

VII. ARTĂ - TEHNICĂ - MEȘTEȘUG

Dimensiuni ale tehnicii; Reprezentări științifice și tehnică artistică; Artă și tehnologia; Mitologia meșteșogului; Subtilități perene ale tehnicii; Artă sticlei.

„Există astăzi, pentru prima dată după Preistorie, o artă universală.”

Pierre Francastel

Analiza complexității raporturilor dintre diferitele niveluri ale acțiunii creatoare, precum și nuanțarea definiției conceptelor realizată de Pierre Francastel în volumul *„Artă și Tehnică în secolele XIX și XX”* (1), contribuie și la înțelegerea specificității „artei sticlei”, (ce nu poate fi separată de procesele topirii - „fabricării” materialului și prelucrării acestuia prin diverse „tehnologii”), în domeniul **„sticlăriei”** fiind greu de jalonat granițele între „artă”, „meșteșug artistic” și „industrie”.

Autorul nu separă *gândirea plastică* de cea *științifică* sau *tehnică*:

„Opoziția dintre Artă și Tehnică dispare când constatăm că arta însăși este, într-o oarecare măsură, o tehnică, atât pe planul acțiunii cât și al imaginației.”

Tehnica, la rândul ei, nu poate fi redusă la însumarea unor „tehnologii”, ea fiind un *instrument* ce acționează în creerea repertoriului de forme atât ca *utilaj material* cât și ca *utilaj mental*, interacțiunea acestor factori punându-și amprenta asupra caracteristicilor unei epoci.

Cele două niveluri ale tehnicii artistice, determinându-se reciproc, se și întrepătrund, separarea lor având doar scopul identificării particularităților domeniilor de definiție.

Abordarea tehnicii ca **utilaj mental** presupune din partea artistului intrarea în rezonanță cu modalitățile de reflectare specifice vremii sale, obiectivate în sisteme de reprezentări cu caracter general, în cadrul cărora semnul plastic reprezintă amprenta tensiunii propriilor reacții. Opera sa însă, dincolo de materializarea valorilor (gândurilor) generale, prin mânuirea instrumentului numit de Francastel „*tehnica sa particulară*”, nu se rezumă la a reflecta, ci ordonează și prefigurează noi structuri:

„*Artistul nu traduce, el inventează. Suntem în domeniul realităților imaginare.*”

„*Faptele de vizualizare plastică subliniază schimbarea concepțiilor morale și intelectuale ... întotdeauna artiștii împreună cu savanții au creat cadrul ideal al calităților și valorilor generațiilor viitoare.*”

Reprezentări științifice și tehnică artistică

La mijlocul secolului XX, (cartea a fost tipărită în anul 1956), Francastel consideră că „*demnitatea impune din partea artiștilor o anumită adaptare la condițiile generale ale gândirii moderne ... figurarea spațiului în maniera egipteană sau bizantină fiind de neconceput în timpurile mecanicii ondulatorii*”.

Pentru plastician, dacă înțelegerea în detaliu a structurilor prin care azi fizicienii reprezintă spațiul și natura (*physis*) este greu de realizat, familiarizarea cu caracterul deschis al imaginației științifice actuale conditionează participarea sa la definirea modului de raportare la natură, de trăire chiar, caracteristic omului contemporan.

Cu jumătate de secol în urmă, nivelul gândirii științifice precum și amploarea impactului noilor tehnologii îl determinau pe autor să afirme că:

„*Suntem într-o perioadă de ruptură ...*

Traversăm una din acele faze de destructurare și creație simultană cum se întâlnesc puține în istoria umanității.”

Schimbarea petrecută, începând cu secolul XIX, în „*ordinea puterilor omului de a transforma materia*” (asemuită ca importanță trecerii de la epoca pietrei la cea a fierului sau de la organizarea nomadă la cea sedentară) au impus și

o nouă ordine în domeniul reprezentărilor, „*omul actual supunându-se tendinței generale de a modela universul pe măsura reîmprospătatei sale puteri de fabricație.*”

Francastel arăta că noile structuri nu se instalează niciodată brusc, („*Renașterea a fost opera a cel puțin șase generații de artiști*”) și nu le anulează pe cele vechi („*geometria lui Euclid nu încetează a fi valabilă, dar ipotezele ei sunt incluse în alte sisteme de reprezentare, mai vaste*”), înnoirile structurilor specifice neputându-se desfășura conform unui simplu mecanism de înlocuire.

Precum în gândirea matematică teoriile antice asupra raporturilor din spațiul bi și tridimensional nu devin doar cazuri particulare ale ipotezelor spațiilor vectoriale sau „n- dimensionale”, ci își pastrează și frumusețea de izbandă a minții în ordonarea universului, în domeniul artelor vizuale reprezentările au nu doar o valoare relativă, (de reflectare a problematicii specifice unei anume etape a civilizației), ci și una absolută, ca mărturie „vie” a unui fapt de creație.

Caracterul potențial „universal” al artei contemporane presupune nu doar acomodarea cu sistemele actuale de reprezentare, ci și o continuă reevaluare a emoțiilor estetice ale oamenilor și epocilor din trecut, „timpul” trebuind a fi inclus printre vectorii sistemelor de reprezentare în care se configurează cultura actuală.

Arta și tehnologia

În anul 1925 Le Corbusier, în „*L'Art Decoratif d'aujourd'hui*”, observa caracterul complex al operei de artă („*ce double vivant*”), ce reprezintă atât o istorie a umanității cât și o istorie a individului :

„*oglină a vectorilor de putere ai epocii precum și a coeficienților expresivi ai sufletului emoționat, oglinda sinceră a unei pasiuni individuale*”. (2)

Analizând criza din arta decorativă a începutului secolului XX, în special folosirea neadecvată a **utilajului tehnic material** (a mașinilor) în multiplicarea industrializată a decorului („*decorul disimulează marfa de duzină, ascunde defectele, consacră camuflajul, fiind o inspirație disperată a industriașilor și un triumf comercial*”), fapt ce conduce și la uzurparea valorilor autentice, autorul declară: „*Arta decorativă modernă nu are decor*”, apoi își nuanțează atitudinea:

„*Se afirmă că decorul este necesar existenței noastre.*

Să rectificăm: Arta este necesară!”

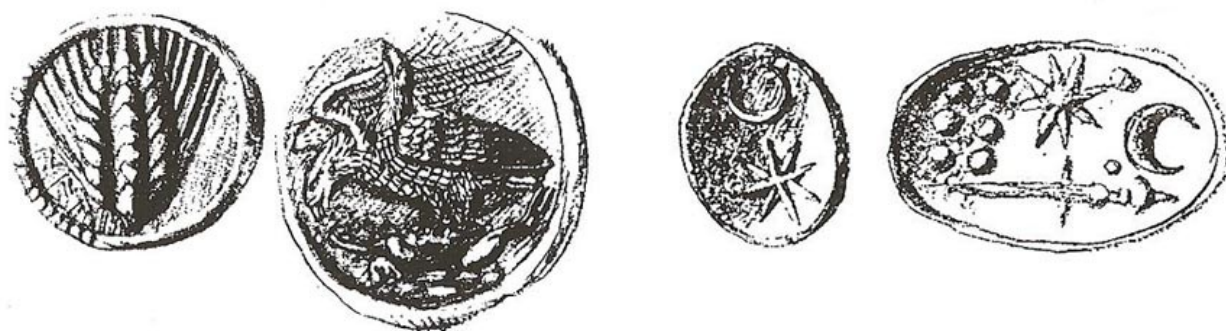
Iar scopul artei nu poate consta în „a decora”, ci în „*trecerea de la observația superficială la re-creație*”, realizată prin „*gândire și lucru uman*”.

Le Corbusier, în capitolul numit: „*Respectul operelor de artă*”, regăsește unitatea funcției operaționale (*lucrul* asupra materialului) cu cea mentală (*gândirea*), integrarea celor două niveluri ale **tehnicii artistice** fiind ilustrată și prin măiestria glipticii antice:

„**Gravorul grec** a făcut dintr-un spic o efigie, din aripi un poem de semeță noblețe,.. este deja o pasiune individuală care se exprimă, emoția perceperii unui raport între sentimentele umane extras din quintesența fenomenului natural: creșterea lunii, steaua,”

Intaliile ce ilustrează textul reprezintă obiectivări ale unei sinteze armonioase între voință de figurare, gest, instrument și material.

Ordonarea imaginilor *cosmosului* se produce prin ordonarea tehnicii de lucru, subtilitatea mâinii reflectând mobilitatea spiritului.



Ritmul spațial al emisferelor suprapuse (boabele de grâu) este obținut prin juxtapunerea amprentelor uneltei rotitoare, firele subțiri cu care acestea continuă sunt urme ale muchiei asuțite a discului. Stelele sunt figurate prin intersectarea traseelor sculei, iar unduirea aripilor transpune mișcarea, transmisă prin vârful degetelor, pietrei, sub dispozitivul („mașina”) cu care se realiza gravura.

Universalitatea artei actuale, înlesnită de funcționarea unor sisteme instantanee de comunicare a informației depășind granițele spațiilor geografice, presupune și valorificarea din perspectiva istoriei a coordonatelor cu caracter permanent ce definesc raporturi dintre resorturile intime, specifice tipului de activitate umană numit artă (sau „tehnică”).

Cunoștințele teoretice ale grecilor antici ar fi permis acestora o dezvoltare a tehnologiilor, în sensul mecanizării multor domenii ale producției materiale, la un nivel corespunzând, în mare, secolului XVIII, când „deblocarea” tehnicilor a generat revoluția industrială ce a caracterizat ultimele secole ale mileniului II. (3)

Motivele acestei „lipse de grabă” se pot înțelege analizând concepția lor asupra „*măsurii umane a lucrurilor*”.

Plasticianul secolului XXI se află în situația de a propune, raportându-se la repertoriul îmbogățit al tehnicilor, imagini (subiective) corespunzând actualei ordonări, (modelări a spațiului), conform propriei măsuri. În contextul unei prețurii reale a valorilor culturii antice, sublinierea unității dintre diferitele moduri ale raportării la natură (și folosirii principiilor acțiunii acesteia de către artist) este necesară.



Mitologia meșteșugului

„*Ucenic al Athenei și al lui Hephaisos, - divinități înzestrate cu metis - . artistul stăpânește, de asemenea, o tékhnē, o artă plină de diversitate, o iscusință atotștiutoare*”, astfel prezintă M. Detienne și J. P. Vernant concepția antichității în definirea, între tipurile acțiunii umane, a artei.

Caracteristică perioadei homerice, *metis* desemnează o formă particulară a inteligenței, un gen de chibzuință prevăzătoare, divinitatea purtând acest nume, (*Metis*, cea dintâi soție a lui Zeus), fiind, într-un mod mitologic, mama zeiței Athena. Aceasta, moștenind și harul zeiței sacrificate, simboliza în antichitate atât geniul tehnic cât și al abilitatea arizanală.

Metis înseamnă pricepere, abilitate, înlocuirea forței cu acțiunea înțeleaptă.

În cântul XXIII din Iliada, Nestor, modelul Înțeleptului homeric, definește aria vastă a aplicațiilor : „Prin **metis** răzbește taietorul de lemne, și nu prin forță. Prin metis călăuzește cârmaciul sprintena corabie, spulberată de vânturi. ...” (4)

Între domeniile de valorizare a acestei dimensiuni a gândirii ce urmărește eficacitatea practică a acțiunii, (de la procedee magice la șiretlicuri și stratageme de război), metis caracterizează și **măiestria artizanului** în meșteșugul său, abilitatea tehnicii de a întrebuința în folos uman mecanisme ale naturii putând fi numită și **meșteșug**, termen ce cuprinde între înțeleșuri și o formă a *isteșimii* asociată *șiretlicului*, *vicleniei*. (5)

Acțiunea asupra materialului „împrumută” principiile ce guvernează raportul între forțele și elementele cosmosului.

Precum corăbierul știe să se lase ajutat de curenții apei și de vânt pentru a naviga în direcția dorită, artizanul pietrelor stăpânește viclenia de a-și **fabrica** uneltele și podoabele lovind între ele mineralele, folosind mecanismul, observat în natură, al erodării rocilor mai moi de către pulberea celor mai dure.

Ingeniozitatea meșteșugurilor tăierii, șlefuirii și gravării gemelor, apoi a sticlei, pune în valoare dimensiuni arhaice ale gândirii și acțiunii tehnice.

„În epoca pietrei șlefuite erau apreciați cei ce știau să calculeze spargerea în așchii strălucitoare a unui silex, sub șocul bine dirijat al mâinii. Supremația aparținea abilității manuale care, împreună cu răbdarea, permitea obținerea unei polisări ce creea o senzație de plăcere comparabilă celei pe care ne-o procură încă azi vederea unei sculpturi de Brâncuși ...”, scria Pierre Francastel analizând asocierea valorilor tactile cu cele vizuale, în contextul identificării unor permanente în perceperea valorilor sensibile ale tehnicii. (6)



Subtilități perene ale tehnicii

„Silexurile, folosite pentru sculpturi pe monumente, rămân neatinsse de trecerea timpului; se fac din ele matrițe în care se toarnă bronzul.”

Plinius, „*Naturalis Historia*”, XXXVI, 49

Plinius, a cărui „Istorie Naturală” constituie nu numai o enciclopedie a civilizației antice, ci și o mărturie vie a atitudinii autorului în raport cu dinamica fenomenelor culturii primului secol al mileniului I, atrage atenția contemporanilor săi asupra zestrei de ingeniozitate implicate în principiile tehnice ale unor meșteșuguri deja tradiționale.

El remarcă, cu prospețimea analistului modern, priceperea de a învinge duritatea pietrelor nu prin forță nechibzuită ci prin opunerea subtilă a mișcării unor elemente încă și mai dure:

*„Operația se face cu nisip, chiar dacă **fierul pare să fie cel ce acționează**: un fierăstrău de fier strânge **nisipul** înăuntrul unei linii foarte subțiri și îl împinge să taie piatra pur și simplu prin mișcarea lui înainte și înapoi.”* (XXXVI, 9)

În Cartea XXXVII Plinius observă diferențele între tăria gemelor, precum și între a acestora și a fierului, notând supremația durității diamantului:

*„Fragmantele de piatră obsidiană nu zgârie gemele autentice, în schimb pe celelalte lasă o urmă albă. Este însă atât de mare deosebire între pietre, încât unele nu **pot fi incizate cu fierul**, ... dar pe toate numai **diamantul le atinge**.”*

*Incizarea lor este mult ușurată de **fervoarea acțiunii burghiilor** („*terebrarum proficit fervor*”).”* (76)

Despre proprietățile speciale ale diamantului precum și folosirea pulberii acestuia la prelucrarea altor gеме, autorul scria în paragraful 15:

*„Duritatea diamantului este de nespus. Atunci când oamenii reușesc să spargă diamantul, acesta se fărâmițează în fragmente atât de mici, încât abia se pot vedea. Pe acestea le țin la mare preț tăietorii, care **le prind în fier**; reușesc astfel să taie materialele cele mai dure.”* (7)

În vremea lui Plinius gliptica era deja o artă purtând încărcătura tradiției.

Mărturiile sale, elogiile aduse ingeniozității în supunerea proprietăților fizice ale substanțelor, au permis, peste secole, reconstituirea procedeelelor antice ale gravării gemelor, preluate apoi de gravorii sticlei.

În anul 1750, P. J. Mariette, într-un Tratat asupra Pietrelor Gravate, scria:

„Examinând cu atenție informațiile transmise de Plinius asupra metodei gravării Pietrelor prețioase rămânem pe deplin convinși că Anticii ... trebuie să se fi servit, ca și noi, de un dispozitiv (lat. „terebra”, fr. „toure”) & de acele unelte de oțel sau cupru pe care le numim „scies” & „buterole” (mici discuri și bile montate la extremitatea unor tije); & la nevoie, de asemeni, folseau vârful de diamant.

Mărturia lui Plinius este clară, nu văd în exprimarea ei nimic echivoc.” (8)

Cunoscător al istoriei dar și familiarizat cu tehnicile glipticiei din secolul XXXIII, autorul citează textul latin al lui Plinius, iar în limba franceză găsește echivalențe ce descriu sugestiv și cu acuratețe tehnologică practicarea meșteșugului antic. Astfel, în paragraful referitor la duritatea pietrelor, traducerea lui Mariette folosește limbajul gravorilor: *„există pietre din care oțelul nu poate mușca, și altele ce se pot lucra cu unelte fără tăiș”* (unealta nu „taie” piatra, ci antrenează pulberea de diamant care o „macină”).

După ce scrie că nici o piatră *„nu rezistă Diamantului”*, autorul Tratatului transmite textul lui Plinius într-o manieră limpede chiar și pentru neprofesioniști:

„ & când uneltele cu care se gravează aceste Pietre sunt montate pe strung, activitatea mașinii, ce face din aceste unelte tot atâtea sfredele, produce rezultate maxime într-un timp foarte scurt ”.

Gliptica a condus spre rafinament iscusința preistorică a șlefuirii pietrelor.

După apariția sticlei, meșterii pietrelor, (lapidarii și litoglifii), s-au adaptat cu ușurință noului material, mai ușor de prelucrat.

Gemele policrome gravate egiptene sau vasele-camee elenistice (inițial „sculptate” în pietre de onix sau opal) erau imitate până la perfecta asemănare prin săparea învelișurilor diferit colorate în pasta de sticlă.

Tehnica „decojirii” straturilor colorate ale vaselor-camee a structurat în timp un domeniu al expresivității (sublinierea reliefului prin raporturi cromatice, obținerea nuanțelor prin suprapunerea culorilor transparente, dozarea translucidității tonurilor, etc.) în care se va exprima cu prospețime Emil Gallé, la sfârșitul secolului XIX, înlocuind principiul mecanic cu efectul coroziv al acidului.

Cunoașterea tradițiilor meșteșugului permite și valorificarea din perspectiva artei contemporane a raporturilor subtile încifrate în acesta.

„Să amintim că datorită strungului de mână („fusul”, „axul de gravat”) qvasi-înfailibil, lapidarii de talent sunt cei ce au orientat pe o cale sigură gravorii în sticlă ai Europei timpurilor moderne”, scria Joseph Phillipe, în contextul sublinierii rolului jucat de Bizanț în transmiterea subtilităților perene ale meșteșugului antic. (9)

Arta sticlei

Cu mult timp după inventarea tehnicilor topirii, povestind o legendă dar cunoscând și scrierile lui Teofrast, (care cu patru secole înainte descria cu acuratețe tehnologică fabricarea acesteia), Plinius prezenta sticla ca:

„rezultat al talentului ce reproduce natura folosindu-se de meșteșug” (10)

Din această perspectivă, chiar obținerea aceluși „șuvoi de lichid translucid necunoscut mai înainte” constituie un fapt de artă.

Prin replici aduse transparenței și culorii gemelor („*spiritul cercetător al omului nu s-a mulțumit să amestece doar silitra cu nisipul, ... au început să topească laolaltă tot felul de pietre strălucitoare*”), domeniul sticlăriei, numit și „**industrie artistică**”, a mijlocit artizanului (ce știe să rigidizeze una din ipostazele fluidității pasteii), și un dialog cu natura în limbajul transformărilor luminii.

Încadrându-se în curentul general al vremii, sticlarul își modelează mesajul în limbajul specific artei sale. Lucrând cu substanța transparentă, prin a cărei „modelare” nuanțează vibrațiile optice, meșteșugul său constă în a cumpăni, conform propriei măsuri, corespondența între material, gest și unealtă.

Raportul între **natură** (reprezentată atât prin amestecul de minerale cât și prin vibrația numită „*lumină*”), **gest și instrument** de lucru poate fi regăsit atât în cazul meșteșugurilor primitive cât și în folosirea avansatelor tehnologii contemporane, [emoția intenției plastice transmisă prin unealta - prelungire a mâinii putând fi imprimată materialului și prin intermediul controlării transformărilor (fizice, chimice, optice, etc.) cu ajutorul aparaturii sofisticate moderne].

Pentru artizanul străvezimii, coexistența problematicii mai noi sau mai vechi asupra reprezentării naturii luminii (corpusculară, ondulatorie, cuantică, etc.) nu poate înlătura misterul dimensiunilor oglinirii, abordarea tehnicilor „de vârf” ale industriei optice (transmisii ale imaginilor prin fibre optice, holografia sau tehnicile laser) nu micșorează cu nimic miracolul înseși transparenței.

[Domeniul proiecțiilor optice, abordat și în arta contemporană a sticlei, amintește de spectacolele catoptrice (cu oglinzi) ale lui Heron din Alexandria (sec. II î.Hr.) sau de cele imaginate în secolul XVII de Athnasion Kircher în „*Ars Magna (Magia) Lucis et Umbrae*” (aici fiind reprezentată și „*Oglinda Magică*” descrisă anterior de Gianbattista Porta). În perioada modernă această „magie”, (ca tehnică) a fost dezvoltată de specialiști ai opticii (azi electronice) iar ca artă, după fotografie, a fost perpetuată de cinematografie.]

Universalitatea artei preistorice, la care se referea Francastel jalonând, cu cincizeci de ani în urmă, parametrii unei noi arte universale, era conferită de gradul de generalizare al tehnicii pietrei șlefuite, în perioada contemporană universalitatea părând a fi atributul tehnicilor de comunicare. În contextul actual făuritorul de imagini artistice este pus în situația de a-și elabora mesajul și prin „șlefuirea” noilor mijloace, iar artistul sticlă, paralel cu rezolvarea tehnicilor de lucru cu materialul, este confruntat și cu problematica mediatizării actului de creație.

Arta sticlei a căpătat în ultimele decenii, (prin organizarea a numeroase expoziții, simpozioane, ...) un caracter **internațional**, iar **schimbul de informații**, ce a permis inventarierea imensei game a tehnicilor de lucru și expresie artistică, a fost posibil datorită **universalității** mijloacelor de comunicare.

O analiză succintă a criteriilor și opțiunilor juriului unei prestigioase manifestări internaționale în domeniu, (selecția „*New Glass 2007*”) realizată de Muzeul de Sticlă din Corning (SUA), reflectă complexitatea aspectelor sticlăriei contemporane. Varietatea atitudinilor juriului reflectă diversitatea sistemelor de valori propuse de artiști. (11)

[Problematika tehnicilor de lucru a sticlei pare uneori a fi înlocuită cu aceea a tehnicilor de comunicare a *imaginilor despre sticlă*;

Conceptul de „obiect de artă” suferă transformări: obiectul finit, rezultat al tehnicilor de lucru, poate fi înlocuit cu *invocarea* (mediatizată) a *actului plastic*;

Multe din lucrări („instalații”, „performance”, „proiecții”, „video clip”, etc.) sunt concepute în funcție de *tehnicele de comunicare* (*nici nu ar exista în afara acestora*); Uneori „conținutul” lucrării, mesajul (o stare emoțională) este transmis fără echivoc (prin titlu sau imagine sugestivă), „*forma fiind spectacolul*” asigurat de bogăția mijloacelor tehnice, ...

În cadrul aceleiași manifestări internaționale, paralel cu lucrările „de avangardă”, (și bucurându-se de asemeni de aprecierile criticii), artiștii sticlari „redescoperă” curgerea materialului („*piatra topită*”), tehnica preistorică a șlefuirii evidențiază lumina cristalului („*hyalos*”), meșteșugul antic al „*glipticii*” (abordat ca limbaj plastic, analiza sa „gramaticală” relevă și valoarea „etimologică” a semnelor) punându-și de asemeni amprenta asupra câtorva din cele o sută de lucrări selectate de juriu ca reprezentative pentru „*Arta Sticlei*” anului 2006.]

Note

1.- FRANCASTEL, Pierre – „*Art et Technique aux XIX-e et XX-e siecles*”, „Les Editions de minuit”, Paris 1956, p. 10 -18

2.- CORBUSIER, Le – „*L'Art Decoratif d'aujourd'hui*”, Edition Vincent, Freal & C-ie, Paris 1925, p. xv –xx și 123. Corbuisier remarcă dimensiunea schimbărilor culturale produse de mașini la începutul secolului XX, fiind sensibil la rolul acestora în restructurarea gândirii umane:

„*Mașina, fenomen modern, operează în lume o reformare a spiritului. Mașina înseamnă în totalitate geometrie, iar geometria, fiind suprema noastră creație, ne farmecă.*

„*Mașina face să lucească discuri, sfere, cilindri de oțel polisat, tăiat cu o precizie teoretică și o acuitate pe care natura n-o va arăta niciodată. Spiritul regăsește în stocul amintirilor discurile, sferile zeilor din Egipt și Congo. Geometria și zeii locuiesc împreună!*

Lecția mașinii: puritate, economie, înțelepciune. Odorință nouă: o estetică a purității, a exactității, punând în mișcare mecanismele matematice ale spiritului: spectacol și cosmogonie.”

Autorul observă și implicațiile dramatice asupra unor forme autentice ale reflectării tradiționale: „*Tăranul dunărean („le paysan du Danube”) a ales decorul pentru că în adâncul sufletului său este țaran. ... Locomotiva îi aduce vagoane pline cu porțelanuri delicate acoperite cu trandafiri la fel de fini ca florile, cu scoici și motive decorative din aur strălucitor. Dintr-o dată, țaranul dunărean încetează a crede în folclorul său; el se lasă adus pe pamânt ca un mojić („goujat”), la fel ca în toate țările unde a pătruns locomotiva. Chiar și ultimul dintre Mohicani!*” (p. xix)

Referiri la farmecul autentic al culturii populare românești pot fi întâlnite și la Henri Focillon, în contextul sublinierii caracterului durabil al valorilor înmagazinate în arta modelării materialelor naturii: „*Un instinct ascuns permite a insera într-un material miracolul unui gând frumos. Acest olar nepăsător („indolent”), într-un cătun din Carpați, este un vrăjitor al păsărilor, un admirabil grădinar al florilor pictate.*” (FOCILLON, Henri, „*Art Populaire*”, deschiderea lucrărilor Congresului Internațional de Arte Populare, Praga -1928, Institute International de Cooperation Intellectuelle, Ed Duchartre, Paris 1932, p. xv)

3.- FRANCASTEL, Pierre – op. cit., p. 116

4.- DETIENNE, Marcel, VERNANT, Jean-Pierre – „*Viclesugurile inteligentei; Metis la greci*”, Ed. Flammarion 1974, Ed. Symposion, București 1999, p.28 și 19. Athena era protectoarea meșteșugarilor aparținând diverselor meserii, într-un cântec al olarilor atribuit tot lui Homer, ea fiind chemată să-și întindă mâna asupra cuptorului, astfel încât „*vasele, arse atât cât e nevoie, să se acopere cu un frumos smalt negru și să aducă vânzării un câștig bun.*” (p. 224)

5.- DEX., Ed. Academiei R. S. R., București 1984, p. 542. Între multe înțelesuri, în limba română meșteșug înseamnă și: „*Meserie, pricepere, indemanare, talent, arta, maiestrie; actiune facută cu, dibacie, ingeniozitate, viclenie...*”

6.- FRANCASTEL, Pierre – op. cit. p. 137

7.- PLINIUS – „*Naturalis Historia*”, Ed. Polirom, Iași 2004, Cărțile XXXVI și XXXVII, vol. 6 Înainte de a descrie, în Cartea XXXVII, tipurile de geme, legendele acestora precum și tehnicile de prelucrare, în Cartea XXXVI Plinius observă cu interes meșteșuguri ingenioase deja antice în vremea sa, specifice pietrelor:

„*În Umbria și lângă Veneția există o piatră albă ce se taie cu un fierăstrău zimțat.*” (44)

„*În insula Siphos există o piatră care se scobește și se lucrează la strung pentru a face din ea vase de gătit și de servit la masă.*” (44)

„*Printre pietrele folosite de constructori se află cutea („cos”) care ascute fierul. Unele varietăți se folosesc cu ulei, altele ascute cu violență numai cu apă.*” (46)

8.- MARIETTE, P. J. – „*Traité des Pierres gravées*”, „Imprimerie de l' Auteur”, Paris 1750, „*La pratique de la gravure en creux*”, p. 195. Autorul inserează aici textul latin original: „*Alia (Gemmæ) ferro scalpi non possunt, alia non nissi retuso; verrum omnes adamante, plurimum autem in his terrebrarum proficit fervor.*”

9.- PHILLIPE, Joseph – „*Le cristal de roche et la question Byzantine*”, Universita degli studi di Bologna, Edizione del Girasole, Ravenna 1979, p.237

10.- PLINIUS – op. cit. XXXI, 65 și 68, p. 209 și 211

11.-NEW GLASS REVIEW 28, The Corning Museum of Glass, Corning, New York 2007

Fragmente din „Declarațiile juriului” ce a selectat în anul 2007 o sută de imagini reprezentative pentru arta contemporană a sticlei (lucrări realizate în anul 2006):

Thomas S. Buechner, Director Fondator al Muzeului: „*Măsura succesului se schimbă mereu; odată însemna a transpune o trăire ... acum înseamnă mai mult a-ți găsi cărarea proprie și a fi original. Am ajuns să văd arta ca rezultat tangibil al ideilor exprimate de către individualități excepționale printr-un anumit proces ... Pentru mine arta rezidă în acțiune, fiecare piesă fiind o reflecție a unicității creatorului. Mă simt pierdut când nu pot discerne talentul. Ideile, chiar originalitatea, nu sunt de ajuns.*” Exemple de caz:

Kana Tanaka, Japonia-SUA: „*Femeie în lumină/Guadalupe*”. „*Nu am putut aprecia această instalație constând în fragmente de sticlă dichroică și incoloră proiectate de oglindă astfel încât spațiul este umplut de culori reflectate. Ultima consecință a actului de creație să fie o fotografie? Sau este realitatea unui spațiu care a existat odată?*”

Tanja Pak, Slovenia: „*Bol negru cu margine*”, sticlă șlefuită și sablată. „*Această piesă se află printre preferințele mele. O pot compara în memorie cu sute de alte boluri emisferice, dar aici relația dintre părți este remarcabilă: blândețea cu care este polisată marginea vasului, raportul suprafeței unduite cu interiorul mat, negru și sumbru. Mi-aș dori acest bol.*”

Milan Hlaves, Curator of Modern Glass, Muzeul de Arte Decorative din Praga: „*Cred că în Arta Sticlei situația începe să devină statică, există prea puțină inovație și experimentare. Artiștii sticlari se concentrează prea mult asupra materialului și tehnicii de execuție a propriilor lucrări. Aceștia meditează inițial asupra substanței sticlei și căilor de a o procesa, abia mai târziu asupra mesajului lucrării.*”

„*Cine este competent să decidă asupra excelenței în artă? Fiecare alegere constituie un act subiectiv influențat de timp. Desigur, se pot stabili unele încadrări aproximative, însă un consens asupra criteriilor este greu de realizat. Doar în puține cazuri opțiunile juriului au coincis.*” Interesul lui Milan Hlaves este captat de asimilarea în domeniul sticlăriei a tendințelor conemporane ale exprimării artistice.

„*Instalația lui Minako Shirakura, intitulată „Înainte a unui vis” dozează umbrele și reflectările mișcătoare ale obiectelor;*

Perpetua mișcare și sunetele sunt două dintre motivele pentru care am fost interesat de quasi-muzicalul obiect creat de Mark Zirpel („Orga de Apă”);

Un video clip , „Aqua Study” al lui Stephen Dee Edward, prezintă imaginea corpului unui înotător în raport cu picături de apă (lentile de sticlă);

Andrew Erdos atinge limitele tehnologiei sticlei în a sa „performance” cu sticlă fierbinte numită „Madman Warrior”; rezultatul prelucrării sticlei topite nu mai trebuie să fie un obiect „finit”, esența operei de artă poate fi chiar actul procesului de creație.”

Kathleen Mulcahy, Co-Fondator Pittsburgh Glass Center, Pennsylvania:

„*Imaginile digitale sunt relativ noi și prezintă o unică problemă, cum putem ști dacă un obiect a fost schimbat sau făcut să pară mai mare decât este în realitate? Contează oare aceasta? Eu cred că da. Cu toții am văzut lucrări care în viața reală dezamăgesc în comparație cu supralicitarea prin fotografiere a valorii.*”

„*În cultura noastră sticla poate fi percepută ca un material înzestrat cu înțelesuri subconștiente. Imaginația proiectează sticla în universul viselor și obiectelor magice.*”

„*Tehnica nu este primul lucru care să mă atragă și să mă rețină lângă o lucrare. Măiestria este necesară, evident, dar sunt interesată de sufletul operei de artă.*”

Tina Oldknow, Curator of Modern Glass, The Corning Museum of Glass:

„*Sticla dă luminii formă solidă, fiind o metaforă naturală a spiritului.*”