, pe când o metodologie mai filosofică leagă adesea imaginea de o dimensiune simbolică” (Liiceanu, Gabriel, *Om și simbol: interpretări ale simbolului în teoria artei și filosofia culturii*, Ed. Humanitas, București, 2005).

O altă instanță ce gestionează interpretarea și modelarea de *imaginar* este cea a *dictatului*, încă prezent în aproape toate dimensiunile existenței sociale și culturale, contemporane ale ființei umane: verbalitatea și textul.

„Putem să luăm în considerare în mod special problemele puse de relațiile, semnificative și adeseori supradeterminate cultural, dintre activitățile vizuale și activitățile lingvistice în sfera imaginilor. Deși, prin etimologia și istoria sa, imaginea are o relație privilegiată cu reprezentările vizuale, termenul se aplică și reprezentărilor lingvistice (metafora de exemplu). Imaginea literară, soră geamănă a imaginii vizuale, lărgește astfel categoria printr-o procedură semantică de analogie motivată, introducând totodată o puternică eterogenitate de experiențe mentale. Funcția de limbaj face astfel loc unei entități specifice de

imagine, ale cărei echivalențe structurale sau funcționale cu imaginea vizuală pot fi sursa a numeroase dificultăți” (Liiceanu, Gabriel, *Om și simbol: interpretări ale simbolului în teoria artei și filosofia culturii*, Ed. Humanitas, București, 2005).

În evidențierea relației dintre imagine și text ne luăm rezerva de a considera *textul* ca și o operație imperativ necesară asociată oricărei întâlniri cu imaginea, dacă ne propunem desfășurarea de *adăstări* întru deslușire. Credem nu în vreun primat și preeminență definitivă, ci în jocul subtil al *geometriilor variabile*, pe care le propunem ca exemplificare de relație între văz și verb.

Următorul capitol, al doilea, al tezei de doctorat, se intitulează *Artele vizuale și materismul / matierismul*. În subcapitolul intitulat *Tentațiile materismului / matierismului* se dezvoltă supoziții evidențiale cu privire la legătura picturii materiste / matieriste cu starea de *teluric, terra și pământ* ca și celebrare, prin act artistic, a admirației dar și a obligației de a ne apleca privirea și gândul către receptaculul materiei, care pentru ființa umană, se arată a fi starea de pământ și de împământenire (în antiteză cu aspirația lacomă și perpetuă a ființei umane îndreptate în spirit către celest, ether și divinul bănuț a fi adăpostit acolo). Pare o situație paradoxală *căci* mare parte din atitudinea și acțiunea de pictură materistă / matieristă este întru *în-formare* descinsă și înscrisă în abstract. Pictura materistă / matieristă își transcede de regulă geneza inițială dinspre artele abstracționismului (de la cel modern la cel contemporan).

Pictura materistă / matieristă și vecinătățile ei ne aduc în privire, percepție și evaluare *lumea* cea asemeni Terrei, asemeni pământurilor, o lume simulacru chiar, de multe ori, a planetei noastre, sau a altor agregări de materie văzute de la o oarecare distanță fizică (Antoni Tapies, Zoltan Kemeny, Alberto Burri).

Gabriel Liiceanu este cel care, pe filiera heideggeriană, aduce în cercetarea noastră, precum multe alte contribuții, și aportul de nuanțe ale demersului teoretic destinat să implementeze și să promoveze statutarea relației dintre aflare și existare umană *cu și întru* pământ, în distincția dintre pământ și lume, și în spiritul găsirii de repere definitorii pentru pictura materistă / matieristă și materism / matierism pictural.

„Ex-punerea unei lumi» ne-a apărut a fi *prima caracteristică esențială a operei de artă*, respectiv a «punerii de sine în acțiune» a adevărului prin opera de artă. Dar alături de «lume» ca o primă caracteristică a operei de artă, Heidegger așează, ca o a doua caracteristică a ei – *pământul* (die Erde). Natura operei de artă, va conchide Heidegger la sfârșitul acestui capitol, constă în disputa dintre *pământ* și *lume*. [...] Ne vom opri acum pe larg asupra aceea ce Heidegger a numit – ca fiind deopotrivă esențial pentru operă - «pământul».

Problema justificării teoretice a «pământului» ca o componentă a operei. Toți comentatorii au observat - și orice lector cât de superficial al scrierii lui Heidegger le va da dreptate - că ajunsă în acest punct gândirea lui Heidegger își obține gradul ei maxim de stranie. Ce legătură se poate stabili între natura însăși a operei și pământ? Ce caracteristică a pământului îl poate face pe acesta să intre în determinarea esențială a operei de artă? [...] Doar conceptul de «pământ»? «Lucrul surprinzător era acum - și observația îi aparține unui autorizat cunoscător al gândirii heideggeriene, lui H. G. Gadamer – că acest concept de lume își află contratermenul (*Gegenbegriff*) în conceptul de *pământ*. Căci, în timp ce conceptul de lume, gândit ca acel ansamblu integrator în direcția căruia se desfășoară autointerpretarea umanului, își avea gradul său de evidență tocmai în măsura în care își lua ca punct de pornire autoînțelegerea existenței umane, conceptul de pământ avea rezonanța unei primitive vocabule de tip mistic sau gnostic, care putea să revendice drept de cetate cel mult în lumea poeziei. Era evident că Heidegger a preluat conceptul de pământ, pentru a-l transpune în propria sa filosofie, din poezia lui Hölderlin, de care se apropiase în acea perioadă cu pătimașă intensitate. Dar cu ce drept operase el această transpunere? *Dasein*-ul care se înțelege pe sine în ființa sa, această ființă – în-lume, acest punct, radical și nou, care se află la originea oricărei întrebări transcendente – cum să poată fi pus în relație ontologică cu un concept ca pământul?» (H.G. Gadamer, *Introducerea la Ursprung des Kunstwerkes*, ediția Reclam, 1970, pp. 108-109). Ceea ce pune de fapt Gadamer aici în discuție este *demnitatea teoretică* a termenului de «pământ». Cum poate face el pereche cu un concept autentic, cu cel de «lume», care *cel puțin* în opera lui Heidegger avea o tradiție teoretică? De la Empedocle și neoplatonici, și acolo încărcat de conotații mitice sau metaforice, pământul nu mai avusese curs pe piața gândirii filosofice” (Liceanu, Gabriel, *Om și simbol: interpretări ale simbolului în teoria artei și filosofia culturii*, Ed. Humanitas, București, 2005). Cu referire la motivațiile heideggeriene și folosindu-ne nouă pentru discursul despre pictura materistă / matieristă comentăm și observăm cum că într-o dualitate de sus-jos, de aspirație și de expirație, de pământul de la fizic la metafizic se oferă ca temelie chiar dacă această calitate îi este interpretată în defavoarea sa. Mai observăm de asemenea că o *pământire*, oferă ființării șansa oglindirii și deci a aflării de sine.

În subcapitolul intitulat *Surse și resurse ale genezei și evoluției picturii materiste / matieriste* se consemnează premisele picturii materiste / matieriste îngăduite de specificul reprezentării vizuale ca raportare la lume, cât și consemnarea punctuală, în contextul mai sus amintit a difuziei sau lipsei de proiect și manifest al unor secvențe identitare de pictură materistă / matieristă proto-istorică.

Următoarele trei subcapitole, respectiv *Definiri ale picturii materiste / matieriste*, *Preludiile picturii materiste / matieriste* și *Focare ale generării picturii materiste / matieriste* se ocupă cu punerea în relație a specificului raportului dintre materie și gest pictural caracteristic materismului / matierismului alături de condiția artei, în general, și a artei vizuale în special.

Vom aduce în prim-plan o secvență din textul tezei de doctorat, ce se referă la specificul stării și statutului de materism / matierism raportat la suprafața-suport. „Reprezentările vizuale au nevoie de o suprafață bi sau tridimensională de așternere, de receptare a însemnelor vizuale reprezentationale; mai bine zis de o suprafață-suport. Astfel întâlnim trei situații ale ofertei de suprafață utilizate, prin raportare și asociere la suprafața-suport, în reprezentarea vizuală: sub-suprafață, respectiv suprafața care se oferă penetrării în evidențierea urmelor (trasee, segmente, secvențe, configurații de traseu), suprafața (ca atare), care se și indentifică cu suprafața-suport și care se oferă să găzduiască și să faciliteze așternerea de *ne-urme*, respectiv de tușe, linii, ce par privite de la distanță sau chiar la o evaluare tactilă directă, integrată suprafeței, supra-suprafața, raportată la suprafața-suport, ce permite diferențieri identitare puternice sau slabe ale straturilor și fragmentelor de straturi depuse pe suprafața lisă, pe suprafața-suport. Este vorba de straturi sau fragmente de straturi caracteristice tuturor gesturilor picturale, de la proto-pictură la pictura materistă / matieristă actuală. Suprafața-suport (suport real, numit sau convenit) a gestului și ceremoniei picturale este astfel un teritoriu ce gestionează tipurile de act (conceptual, expresiv, tehnic) pictural, identitar sau extensile și vecinătățile acestuia privite dinspre ea. Astfel, suprafața-suport prezintă două oferte de întâmpinare a așternerii gesturilor de reprezentare vizuală, de sursă picturală exclusivă, respectiv de agregare accidentată cu deformări mai ales pozitive și cu deformări negative la care se alătură disponibilitatea de a găzdui formări de corporalitate a stratului / gestului pictural sau de a găzdui straturi tampon, inserate între suprafață de receptare a gestului pictural și stratul generat de gestul pictural. Poate că în această categorie putem induce corporalitatea prin care suprafața devine volum, respectiv modulare arhitectonică, ambientală, sculpturală, toate acestea admitând și chiar clamând prezența straturilor generate de gestul pictural. Relația dintre suprafața receptoare și straturi este gestionată de un interval situat între întâmplare și ceremonia așternerii pe suprafață indiferent de gradul ei de accidentare a unor straturi, fie straturi tampon, fie straturi generate de gestul reprezentării vizuale, respectiv de intenționalitatea și acțiunea picturii materiste / matieriste. Acest interval din punct de vedere al deciziei auctoriale, cu referință directă la pictura materistă / matieristă, se găsește într-un proces de acțiune și de proiect de stratificare.

Ațiunea stratificatoare poate fi, de la cea întâmplătoare și până la cea decizională, reprezentată de proiect. Stratificările, din punct de vedere a întâlnirii cu suprafața, pot fi de multe feluri din care menționăm în urma experienței documentare bibliografice următoarele situații: stratificările parcimonioase față de decizia și fapta de efectuare a stratificării, stratificări excesive, exuberante în ceea ce privește procentajul de aflare pe suprafață. Putem vorbi, de asemenea, de stratificare punctuală, o așezare de stratificare în repere de prezență minimală pe suprafața receptoare stratificatoare fragmentară; stratificări *superficiale*, respectiv suprafețe de întindere acoperind cât mai uniform și cât mai mult din suprafața receptoare. Mai adăugăm exercițiile și acțiunile de-dematierizare picturală realizate prin incizia și penetrarea negativă a straturilor ce dezvăluie prezența efectivă a acestor straturi. O identitate aparte o are pictura materistă / matieristă asistată de art-obiect, considerat fie ca suprafață receptoare, fie ca strat tampon sau ca accident așternut pe suprafața receptoare; se adaugă prezența unor ready-made-uri ca și secvențe și repere de strat tampon, obiecte care accidentează suprafața eclectic și hibrid” (n.a.).

Al șaselea subcapitol se intitulează *Prezențe și ne-prezențe ale picturii materiste / matierism și alte instanțe de materism / matierism în parcursul istoric al artelor vizuale* și este dedicat identificării de premise și repere evidente sau subliminale, slabe și puternice ale evoluției sau involuției picturii materiste / matieriste și ale materismului / matierismului pictural pe întreg parcursul istoric al existenței umane, de la comuna primitivă la arta modernă (impresionism, post-impresionism). Sunt prezentate în acest capitol aspecte legate direct sau indirect de materismul / matierismul vizual implicat în artă și cultură, în artele artizane, în artele plastice și în derivatele acestora. Picturile rupestre, materismul / matierismul de *pozitiv* și de *negativ* ale ornamentelor diverselor epoci, tatuajul reliefat, masca, în-mascarea, vestimentația, pictura antichității, mozaicul, tiparul și scrierea, pictura în ulei și premisele incipiente, materiste / matieriste ale picturii renascentiste, iluzionismul vizual al barocului, revoluția impresionistă și post-impresionistă, toate aceste repere de parcurs conduc manifest spre pragul de la care pictura materistă / matieristă este inventată în starea, agregarea și statutul său contemporan.

Capitolul al treilea este intitulat *Axele, teritoriile și vecinătățile picturii materiste / matieriste și ale materismului / matierismului pictural* și este compus din două subcapitole: , *Studiu de caz – Rembrandt și Materismul / matierismul de la Vincent van Gogh la artiștii contemporani*. Primul subcapitol aduce în prim-plan relevanța, pentru pictura materistă / matieristă, a lui Rembrandt, punctual în ceea ce privește inițierea și validarea de pictură prim-materistă / matieristă. Rembrandt a fost „singurul pictor care și-a putut permite să amestece

noroiul cu strălucirea ochilor, focul cu cenușa, sau să facă culorile să strălucească proaspăt, ca o floare, pe giulgiul mortuar roz sau bleu deschis” (Élie Faure). Artistul caută neîncetat să-și lărgescă mijloacele de expresie în pictură. Materialul pictural, neted la început, se îngroașă mai târziu, factura devine tot mai bogată. *Rembrandt este primul pictor de factură matieristă / matieristă, modeleul și texturile l-au convins pe pictor să acopere cu un strat gros de pictură părțile mai luminoase și să lase părțile întunecate în straturi fine.*

Pentru a modela structurile, Rembrandt zgâria cu coada pensulei, făcea juxtapuneri, suprapuneri, pentru a reda efecte multiple de prim-materism / matierism pictural pozitiv sau negativ, o metodă considerată neconvențională la acea vreme” (*Antropologie Artistică*, vol. I, Gheorghe Ghițescu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1979)

Al doilea subcapitol pornește de la evidența ctitoririi de pictură prim-materistă / matieristă datorată lui Vincent van Gogh și își desfășoară evidențierea parcursului de la starea de *prim* la cea de real-materism / matierism, fie el înspre pictură (Jackson Pollock, Jean Fautrier), fie înspre materism / matierism pictural (Kurt Schwitters), la vecinătățile folositoare materismului / matierismului, dintre care se remarcă ready-made-ul (Marcel Duchamp). „Tocmai pentru că dadaismul acționează prin surprindere, cu intervenții neplanificate, tactica sa cere o varietate de mijloace tehnice, lipsite de prejudecăți. Chiar separarea (pe care am fost constrânși să o facem aici) creațiilor plastice, sau vizuale, de cele poetice, teatrale, grafice, verbale este o eroare. Între diversele tipuri de intervenție nu există analogie sau paritate, ci pur și simplu lipsă de deosebire. Nu se poate spune dacă obiectele dadaiste ale lui Arp constând în panouri decupate și colorate, suprapuse, sunt sculptură sau pictură, relief sau *collages*: sunt forme negeometrice, pete care ar putea fi întâmplătoare, dar cărora li se acordă importanță consistență plastică a obiectelor serioase. [...] Tehnica de care se folosește Schwitters este la origine, *collage*-ul cubist. Numai că pentru cubiști *collage*-ul demonstra că nu există separare între spațiu real și cel al artei, astfel că lucrurile din realitate pot trece în pictură fără să-și schimbe substanța. La Schwitters, în schimb, nu există o problemă a spațiului, opera nu este decât un loc unde ajung și prind crustă lucrurile cele mai diferite. *Opus magnum* al său este *Merz-bau* (și termenul *Merz* este întâmplător ca și *Dada*), un fel de coloană cu un totem, făcută din lucruri găsite la întâmplare și adăugate, zi de zi. Tablourile sale (dacă se pot numi astfel) sunt compuse din tot ceea ce i-a căzut întâmplător sub ochi, sau a avut la îndemână, i-a atras pentru un moment atenția și i-a furat o clipă din existență: bilete de tramvai uzate, fragmente de scrisori, sfori, dopuri, nasturi, etc. [...] Realitatea care se așează în ordine în tablou formând un nou context, nu este altceva decât existența, și nu există în sine, nici ordine, nici dezordine” (Argan, Giulio Carlo, *Arta Modernă*, Ed. Meridiane, București, 1982),

și „expresionismul abstract utiliza pigmenți în straturi dense, evitând orice transfigurare, precum era indusă/introdusă altădată de imagine și de subiect: substanța și subiectul erau același lucru. Fiindcă subiectul operei sale nu era altceva decât pictură în materialitatea sa genuină, artistul era un pictor în sensul tehnic al termenului și actul fundamental era acțiunea de a picta. (Nu e vorba de a copia, de a imita, de a reprezenta, de a exprima un mesaj, ci pur și simplu de a picta). E această idee pe care o exprimă Harold Rosenberg spunând că artistul folosește/utilizează pânza ca pe o arenă: el aplică tușe de pensulă care nu au nici o semnificație ascunsă (în acțiunea lor genuină) și își sunt subiect ele însele” (Argan, Giulio Carlo, *Arta Modernă*, Ed. Meridiane, București, 1982).

Capitolul al patrulea intitulat *Pictura materistă / matieristă și materismul / matierismul pictural* este partea axială dedicată exemplificării evidențelor și reperelor de specific și definire ale teritoriilor picturii materiste / matieriste, materismului / matierismului pictural, ale declinărilor și vecinătăților acestora în accepțiunea artelor vizuale contemporane. Acest lucru se întâmplă pe parcursul a patru subcapitole și anume: *Identitarul picturii materiste / matieriste versus identitarul materismului / matierismului pictural*, *Pictura materistă / matieristă și materismul / matierismul pictural, de graniță*, *Vecinătățile picturii materiste / matieriste și materismului / matierismului pictural*, *Pseudo-materismul / matierismul pictural*. Primul subcapitol îl are, firește, ca și cap de listă pe Jean Dubuffet: „Desenul, care este instrumentul ascuțit al analizei lui Dubuffet, acționează numai ca stimulent care constrânge materia să releve propriile conținuturi sau semnificații secrete. Să studiem această pictură. Dacă am considera-o drept portret, fie chiar numai caricatural, al unei persoane sau al unui tip uman, nu am reuși niciodată să o exemplificăm. Să o studiem întâi plecând de la materie. Fondul este o tencuială murdară, înnegrită, crăpată și zgâriată, a unui perete vechi. În mijloc se află o pată mai deschisă în care *cineva* a întrevăzut o figură umană curioasă, grotescă și s-a amuzat s-o descopere, s-o picteze, cojind puțin mai mult din tencuială și adăugându-i un semn grafitat” (Argan, Giulio Carlo, *Arta Modernă*, Ed. Meridiane, București, 1982), urmat de Jean Fautrier. În acest capitol, Fautrier, sub observația lui Giulio Carlo Argan, este prezentat ca fiind unul din primii pictori cu consistență și continuitate în pictura materistă / matieristă: „Pentru Fautrier, care poate fi considerat *pictorul crizei*, așa cum Sartre este filosoful și Camus omul de litere al crizei, materia este pură realitate existențială. [...] Este, deci, o materie extrem de sensibilă, în stare să capteze și să rețină senzațiile cele mai labile, impresiile cele mai trecătoare, cele mai secrete palpitații ale ființei. Fautrier o pune direct pe suport în straturi dese, parcă tulburate de o emoție vitală și profundă, manevrând-o cu gesturi delicate ca o mângâiere, sau aspre și aproape înfuriate, îmbibând-o de

culori când delicate, când violente, îi comunică emoția propriei sale existențe, ritmul alert și disperat al trecerii, de la dorință la regret, de la speranță la neliniște. Îi imprimă, deci, un spațiu și un timp, dar acestea rămân ca agățate, ca prizoniere în straturile sale groase” (Argan, Giulio Carlo, *Arta Modernă*, Ed. Meridiane, București, 1982).

Alberto Burri este artistul, pictorul care aduce în prim-plan dialogul între texturi și materiale, tehnici în care Burri construiește limbaje de abstractizare expresive, picturale, real-materiste / matieriste. El experimentează foarte multe materiale, în intenția de-a obține suprafețe-strat, sub-suprafețe-strat și supra-suprafețe-strat exemplar dedicate unor evidențialități, identitar auctoriale, de real-materism/matierism.

Antoni Tapies este personajul central și exemplar în ceea ce privește generarea și gestionarea atât de pictură materistă / matieristă cât și de materism / matierism pictural. Metaforic vorbind, opera sa se constituie, în același timp, în bucătăria, laboratorul, atelierul și biblioteca materism / matierismului legat de pictură ca pictură: „Tapies evită simbolurile, pentru că simbolul este depășirea materiei. La el nu este vorba de simbologie, ci de o semantică a angoasei. Semnul nu trece peste materie ci o imprimă în ea ca o masă de neșters, o fixează la starea ei de materie. Pereți, bare, broaște de uși, cruci, amprente de mâini și pietre pe nisip, în noroi, în ciment, în asfalt, neagă materiei orice amplitudine de spațiu, orice capacitate de a reacționa la lumină, o consideră o iremediabilă străină vieții naturale și istoriei” (Argan, Giulio Carlo, *Arta Modernă*, Ed. Meridiane, București, 1982).

Feruccio Bertoluzzi, Emilio Scanavino, Wagemaker Jaap, Bram Bogart sunt celelalte repere exemplare ale picturii materiste / matieriste și ale materismului / matierismului pictural.

În următorul capitol, Zoltan Kemeny, Gerry Judah, Arman sunt artiștii invocați pentru a reprezenta starea și momentul în care materismul / matierismul pictural se difuzează și își asumă clivaje ce-l translatează, fără a-și pierde însă identitatea inițială, în teritoriile ansamblajului și reliefului.

Subcapitolul dedicat vecinătăților îi are ca protagoniști pe Julian Schnabel, Anselm Kiefer, Pierre Soulges, Pierre Alechinski, Lucio Munoz, Lucio Fontana, Kazuo Shiraga, Jannis Kounellis, Gerhard Richter, Peter Voulkos, Paul Soldner, Damien Hirst, Robert Rauschenberg și Daniel Spoerri; ei au fost aleși ca exemplu de artiști care, în traseul lor, când circumstanțial, când manifest, revoluționează, străbat, stupefiază, contestă, ctitoresc vecinătăți ale picturii și picturalului, de semn și sens materist / matierist.

Ultimul subcapitol angajează un discurs succint asupra instalării și exersării reprezentărilor de materism / matierism fizic, această nouă dimensiune de concept, atitudine și

actare, fiind legată mai ales de noile medii. Singurul exemplu punctual ales pentru reprezentarea domeniului este Jan Saudek și felul în care își pseudo-materizează / materizează fotografiile în ceremonii paradoxale, asemeni, dar în același timp diferit prin raportare la Gerhard Richter.

Capitolul al cincilea, intitulat *Antoni Tapies, ambasador al picturii materiste / materiste – studiu de caz* este și o dezvoltare necesară făcută prin împletirea dintre reperele biografice și cele de concept, atitudine, tehnică și expresie ale operei sale, dar și un mărturisit exercițiu de admirație pentru statutul de mentor al legatarilor contemporani ce se revendică din a sa *pintura materica*.

În paginile de final ale acestui rezumat al tezei de doctorat cu titlul *Pictura materistă / materistă. Istoric, dezvoltări, deschideri*, efectuată sub magistrala coordonare științifică a distinsului Profesor Universitar Doctor, și pictor – Ioan Sbârciu, vom consemna integral *Concluziile și Pictura materistă / materistă și manifestul personal*.

Pictura materistă / materistă, însoțită de materism / materism pictural este una din direcțiile mega-picturii și picturalității, care încearcă să-și iasă din conținutul și forma obligată reprezentării mimetice sau simbolice așezate puternic sub semnul bidimensionalului gestionat de suprafețe-suport. Există un lung parcurs al integrării culorii în care accidentele de relief a depunerii de strat singular sau de straturi plener sau parțial suprapuse, intersectate au iscat observarea felului în care lumina luminează sau umbrește precum într-o aventură a spațialității tridimensionale și a volumului. Lor li se alătură ceremoniile de așterneri de straturi ce performează dimensiuni ale transparenței și translucidității, performanța cea mai spectaculoasă fiind adusă de inventarea picturii în ulei. Eliberarea de presiunile prea puternice ale unor reguli de excelență tehnică și expresie, dar devenite bariere ale mesajului, impresiei și sugestiei auctoriale, pe care o aduc impresionismul și post-impresionismul, declanșează avalanșa de treceri de prag ducând pictura în revoluție a înseși esenței ei de până atunci. În această revărsare de experimente iată că pictura ce-și revendică ieșirea prin înălțare sau coborâre din suficiența suprafeței strict bidimensionale aduce rezultate consacrate în secvențe identitare precum gestualismul, action painting-ul, pictura *in-pasto*, *a haute pâte-ului* și, desigur, pictura materistă / materistă ce-și revendică curajul calificat de-a fi și asumare de aventură cromatică dar și modelare a stratului colorat în ridicări și coborâri ce trimit spre extensia bidimensionalului către repere, secvențe, teritorii ale tridimensionalității. În acest moment al ieșirii picturii din rigorile bidimensionalului dincolo de identitatea puternică a picturii materiste / materiste revendicată față de celelalte stiluri ale picturii, ea își asumă și rolul de interpus între pictură și sculptură, între pictură și instalație, între pictură și

scenografie, între pictură și ceramică, între pictură și arhitectură. Pictura materistă / matieristă este o pictură și în același timp o trans-pictură, dar oricum ar fi să o numim, este prin artiștii ei: Antoni Tàpies, Alberto Burri, Gery Judah, Ettore Colla, Zoltan Kemenyi, Fabrizio Bortoluzzi, o minunată stare de excelență a artelor vizuale.

Desenez de la vârsta de 4 ani, de pictat pictez din clasa I, însă cu adevărat în reperele, și condiționările ca definire de secvențe ale artelor plastice, pictez de la vârsta de 20 de ani. Șansa profesionalizării și maturizării mi-a fost oferită de studiile de licență și masterat de la Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca, petrecute între anii 2003-2009. A fost cadoul pe care l-am primit ca artist și tot ca și cadou consider că am avut parte de colegi de excepție, de profesori de excepție și, desigur, de accesul la spiritul de excepție al acestei univeristăți. Desigur că iubirea mea pentru pictură mi-a apropiat în gând și în faptă, în atitudine și în concept în primul rând pictura materist / matieristă iar existarea de împreună cu aceasta, iată, m-a îndreptat către asumarea unei teze de doctorat ce să-i fie dedicată.

Despre pictura materistă / matieristă pe care o practic, pe care am practicat-o și o voi practica pot să mărturisesc că ea este pusă sub semnul unei ceremonii a radiației și ale unor frumoase contaminări ce se petrec toate, în dimensiunea universală, între cer și pământ, iar în dimensiunea personală, între un romantism candid și sensibil și o sălbatică poftă de viață. Astfel, secvențele picturii mele materist / matieriste angajează un potpuriu de alăturări de la serenitatea unei suprafețe puse intens sub genericul unei unice culori ce-și asumă și își permit doar accente discrete de materism / matierism și până la transferul picturii materist / matieriste în onorarea și celebrarea unui materism / matierism pictural, încă pictural, ce deja cochetează cu art-obiectul și colajul de tip instalaționist.

De asemenea pot mărturisi despre felul în care gândesc pictura materist / matieristă cum că totul, oricât de sălbatic sau difuze și discrete ar fi prezențele de materie ce se revendică dinspre evidența terriană, cea a împământirii și a substanței materiale dense, filtrul prin care se trece această modelare și propunere puternică este cel al spiritului, un spirit ce se revendică dinspre celestul apropiat și depărtat, dinspre celestul ca aspirație, dor și dorință și celestul sacru ce se revendică dinspre divin și har.

Ultima secvență este dedicată bibliografiei, bibliografie care conține șaptezecișicinci de titluri provenite din orizontul aparatului critic și teoretic, precum și o serie de publicații și adrese de site-uri specifice.