



Academiejaar 2014-2015

De artistieke glasobjecten van Georges Despret (1862-1952)

**Zijn oeuvre, pâte de verre en werkproces
en de cultuurhistorische context
van kunstambacht en industrie
in het fin de siècle**



Masterproef van Kristien Berghs (01005961)

Promotor: Prof. dr. Marjan Sterckx

Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen

De artistieke glasobjecten van Georges Despret (1862-1952)

Dankwoord.....	4
o. Inleiding.....	6
0.1 Status quaestionis.....	7
0.1.1 Kunst en industrie in het fin de siècle.....	7
0.1.2 Glaskunst in de art nouveau.....	8
0.1.3 Historiek en techniek van pâte de verre.....	9
0.1.4 Georges Despret.....	10
0.2 Methodologie.....	11
0.2.1 Termen.....	11
0.2.2 Afbakening.....	12
0.2.3 Onderzoeksmethodes.....	13
0.2.4 Indeling.....	15
0.3 Motivatie.....	15
0.4 Doelstelling.....	16
1. Het artistieke oeuvre van Georges Despret.....	18
1.1 Beschrijving van een oeuvre.....	18
1.2 Een materieel-technische taxonomie.....	19
1.3 Een databank van objecten.....	23
1.3.1 De objectfiche.....	24
1.3.2 De collecties en hun objecten.....	28
1.3.3 Toegepaste technieken, vormtypen en modellen.....	29
2. De (her)ontdekking van de pâte de verre.....	34
2.1 Henri Cros en het streven naar een monumentale polychromie.....	36
2.2 Georges Despret en de veelzijdigheid van de materie.....	38
3 Reconstructie van Desprets werkproces voor pâte de verre.....	44
3.1 Bronnenmateriaal.....	44
3.2 Reconstructie van Desprets werkproces: een hypothese.....	46
3.2.1 Casus voor een reconstructie: de kom uit 1906 in de collectie van het Designmuseum Gent.....	46
3.2.2 Het ontwerp.....	48
3.2.3 Het werkproces.....	48
3.2.4 Evaluatie van het project.....	60
4. De ingenieur, de ondernemer en zijn publiek.....	62
4.1 Ambacht en innovatie in het fin de siècle in België en Frankrijk.....	62
4.2 Desprets auteurschap en de samenwerking met kunstenaars en technici.....	65
4.3 De receptie, het tentoonstellingscircuit en “the age of reveal”.....	68
Besluit.....	72
Bibliografie.....	73
1. Encyclopedieën en algemene naslagwerken.....	73
2. Literatuur.....	73
3. Contemporaine artikels.....	76
4. Recente artikels (na 1960).....	77
5. Tentoonstellingscatalogi.....	78
6. Archiefmateriaal.....	78
7. Online bronnen.....	78
Bijlagen.....	80
A. Handschrift Légion d'Honneur (ongedateerd).....	80
B. Album 1909.....	81

C. Taxonomie.....	90
D. Databank van Desprets oeuvre.....	93
D1. Despret databank.....	93
D2. Rapport collecties.....	93
D3. Rapport technieken, modellen en vormtypen.....	93
D4. Lijst van objecten met productienummers.....	96
E. De (her)ontdekking van de pâte de verre.....	99
E1. Crawford cup.....	99
E2. Henri Cros: L'Histoire de l'Eau (1894).....	100
E3. Dossier Geo Nicolet.....	101
Sabine Méa, Le Rappel, 1 sept. 1884.....	101
Cousin Pons, Art et Bibelots in: Le Figaro (6 mei 1891).....	102
Affiche “Exposition nationale de la céramique et tous les arts dus feu” 1897.....	103
Brochure Gabriel Nicolet.....	104
F. Reconstructie.....	105
F1. Verslag van de reconstructie (Luca School of Arts).....	105
F2. Cummings: eendelige mal met gietmond voor kom.....	105
G. Chronologie van de contemporaine publicaties.....	106
H. Digitale bijlagen.....	107

Dankwoord

Een onderzoek komt er niet vanzelf, ik had het lang niet zover kunnen brengen zonder de hulp van anderen. In de eerste plaats mijn promotor Prof. dr. Marjan Sterckx voor haar expertise, steun en wijze raad doorheen het hele proces. De bereidwilligheid van Ria Verstappen (bibliotheek), Anne-Marie ten Bokum (collectie) en Frank Huygens (onderzoek) verbonden aan het Designmuseum Gent die het me hebben mogelijk gemaakt om de werken van Despret in de collectie van het museum grondig te bestuderen en te fotograferen, en ik wil hen bedanken voor de gelegenheid om het werk van Despret bij een breder publiek bekend te maken in de tentoonstelling *Ravissante revelaties*.¹

In Jeumont heeft eerste schepen Jean-Michel Rousseaux en communicatie-verantwoordelijke Audrey Derue me excellent ontvangen en opende het gesprek nieuwe perspectieven voor studie en samenwerking; ook ben ik blij dat ik er de mooie collectie pâte de verre objecten heb kunnen bekijken, een onterecht weinig gekende verzameling die nog niet in detail bestudeerd is. De heer Lionel Maine en de gids van het museum “Mémoire verrière” rond de geschiedenis van de glasmanufacturen in de streek hebben ons een zeer interessante rondleiding gegeven.

De technische en artistieke inzichten van mijn docenten Anne Ausloos, Sabine Deroo en Eric Pipien aan Luca School of Arts (Gent) hebben me geholpen nieuwe perspectieven te ontdekken in het onderzoek, en me in raad en daad bijgestaan in de reconstructie van het werkproces. Ook de schriftelijke contacten die ik met Max Stewart had, hebben me ontzettend geholpen. De workshop pâte de verre van Sylvie Vandenhoecke en haar presentaties in het atelier glas en keramiek vormde daarbij een interessante aanvulling.

Véronique Ayroles en haar collega's in het Musée des Arts Décoratifs (Parijs) wil ik bedanken voor de goede ontvangst in het Centre de Documentation de Verre, voor de gelegenheid om de objecten van Despret in het magazijn te komen bestuderen, en om enkele van Desprets meesterwerken op te nemen in de tentoonstelling *Trésors de sable et de feu*.²

Historica en glasconservatiespecialiste Aletta Rambaut heeft me met haar aanstekelijke enthousiasme de moed gegeven om het tot allemaal een goed einde te brengen en haar wil

1 Deze tentoonstelling liep van 26 april 2014 tot 31 augustus 2014 in het Designmuseum Gent: <http://www.tento.be/tentoonstelling/ravissante-revelaties>

2 Deze tentoonstelling loopt tot 15 november 2015: <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-en-cours/arts-decoratifs/tresors-de-sable-et-de-feu-verre-et-cristal-aux-arts-decoratifs-xive-xxie>

ik graag bedanken voor de suggesties m.b.t. mogelijke wetenschappelijke analysemethoden voor de objecten. Hierbij wil ik ook Prof. dr. Patrick Degryse van de KULeuven bedanken met wie ik schriftelijk contact had i.v.m. de mogelijke XRF-analyse van de objecten van het Designmuseum, maar door tijdsgebrek (van mijn kant) is het er niet meer van gekomen.

Ik ben mijn vrienden en medestudenten aan de UGent, Luca School of Arts en daarbuiten ook heel dankbaar voor hun meeleven en geduld in deze toch wel heftige periode. Mijn moeder ben ik bijzonder dankbaar om me door dik en dun te steunen en zonder wie het me niet gelukt zou zijn. En last but not least wil ik mijn fantastische nalezers, moedgevers en typfoutspeurneuzen bedanken die me in die laatste spannende dagen voor de deadline een hart onder de riem hebben gestoken: Lotte, Johan, Paul, Mario, Kazim, Stavros, Marijke, Aletta, Nele en Terrence!

Ik draag deze masterproef graag op aan mijn ouders, Hilda Bruggeman en Prof. dr. em. Harry Berghs.

0. Inleiding

Het onderwerp van deze masterproef situeert zich in de smeltkroes van de industrialisering en het versnelde artistieke momentum tijdens het fin de siècle in Frankrijk. Kunst en industrie oefenden grote invloed op elkaar uit. In de Engelse *Arts and Crafts Movement* zorgde dit voor een reactionair terugkeren naar het zuiver ambachtelijke van voor de industriële revolutie, terwijl er op het continent net werd onderzocht hoe de nieuwe technische mogelijkheden iets konden betekenen voor de kunst, en hoe de kunst industriële innovaties kon stimuleren. Dit kwam duidelijk tot uiting in de wereldtentoonstellingen die vanaf 1851 werden gehouden en de vooruitgang stimuleerden in de technologische, industriële en artistieke competitie tussen landen. “De kunst stond zij aan zij met de industrie.” opperde Gautier reeds in 1867 n.a.v. de wereldtentoonstelling in Parijs.³

Iemand die zich hier volledig in kon vinden was Georges Despret, ingenieur en directeur van de *Réunion des Glaces et verres spéciaux du Nord de la France*. Hij voerde er een innovatief beleid in zijn manufacturen en complementeerde dat met een productie van artistieke glasobjecten volgens verschillende toepassingen die hij zelf grondig onderzocht en ontwikkelde. Een daarvan is de *pâte de verre*, een materiaal op basis van verpulverd glas dat weliswaar bestaan had in de antieke oudheid, maar de techniek ervan was verloren gegaan. Despret ging er prat op dat hij het had herontdekt.

De experimenten om de Romeinse *pâte de verre* te reconstrueren ondernam hij niet alleen, hij werd er in bijgestaan door een aantal technische en artistieke medewerkers. Na enkele jaren onderzoek kon hij naar buiten komen met zijn resultaten, dat was voor het eerst op de Wereldtentoonstelling van Parijs in 1900. Van dan af zal hij regelmatig deelnemen aan de Salons en andere tentoonstellingen tot 1914. Maar de eerste Wereldoorlog had een grote impact op zijn bedrijf; de manufactuur in Jeumont werd verwoest en daarbij ook zijn persoonlijke atelier en privé-museum met o.a. de artistieke glasobjecten. De fabriek kon wel weer heropgebouwd worden maar dit betekent het einde voor zijn onderzoek in *pâte de verre* en de productie van artistieke objecten.⁴

Zijn werk krijgt reeds vroeg erkenning: vanaf de Wereldtentoonstelling in 1900 kochten musea in binnen- en buitenland het aan en werd hij vergeleken met de groten van zijn tijd.

3 Fahr-Becker, Gabriele. *Jugendstil*. Keulen: Könemann, 1996, p. 73.

4 Delaborde, Yves en Bloch-Dermant, Janine. *Le verre: Art & Design XIX^e-XXI^e siècles*. Courbevois: ACR Edition, 2011, p. 97.

Ook nadat hij zelf gestopt was met het maken van pâte de verre objecten zal zijn werk nog worden opgenomen in retrospectieve tentoonstellingen.

0.1 Status quaestionis

Het onderzoek naar Desprets werkproces en de receptie van zijn werk valt te benaderen vanuit verschillende invalshoeken. Voor de stand van het huidige onderzoek heb ik me beperkt tot werken die grosso modo in de laatste 30 jaar gepubliceerd zijn. Oudere studies die eerder een historisch belang hebben, komen aan bod in het hoofdstuk over de contemporaine receptie.

Om te beginnen bespreek ik de meer algemene publicaties en spits me gaandeweg meer toe. Ik vertrek van de industrialisering tijdens de negentiende eeuw en de rol die kunst in dit proces speelde, naar de glaskunst in haar historische context, in dit geval het fin de siècle en de beweging waarin het zich ontwikkelde, de art nouveau. Hoewel enkele algemene publicaties over de art nouveau aan bod komen, heb ik ze hier alleen vermeld wegens hun relevantie voor de behandeling van de glaskunst in het algemeen of meer specifiek van de pâte de verre.

Voor het onderzoek naar de techniek van pâte de verre heb ik me niet beperkt tot de historische context alleen, maar i.f.v. het praktische onderzoek ook actuele kunstenaarsmethodes getoetst aan de praktijken van de zgn. pioniers. Ten slotte vermeld ik voor Despret zelf het belangrijkste (kunst)historisch onderzoek.

0.1.1 Kunst en industrie in het fin de siècle

De razendsnelle ontwikkeling van de glasindustrie in de loop van de negentiende eeuw komt aan bod in het standaardwerk *Het glas in België* en de tentoonstellingscatalogus *Glaskunst in Wallonië van 1802 tot heden*, beide gepubliceerd in de jaren '80. Wat deze al wat oudere publicaties interessant maakt is dat ze een algemeen overzicht geven van de verschillende vormen van glasnijverheid: o.a. de glasblazerijen voor tafelglas en kristal (zoals Val-Saint-Lambert) naast de plaatglasindustrie. Desprets werk overlapt beide: zijn manufactures waren gespecialiseerd in het laatste, maar zijn artistieke productie sloot aan bij de eerste.

Een belangrijk aspect van de industrialisering is de mentaliteitsverandering die ermee gepaard ging; van een pre-industriële en ambachtelijke samenleving ging men hoe langer hoe meer een onderscheid maken tussen ambacht en industrie en kwamen die twee

begrippen ogenschijnlijk diametraal tegenover elkaar te staan. **Glenn Adamson**⁵ beschrijft het veranderende discours in *The invention of craft*.

0.1.2 Glaskunst in de art nouveau

Glaskunst neemt een bijzondere plaats in binnen de art nouveau. Het kende een grote technische ontwikkeling in de negentiende eeuw en werd een fenomeen binnen de art nouveau, als materiaal bij uitstek voor de artistieke expressie en als onmisbaar element in het architecturale Gesamtkunstwerk. De meeste algemene werken over deze beweging reflecteren dit: vaak wordt er een apart hoofdstuk aan gewijd.

Dit is het geval in het overzichtswerk van de art nouveau van **Alastair Duncan** uit 1994⁶, een specialist in de beeldhouwkunst en toegepaste kunsten uit deze periode. Hij beschrijft hoe glas als artistiek materiaal geherwaardeerd werd tijdens het laatste kwart van de 19de eeuw in Frankrijk, het belang van Emile Gallé, zijn artistieke visie en zijn omgang met techniek en materiaal, en vermeldt de herontdekking van de pâte de verre. In andere algemene werken zoals dat van **Gabriele Fahr-Becker**⁷ gaat men dan meer in op sleutelfiguren van de stijlbeweging zoals Emile Gallé of Louis Comfort Tiffany die tegelijkertijd grote glaskunstenaars en vernieuwers waren.

In haar cultuurhistorisch werk uit 1991 beschrijft **Deborah Silverman** de rococo revival in Frankrijk tijdens de tweede helft van de negentiende eeuw en de daarmee gepaard gaande fascinatie voor chinoiserieën, kleine objecten die geïnspireerd waren op oosterse vormen en decoratie. Dit vertaalde zich o.a. naar het japonisme, de Japanse invloed op westerse kunst en esthetiek. Voor Silverman geldt Gallé (samen met Rodin) als een icoon voor de tijdsgeest in Frankrijk rond het fin de siècle die de hernieuwde aandacht voor het ambacht en het materiaal koppelt aan de ontwikkelingen in de neuropsychiatrie.

Het deel over de negentiende eeuw uit het Franse reeks *Histoire du verre* concentreert zich op de evolutie van het artistieke glas, en schenkt de aandacht aan de impact van de (wereld)tentoonstellingen en het gebruik van glas in het dagelijks leven.

Siegfried Wichmann, auteur van het standaardwerk over japonisme, wijdt in zijn hoofdstuk over keramiek en glas een deel aan *Semi-precious stones and glassware*⁸, waarin hij aantoont dat het niet alleen de oosterse vormen waren die inspireerden, maar

5 Adamson, Glenn. *The invention of craft*, Londen: Bloomsbury Academic, 2013.

6 Duncan, Alastair. "Chapter five: Glass" in: *Art Nouveau*. Londen: Thames and Hudson, 1994, p. 101-116.

7 Fahr-Becker, Gabriele. *Jugendstil*. Keulen: Könemann, 1996.

8 Wichmann, Siegfried. *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art since 1858*, Londen, Thames and Hudson, 2007, p. 302-314.

ook de materialen: halfedelstenen als jade, kristal en agaat hadden translucide kwaliteiten die er voor zorgden dat het de objecten helemaal tot leven kwamen. Gallé en de manufactuur van Daum in Nancy ontwikkelden in de jaren '90 van de negentiende eeuw de *verre de jade*⁹, een opake glassoort in loodglas (zgn. kristal) die de bewerkelijkheid van jade benaderde en zeer gedetailleerd afgewerkt kon worden. Maar pâte de verre als materiaal spande de kroon. Een van de Desprets topwerken in pâte de verre i.s.m. beeldhouwster Yvonne Serruys, de *Springende vis*, wordt besproken in het iconografisch hoofdstuk *Birds, beasts and flowers*.¹⁰

0.1.3 Historiek en techniek van pâte de verre

Pâte de verre is verbonden met de vroegste ontwikkeling van glas in Mesopotamië en Egypte. **Beretta**¹¹ beschrijft pâte de verre dan wel niet an sich, maar men gebruikte gelijkaardige technieken om glasachtige substanties te maken (cf. de etymologie van Mesopotamisch blauw glas dat “lapis lazuli uit de oven” werd genoemd i.t.t. de (half-)edelsteen “lapis lazuli van de berg”¹²). Aanvankelijk werd er geen groot onderscheid gemaakt tussen keramiek en glas, omdat de technieken en methoden op elkaar geleken; pâte de verre dat als pasta kan worden gemanipuleerd en in een mal wordt aangebracht en nadien gebakken wordt, is hiervan een illustratie.

Ook **Cummings** benadrukt het belang van die vroege ontwikkeling van glasbewerking niet alleen voor pâte de verre, maar ovenwerk¹³ in het algemeen. Hij stelt het ambachtelijke, kleinschalige ovenwerk tegenover het latere Romeinse model van gecentraliseerde en gespecialiseerde bewerking (vnl. glasblazen). In dit historisch en technisch referentiewerk neemt hij trouwens een van de kommen van Despret als voorbeeld voor een bepaalde vorm van glasgieten.¹⁴ Hier ga ik dieper op in in het hoofdstuk 3: *Reconstructie van Desprets werkproces voor pâte de verre*.

De historische pâte de verre, zoals die in Frankrijk werd ontwikkeld op het einde van de negentiende eeuw, wordt uitgebreid besproken in **Noël Daums** werk uit 1984. Hij komt uit een familie van “pâte-de-verriers”¹⁵ geboren te worden en kon zo het familiebedrijf van dichtbij volgen. Hij bespreekt niet alleen het werk van verschillende kunstenaars maar

9 Wichmann (2007), p. 307-310.

10 ibid. p. 123 (zwart-wit foto) en 307.

11 Beretta, M. *The alchemy of glass : counterfeit, imitation, and transmutation in ancient glassmaking*. Sagamore Beach, MA: Science History Publications/USA, 2009.

12 ibid., p. 3

13 vrije vertaling van *kiln-working*. Cummings (2007) p. 24.

14 ibid. p. 85-89.

15 neologisme van Daum (1984), p. 14.

doet de techniek ook uitgebreid uit de doeken.

Edith Mannoni¹⁶ publiceerde een kort maar rijk geïllustreerd werk over pâte de verre. Het behandelt in de eerste plaats artistiek glas uit de art nouveau in het algemeen. Het is voornamelijk een gids voor verzamelaars.

Een interessant overzicht van de ontwikkeling van de pâte de verre en het probleem van de definitie van de term komen aan bod in de artikels van resp. **Jean-Luc Olivié** en **Susanne K. Frantz** in de tentoonstellingscatalogus *Particle Theories*.

Voor de studie van de methodes van andere pâte de verre pioniers deed ik beroep op het onderzoek van **Jeanine Bloch-Dermant** over Argy-Rousseau, **Véronique Ayroles** over Décorchemont en **Max Stewart** over Amalric Walter.

Het onderzoek van **Sylvie Vandenhoecke** naar de rechtstreekse toevoeging van metaaloxiden aan pâte de verre is een interessante casus voor de innoverende industriële mogelijkheden van haar artistieke praktijk.¹⁷

Andere werken die ik geraadpleegd heb zijn technische handboeken over glasbewerking en keramiek. Meestal gaan die niet uitgebreid in op de historische ontwikkeling van technieken hoewel dat bij enkele wel het geval was, zoals Cummings werk hierboven, of Greens *Handboek voor glazuren* dat een hoofdstuk wijdt aan de ontwikkeling van de Seger formules die een revolutie betekenden in de temperatuurregeling in de ovens (iets dat van cruciaal belang was voor de pâte de verre, en ovenwerk in het algemeen).

0.1.4 Georges Despret

In de encyclopedische publicaties van **Giuseppe Cappa**¹⁸ en **Yves Delaborde** samen met **Janine Bloch-Dermant**¹⁹ over resp. Europese en Franse glaskunst komt Despret aan bod. Vooral dat laatste, zeer recente werk heeft me gestimuleerd om me toe te spitsen op Desprets gebruik van het materiaal. **Daum**²⁰ wijdt een volledig hoofdstuk aan zijn creaties en techniek en is voor zover ik weet het meest uitgebreide werk over de Franse pâte de verre, maar het is nodig om het kritisch te benaderen. Zo wijst **Anne-Laure Carré** in

16 Mannoni, Edith. *Les pâtes de verre*, Parijs: Massin, 1996.

17 Vandenhoecke, Sylvie. "Glass: towards an inner space – on introducing metal oxides in pâte de verre making" in: *Glass Technology: European Journal of Glass science and technology*, part A, nr. 49 (1), February 2008, p. 17-20.

18 Cappa, Giuseppe. *Le génie verrier de l'Europe: Témoignages de l'Historicisme à la Modernité, (1840-1998)*. Brussel: Mardaga, 1998.

19 Delaborde, Yves en Bloch-Dermant, Janine. *Le verre: Art & Design XIX^e-XXI^e siècles*. Courbevois: ACR Edition, 2011. - dit is de meest recente versie van J. Bloch-Dermants *L'art du verre en France* uit 1974.

20 Daum, Noël. *La pâte de verre*, Paris: Denoël, 1984.

haar thesis²¹ uit 1990 op een reliëf van beeldhouwer Alexandre Charpentier dat Daum toeschrijft aan Despret, maar niet zo zou zijn volgens de dochter van Despret die door Carré was geïnterviewd. Daums verwijzing naar bronnen is enigszins karig, hoewel het voor mij toch een bruikbaar inleidend werk was om Despret te kunnen vergelijken met tijdgenoten.

Carré's thesis is het meest volledige monografische werk over Despret tot nu toe en samen met haar recente bijdrage²² in de tentoonstellingscatalogus *De glace et de verre* is dit voor mij een standaardwerk geweest in mijn onderzoek, naast het artikel van **Marjan Sterckx**²³ over de glazen objecten van Yvonne Serruys die zij heeft ontworpen en Despret heeft uitgevoerd (of laten uitvoeren). Deze twee auteurs zijn onmisbaar geweest om inzicht te geven in de manier waarop Despret samenwerkte met andere kunstenaars. Het was van voor mij van belang om deze publicaties grondig te bestuderen om zo mijn eigen niche te vinden. Als laatste vermeld ik het genealogisch werk over de familie Despret van **Emile Trelcat de Crespin**²⁴, een tijdgenoot van Despret.

0.2 Methodologie

0.2.1 Termen

Met *art nouveau*²⁵ duid ik de artistieke beweging aan waarin Despret werkte. Hij deed nl. zijn intrede met pâte de verre objecten op de wereldtentoonstelling van Parijs in 1900, op het moment dat Samuel Bing er zijn *Pavillon de l'Art Nouveau* had geopend, hoewel deze niet officieel deelnam aan de wereldtentoonstelling omdat hij er als jurylid actief was.²⁶ Maar zijn invloed was zo groot als ware *animateur d'art* dat de term later vereenzelvigd werd met alle (Franse) kunst die op een gelijkaardige manier met thema's en decoratie omging, of de kunstenaars in kwestie verbonden waren met Bing of niet.

Pâte de verre gebruik ik als term om de objecten in glaspasta uit deze periode in Frankrijk

21 Carré, Anne-Laure. "Georges Despret et la pâte de verre" (lic.diss., Parijs: Sorbonne, 1990).

22 Carré, Anne-Laure. "Georges Despret et la pâte de verre, aventure artistique, volonté industrielle?" in: Hamaide, Frédéric (red.). *De glace et de verre: Deux siècles de verre plat franco-belge (1820-2020)*, Fourmies: Ecomusée de l'Avesnois, 2007, p. 154-161.

23 Sterckx, Marjan. "Van vazen tot naakten. Glazen kunstobjecten (ca. 1905-1910) ontworpen door Yvonne Serruys voor de Noord-Franse manufactuur van Georges Despret" in: *Gentse bijdragen tot de interieurgeschiedenis*, 2013.

24 Trelcat de Crespin, Émile. *La famille Despret, 1512-1929*. Lille: Société d'études : Desclée De Brouwer, 1929.

25 Hoe de art nouveau precies kan worden gedefinieerd als beweging is een discussie die buiten de omvang van deze paper valt; daarvoor verwijs ik naar de inleiding van Duncan's werk (1994).

26 Weisberg, Gabriel P.; Becker, Edwin en Possémé, Evelyne (red.). *L'art nouveau. La maison Bing*. Van Gogh Museum: Amsterdam, 2006, p. 190.

te kunnen duiden. Op zich was de pâte de verre geen nieuwe techniek en term; ze komt reeds eerder voor in beschrijvingen over archeologische glasvondsten²⁷, maar door de Franse term te gebruiken associeer ik het met de herontdekking van het gegeerde Romeinse glas en vervolgens met het succes van de nieuwe objecten in Frankrijk in het fin de siècle. In de Angelsaksische literatuur²⁸ gebruikt men op een vergelijkbare manier de term om zowel de objecten uit deze periode als meer in het algemeen de techniek van de pâte de verre aan te duiden.

Susanne K. Frantz beschrijft in haar artikel “Pâte de verre: The Beautiful Conundrum”²⁹ de problematiek rond het gebruik van deze term. Globaal verwijst pâte de verre naar een werkproces, “a technique for shaping glass by fusing granulated glass (frit) in molds.”³⁰ en is tegelijkertijd verankerd in het laat negentiende eeuwse Franse onderzoek naar een nieuwe omgang met glas als materie, met Henry Cros als pionier en degene die de term voor het eerst gebruikte om zijn eigen creaties in het medium te benoemen. Sindsdien is het een containerterm geworden voor verschillende technieken die in meer of mindere mate gebruik maken van glaspasta in een mal. Frantz geeft een beeld van de mogelijke (niet exhaustieve) variaties en van de ontwikkeling van de techniek in de twintigste eeuw.

0.2.2 Afbakening

Voor het bestuderen van de contemporaine bronnen heb ik me geconcentreerd op de periode van 1890 tot 1930. In 1900 nam Despret voor het eerst deel aan het tentoonstellingscircuit met artistiek werk³¹, en de laatste keer dat hij deelnam was in 1930. Nochtans neem ik deze data niet als absoluut maar eerder als een leidraad; de voorbereiding op de werelddtentoonstellingen begon al enkele jaren voordien en na 1930 zou er nog over zijn werk gepubliceerd kunnen zijn (hoewel mijn onderzoek dat niet heeft bevestigd).

Despret wordt vooral geassocieerd met de pioniersperiode van de pâte de verre tussen 1900 – 1914, de periode waarin hij ook het meest in de pers wordt aangehaald.³² Na 1914 komt hij nog aan bod in retrospectieve publicaties zoals Rosenthals *La verrerie française*

²⁷ Dit baseer ik op steekproeven in publicaties van voor 1880 via full text search in enkele digitale bibliotheken (vnl. de Gallica en het Internet Archive).

²⁸ O.a. Cummings (2009), Duncan (1994), Halem (2006)

²⁹ Gepubliceerd in: Frantz, Susanne. *Particle theories: International pâte de verre and other cast glass granulations*. Wheaton village: Museum of American glass, 2005, p. 23-39.

³⁰ *ibid.*, p. 23.

³¹ Als industrieel begaf hij reeds in de jaren tachtig van de negentiende eeuw in het tentoonstellingscircuit, cf Carré (1990), p. 13.

³² Zie bijlage G met het chronologisch overzicht van de contemporaine publicaties.

*depuis cinquante ans*³³ en overzichtstentoonstellingen als *L'Exposition des rénovateurs de l'art appliqué de 1890 à 1910* in het musée Galliéra in 1925.

0.2.3 Onderzoeksmethodes

Dankzij haar vertrouwddheid met het onderwerp heeft Prof. Dr. Sterckx me meteen op het goede spoor gezet, ook haar eigen onderzoek naar de samenwerking tussen beeldhouwster Yvonne Serruys en Despret heeft me hierbij ontzettend geholpen. Om mijn eigen niche te kunnen bepalen wilde ik in de eerste plaats de thesis van A.-L. Carré³⁴ uit 1990 bestuderen, het meest omvangrijke onderzoek over Despret tot nu toe. Ik moest dan ook vaststellen dat zij zeer degelijk te werk was gegaan en dat dat implicaties had voor mijn onderzoek. Het was natuurlijk niet de bedoeling dat hetzelfde werk opnieuw zou gebeuren, en zo heb ik mijn aanvankelijke brede onderwerp voor de bachelorproef, nl. de algemene samenwerking van Despret met andere kunstenaars herwerkt tot drie niches.

Deze zijn:

- de techniek van de pâte de verre waarin o.a. Desprets samenwerking met Geo Nicolet wordt onderzocht en het werkproces gereconstrueerd wordt a.d.h.v. een casus uit het Designmuseum Gent (hoofdstuk 2 en 3);
- Desprets oeuvre belicht vanuit een technisch standpunt en verwerkt in een databank (hoofdstuk 1);
- De culturele en historische context a.d.h.v. de receptie van zijn werk en het discours rond ambacht en industrie (hoofdstuk 4).

Een belangrijk punt in het bronnenonderzoek is het feit dat er veel archiefmateriaal verloren is gegaan in de verwoesting van zijn manufactuur tijdens de Eerste Wereldoorlog. Dat maakt het niet vanzelfsprekend om Desprets oeuvre en techniek te reconstrueren en daarom ben ik op zoek gegaan naar een andere invalshoek om zijn werk te benaderen. Voor zijn oeuvre betekende dat een vooral technische en typologische benadering; voor het onderzoek naar zijn werkproces ging de praktische uitwerking ervan hand in hand met de theoretische en historiografische onderbouw.

Op suggestie van Prof. dr. M. Sterckx ben ik aanvankelijk vooral op zoek gegaan naar onderzoeksmiddelen die in 1990 nog niet voorhanden waren, zoals de digitale bibliotheken

³³ Rosenthal, Léon. *La verrerie française depuis cinquante ans*. Parijs: Vanoest, 1927.

³⁴ Carré, Anne-Laure. "Georges Despret et la pâte de verre" (lic.diss., Parijs: Sorbonne, 1990).

en digitaliseringsprojecten van de Bibliothèque Nationale de France³⁵, Internet Archive³⁶ en andere wetenschappelijke bibliotheken. Zo kon ik o.a. via *full text search* referenties naar Despret vinden in bronnen die anders misschien minder voor de hand lagen (zoals culturele rubrieken in algemene weekbladen en kranten). Natuurlijk is deze methode ook niet zaligmakend en moet er kritisch mee worden omgegaan: de digitalisering van copyrightvrije publicaties is nog steeds volop aan de gang en moet dus gecombineerd worden met opzoekingswerk in fysieke bibliotheekcollecties. Daarnaast bestaan er heel wat verschillen in de mate waarin werken ontsloten worden, en het zoeken op titel- of trefwoorden alleen niet voldoende is. Ik heb geprobeerd om het vanuit verschillende invalshoeken te benaderen, gebaseerd op de bestaande literatuur, rekening houdend met afwijkende schijfwijzen en vertalingen. Ook de OCR³⁷ maakt weliswaar veel mogelijk, maar geeft tegelijk veel ruis en laat zoekresultaten weg die niet exact overeenkomen met de ingevoerde zoekvraag. Dit kan gaan van voor OCR software moeilijk leesbare teksten (zoals kranten die op papier van mindere kwaliteit gedrukt zijn en waarbij de inkt van de verso pagina zichtbaar is) die voor verkeerde interpretaties van tekens zorgt, tot het lezen van gesplitste woorden als aparte woorden.

Tenslotte zijn niet alle gedigitaliseerde werken ingescand met OCR; dan bestaat de pdf uit een reeks afbeeldingen van teksten en is men volledig afhankelijk van de metadata die eraan verbonden zijn. De kwaliteit van de afbeeldingen kan ook variëren vanwege de compressie van het bestand, en kan er voor zorgen dat een ingescande tekst vervaagt en moeilijk leesbaar wordt. Toch heb ik geprobeerd om hiermee zoveel mogelijk rekening te houden en heb ik enkele publicaties gevonden die ik nog niet eerder in de literatuur had aangetroffen.

Een ander onderzoeksinstrument dat gaandeweg noodzakelijk bleek, was het opstellen van een databank van Desprets oeuvre als werkinstrument voor deze masterproef en mogelijk verder onderzoek. Hiervoor opteerde ik na zorgvuldig onderzoek van de verschillende mogelijkheden voor het programma Filemaker Pro 12, dat me in staat stelde om de textuele en numerieke gegevens te koppelen aan beeldmateriaal. Deze databank is in zijn geheel opgenomen in de digitale bijlage, samen met de volledige printversie ervan in pdf-vorm en een afgedrukte versie. De resultaten van de databankondervragingen zijn opgenomen in rapporten in de afgedrukte bijlagen.

35 “Gallica: Bibliothèque numérique”, laatst geraadpleegd op 1 augustus 2015, <http://gallica.bnf.fr>

36 “Internet archive”, laatst geraadpleegd op 7 augustus 2013, <http://archive.org/details/texts>

37 afkorting voor Optical Character Recognition, de manier waarop niet-digitale ingescande tekst kan worden geconverteerd naar digitale tekens en zo lees- en doorzoekbaar kan worden gemaakt.

0.2.4 Indeling

Deze masterproef bestaat uit vier hoofdstukken. Het eerste is een kennismaking met het oeuvre van Despret, dat toegelicht wordt a.d.h.v. een technische taxonomie. Die gaf op zijn beurt aanleiding tot de ontwikkeling van de databank. In dit eerste hoofdstuk wordt de opbouw van de databank verder uitgelegd en worden enkele eerste resultaten van de databankondervraging besproken.

In hoofdstuk twee en drie ligt de nadruk op de pâte de verre, het materiaal en de techniek waar Despret beroemd mee is geworden. Het tweede is voornamelijk historiografisch; daar komt Desprets verhouding tot Henri Cros aan bod, samen met de rol die zijn artistiek raadgever Geo Nicolet speelde. Het derde is een neerslag van een technisch onderzoek dat werd uitgevoerd aan Luca School of Arts Gent: hierin wordt Desprets werkproces stap voor stap onderzocht a.d.h.v. een casus die zich in het Designmuseum in Gent bevindt, een kom uit 1906.

Het laatste hoofdstuk werpt een licht op Despret als ondernemer en zijn relatie tot het publiek: de contemporaine receptie komt hier aan bod en Desprets artistieke project wordt ingebed in de bredere historische context.

0.3 Motivatie

Het onderzoek dat voor mij de directe inspiratiebron was voor deze scriptie, was dat van Dr. Max Stewart over Desprets jongere tijdgenoot, pâte de verre kunstenaar Amalric Walter. Het werd opgenomen in *Contemporary kiln-formed glass* van zijn promotor Keith Cummings:

The aim of the project was to create, through research, an exact model of Walter's methods, and to use it to recreate facsimiles of his work. A major reason for undertaking this project was to place the findings in the public domain so as to inform, and hopefully inspire, a new generation of artists.³⁸

Dat kunsthistorisch onderzoek op een dergelijke praktische, hands-on manier kon worden gevoerd (gecombineerd met klassieke methodes van bronnen- en archiefonderzoek) en het zo evengoed als inspiratiebron voor hedendaagse artistieke praktijk kon fungeren, sprak me erg aan ook vanwege mijn eigen artistieke achtergrond.

Deze manier van onderzoeken is natuurlijk niet vanzelfsprekend, ook voor Desprets pâte de verre zou het een moeilijke onderneming worden door de eenvoudige maar

³⁸ Cummings (2009), p. 25.

fundamentele reden dat er veel archiefmateriaal is verloren gegaan. Toch lijkt de studie van Stewart een interessant precedent dat een oplossing zou kunnen aanreiken voor verder onderzoek naar Desprets oeuvre en nieuwe invalshoeken zou kunnen creëren.

Een gefundeerde reconstructie (of een poging daartoe) van het werkproces voor pâte de verre kan naar mijn inzien bijdragen aan het wetenschappelijke onderzoek. Deze methode is immers courant in een andere discipline, nl. de oude muziek waar musicologen samenwerken met musici om de authentieke uitvoeringspraktijk te reconstrueren, en ik zou willen argumenteren dat dit voor het onderzoek naar techniek en werkwijzen in de beeldende kunst net zo relevant kan zijn.

Jean-Luc Olivié heeft eveneens opgemerkt dat pâte de verre meer is dan alleen een (historische) methode of een materiaal; het is een aanleiding om kunst en wetenschap met elkaar te verbinden: “[it] can once again be a field of intellectual and artistic research, full of surprises, and offering a remarkable wellspring for some *artistes verriers*”³⁹ Ik hoop dan ook dat ik met deze masterproef kan meehelpen om deze boodschap verder uit te dragen, en zowel kunstenaars als wetenschappers kan aansporen om voorbij de grenzen van hun disciplines te gaan.

0.4 Doelstelling

Na zorgvuldige consultatie van het bestaande onderzoek rond Despret kwamen er enkele niches naar boven die verder onderzocht kunnen worden, zoals boven vermeld. Deze niches hebben op het eerste zicht misschien niet onmiddellijk een rechtstreeks verband met elkaar (buiten de gemene deler van Georges Despret en zijn oeuvre) en maken gebruik van verschillende invalshoeken en onderzoeksmethodes, maar ik hoop dat ik in deze masterproef kan aantonen dat ze wel degelijk onderling gelinkt zijn en dat er een toekomst zit in het onderzoek naar Despret en zijn oeuvre.

Zo neem ik Desprets techniek en praktijk onder de loupe: in eerste instantie heb ik me gebaseerd op bestaand onderzoek en op contemporaine bronnen rond het ontstaan van de Franse pâte de verre. Het interessante aan Desprets manier van werken is zijn samenwerking met kunstenaars en technici. De rol die beeldhouwster Yvonne Serruys hierin speelde is onlangs uitvoerig besproken door M. Sterckx en ik zou me richten op zijn eerdere medewerker, keramiekspecialist Geo(rges) Nicolet omdat ik vermoed dat hij

39 cf. Olivié, J-L. “The Mythologies, Origins, and Developments of Pâte de Verre” in: Frantz, Susanne. *Particle theories: International pâte de verre and other cast glass granulations*. Wheaton village: Museum of American glass, 2005, p. 15.

cruciaal geweest zou kunnen zijn voor de ontwikkeling van Desprets techniek.

In tweede instantie onderzoek ik de objecten zelf. Hierbij vermeld ik ook het probleem van de grote verspreiding van zijn werk in musea en privécollecties over Europa, de V.S. en Japan; het is dus niet vanzelfsprekend om een diepgaande vergelijkende studie te maken. Een manier om de objecten die op dit moment bekend zijn te ordenen zou een stap in de goede richting kunnen zijn, om te beginnen met een structuur waarin ze geordend kunnen worden. Wanneer er een basis is kan die later nog worden verbeterd en bijgesteld en hopelijk worden aangevuld met alle nodige gegevens. Daarom bieden de Belgische en Franse collecties die ik heb kunnen bezoeken een unieke kans om verschillende van zijn objecten naast elkaar te kunnen zien en te kunnen bestuderen.

Naast het bronnenonderzoek wil ik nagaan wat de praktijk ons kan leren over aspecten die niet terug te vinden zijn in de bronnen zelf: hiervoor wil ik een reconstructie maken van het werkproces van Despret a.d.h.v. een casus; een kom die zich in het Designmuseum Gent bevindt. Dit onderzoek onderneem ik in het atelier van glas en keramiek in Luca School of Arts.

De laatste niche concentreert zich op de tijdsgeest en de contemporaine receptie van Desprets werk: hierin wil ik Desprets werk en werkproces belichten a.d.h.v. de historische context en het discours rond ambacht en industrie. Daarnaast ga ik op zoek naar terugkerende thema's in de receptie van zijn oeuvre.

1. Het artistieke oeuvre van Georges Despret

Despret graveerde zijn handtekening in een groot aantal van zijn artistieke objecten en toch bleef hij in de eerste plaats industrieel en ingenieur.⁴⁰ Pas aan het einde van de 19de eeuw, terwijl hij reeds een rijzende ster in de Franse glasindustrie was, kwam hij naar buiten met zijn artistieke werk en presenteerde hij het op wereldtentoonstellingen en in salons, vaak samen met zijn laatste industriële innovaties.

Dit hoofdstuk geeft een overzicht van Desprets oeuvre a.d.h.v. een materieel-technische taxonomie, een databank⁴¹ en enkele resultaten van de databankondervraging, voorafgegaan door een toelichting van de structuur van de taxonomie en de databank. Hoe ziet het oeuvre van Despret er globaal uit? Klopt het wel dat hij zich voornamelijk met pâte de verre bezighield?

1.1 Beschrijving van een oeuvre

Desprets reputatie als een pionier van de Franse pâte de verre doet vermoeden dat zijn artistieke oeuvre grotendeels uit dergelijke objecten bestaat. Dit liet hij zelf graag uitschijnen: hij vermeldde het als een van zijn grote verdiensten in een (ongedateerde) tekst voor het Légion d'Honneur⁴² en eveneens in de eigentijdse boeken en artikels⁴³ ligt de klemtoon op zijn onderzoek en herontdekking van de pâte de verre. Toch was dit niet zijn enige expertise en objecten die volgens andere technieken tot stand kwamen spelen even goed een meer of minder belangrijke rol in zijn oeuvre.

In de inleiding vermeldde ik het bestaan van een museum van Despret zelf, naast zijn manufactuur in Jeumont, dat spijtig genoeg vernield werd tijdens de eerste Wereldoorlog en Despret daarna ook niet meer heeft heropgebouwd. Om het oeuvre van Despret opnieuw samen te stellen, moet men rekening houden met deze specifieke problematiek. Het heeft implicaties op de datering en toeschrijving van de werken (meer bepaald wie er aan had meegewerkt). Daarom is het bv. minder aangewezen om een chronologisch overzicht te geven omdat de werken niet gedateerd zijn, met uitzondering van een beperkt aantal werken die gelinkt kunnen worden aan tentoonstellingen en gedateerde aankopen

40 Voor een grondig overzicht van zijn leven en carrière verwijs ik naar Carré (1990): “Première partie: Une carrière sous le signe de l'innovation”, p. 7-32.

41 Deze databank is afgedrukt in bijlage en kan op de digitale bijlage (DVD-R) worden gebruikt in het programma Filemaker Pro 12.

42 Parijs, Archives Nationales de France: Georges Paul Joseph Despret, dossier nr. 19800035/0138/17515, zie Bijlagen – A. Handschrift Légion d'Honneur

43 Cf. o.a. Henrivaux (1902), Escholier (1907), Kahn (1926).

bijven er grote lacunes. Niet alle werken zijn gesigneerd of voorzien van een productienummer; vaak is de enige manier om ze te onderscheiden het model, de techniek en het kleurenpalet van het object.

Zo groeide het idee om het overzicht in een andere vorm te gieten, een die vertrok vanuit de objecten zelf. Daarbij leek een indeling van de objecten op basis van de techniek waarmee ze tot stand waren gekomen een bruikbaar alternatief. Deze indeling was niet arbitrair, maar heb ik gebaseerd op de indeling van Desprets eigen museum.

1.2 Een materieel-technische taxonomie

Het Musée des Arts Décoratifs in Parijs bezit een van de belangrijkste, nog overgebleven archiefstukken van Despret: een imposant in leer ingebonden fotoalbum uit 1909. Het werd aan Despret gepresenteerd ter ere van het vijftigjarig bestaan van de manufactuur van Jeumont en zijn vijftwintigjarige jubileum als directeur. Dit fotoalbum geeft een goed beeld van de manufactures (die van Boussois en Recquignies meegerekend) en toont het fabrieksmuseum in al zijn facetten. Zoals af te leiden van de onderschriften op de foto's bestond het uit een "Musée Commercial" waar het plaatglas, de grote vormgegoten en geslepen lenzen en andere industriële glastoepassingen werden getoond in een viertal foto's, en uit een deel dat was gereserveerd voor de artistieke glasobjecten. In opeenvolgende, aparte zalen werd de pâte de verre getoond, het geblazen glas ("Verreries artistiques"), de glaspanelen met beschilderde landschappen ("Vitraux Artistiques"). Daarnaast zijn er nog enkele aparte foto's met gegroepeerde bas-reliëfs en maskers in pâte de verre. Het fotoalbum toont twee ronde platen met email geschilderd, maar het is niet duidelijk of die ook in het museum werden tentoongesteld.

Als we kunnen afgaan op de reproducties die in de Bijlagen zijn opgenomen, dan was er niet alleen een aparte zaal voor de pâte de verre maar ook een de *Verreries artistiques*, mondgeblazen vazen. Er zijn van elke zaal drie foto's genomen: vanaf de deuropeningen aan weerszijden en een close-up van een van de vitrinekasten. De zaal voor pâte de verre heeft donkere wanden en valt het daglicht binnen van hoge, kleine ramen (Zie Bijlage B, Afb. 4 rechts boven is het raam te zien in de reflectie van een spiegel), terwijl die voor het geblazen glas lichte wanden en grotere ramen heeft en enkele vazen ook voor het raam worden gepresenteerd. De enige foto van de *Vitraux artistiques* toont een reeks ingekaderde landschappen op een toonbank met erachter een spiegel over de hele lengte; in de weerspiegeling zijn een aantal mondgeblazen vazen te zien die op de toonbank er

tegenover staan opgesteld. Dit geeft alvast de indruk dat op dat moment, in 1909, het mondgeblazen glas een belangrijke plaats innam in Desprets productie.

Technisch gezien ligt het voor de hand dat pâte de verre en mondgeblazen glas op een andere manier gebruik maken van het materiaal: de eerste bewerkt het glas in koude toestand in de vorm van een mengsel van verbrijzeld glas en een medium, de tweede bewerkt het glas in gesmolten toestand. De positie van de *Vitraux artistiques* en de *Emaux* is wat minder duidelijk. Behalve een vermelding van stukken in de privécollectie⁴⁴ van Desprets nazaten zijn er immers geen overgebleven objecten bekend op dit moment en dus dienen de foto's als enige leidraad. Gaat het hier om twee verschillende technieken? Vermoedelijk wel. De ondergrond van email kan zowel glas, keramiek (porselein) als metaalplaat zijn, het is niet helemaal duidelijk op de reproductie. De korrel van emailverf is zo klein dat er met fijne penselen subtiel en precies mee kan worden geschilderd.⁴⁵

De landschappen zijn eveneens geschilderd, maar met een dikkere, pasta-achtige substantie (en in een andere stijl) dan de karper in email en zijn waarschijnlijk op lichtgekleurde (of witte), ondoorzichtige maar wel lichtdoorlatende glasplaat geschilderd. Dat valt af te leiden uit de reflectie van de landschappen in de spiegel: hieruit blijkt dat alleen de randen van het paneel in de kader zijn gevat en het aan de achterkant met discrete peggen is vastgezet. Ook de houders waaraan enkele kaders zijn opgehangen, zorgen ervoor dat er zoveel mogelijk licht op en door kan vallen. Ze lijken technisch gezien het midden te houden tussen pâte de verre en email. Carré beschrijft het als glaspaneel in pâte de verre: “La pâte de verre est évidemment très translucide et décorée de scènes d'étangs, ce qui permet de dégager le plus de fond clair et de jouer sur un effet subtil de reflets dans l'eau. On a la sensation d'être devant une aquarelle.”⁴⁶ Despret telde het niet onder zijn andere pâte de verre panelen, dus weken ze volgens hem technisch gezien toch voldoende af om er een aparte categorie voor te maken. Omdat er erg weinig over deze

44 Carré (1990) p. 72.

45 De techniek van email op glas is niet altijd even eenvoudig te achterhalen: een verdere beschrijving van email wordt beschreven in het onderdeel “Beschilderd glas” in *Materialen en technieken* van Antonella Fuga (Gent: Ludion, 2006, p. 268-272.) en voor de toepassing op metaal “Emailwerk” p. 349-354. Het lemma “Enamel” in Oxford Art Online maakt dan weer geen gewag van emailtoepassingen op glas, wel op metaal en minder vaak voorkomend op keramiek. Het lemma “Glass” daarentegen voorziet wel een aparte paragraaf over “Enameling” onder de hoofding Painting (III.4). Dit geeft aan dat er enige onduidelijkheid bestaat over de term en de techniek.

Cf. Guinness Aschan, Marit and Smith McNally, Rika. “Enamel.” Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed April 29, 2015,

<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/To26009>.

Wren Howard, Peter, et al. “Glass.” Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, laatst bezocht op 29 April 2015, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/To32762>.

46 Carré (1990), p. 72.

objecten bekend is, heb ik de techniek van de *Vitraux artistiques* en van de *Emaux* niet verder geanalyseerd en onderverdeeld.

Tijdens het verzamelen van Desprets objecten voor de databank kwamen enkele sculpturen in was naar boven en zo werd de taxonomie uitgebreid met dit materiaal. Het aantal objecten is vrij beperkt om een verdere opdeling te maken volgens techniek en aangezien ik de werken niet van dichtbij heb kunnen bestuderen, is het moeilijk om een uitspraak te doen over hun totstandkoming. Het is mogelijk dat ze ontstonden uit de “verloren was” techniek die bij de pâte de verre gebruikt werd zonder dat er van het wassen model een mal werd gemaakt, maar het zou ook kunnen dat het vanaf het begin de bedoeling was een object in was te maken, net als zijn grote voorbeeld Henri Cros aanvankelijk had gedaan voor hij met pâte de verre begon te experimenteren.⁴⁷

De twee basismaterialen, was en glas, vormen de hoofdtakken in de taxonomie. In de technische opdeling van het glas zijn de voornaamste technieken: pâte de verre, geblazen glas (*Verreries artistiques*), de beschilderde glaspanelen (*Vitraux artistiques*) en het emailwerk. De verdere opdeling concentreert zich vooral op de pâte de verre omdat de meerderheid van de overleverde objecten in deze techniek gemaakt is, samen met het geblazen glas. Het zijn vooral sculpturele, driedimensionele werken en het was even zoeken welke gemeenschappelijke technische deler deze objecten hadden. Uiteindelijk bleek het soort mal waarmee ze (al dan niet) werden geproduceerd een handige manier om ze van elkaar te onderscheiden.

Dit heeft enerzijds te maken met Desprets samenwerking met beeldend kunstenaars als Yvonne Serruys⁴⁸ die originele modellen voor hem ontwierpen en vervaardigden, anderzijds met het voordeel dat het produceren in kleine oplagen kon brengen. Het gaf hem de gelegenheid om eenzelfde model te variëren in verschillende soorten pâte de verre en kleuren of kleurcombinaties uit te voeren, en het is ook een technische overweging: door eenzelfde model te reproduceren kon hij de werkmethode afstemmen op het specifieke model⁴⁹ en bijstellen waar nodig. Ook economisch gezien was de productie van een serie voordeliger dan die van een uniek stuk, hoewel de databank ook een groot aantal unieke stukken bevat.

Hoe het soort mal wordt ingedeeld toon ik a.d.h.v. afbeeldingen uit een modern handboek

⁴⁷ Cf. Cappa (1998), p. 208.

⁴⁸ cf Sterckx (2013), “Yvonne Serruys als ontwerper voor Despret”, p. 5-10

⁴⁹ Zoals verder duidelijk zal worden heeft Despret op verschillende manieren gewerkt, telkens afgestemd op een specifiek model of een bepaald effect dat hij wilde bekomen.

voor pâte de verre⁵⁰. De eerste onderverdeling is die van een mal uit een geheel en een meerdelige mal. De meest eenvoudige manier om met pâte de verre te werken is door de opening van de mal zo groot mogelijk te houden, zodat men het glasmengsel overal goed kan aanbrengen. De holte van het model in de mal is volledig en duidelijk zichtbaar. Dit wordt een *open mal* genoemd en op deze manier heeft Despret de bas-reliëfs, de maskers (of gezichten) en de sculpturen zonder basis gemaakt. Over het algemeen zijn het ondiepe objecten en/of objecten met een brede basis.

Daarnaast is er een eendelige, zgn. *gesloten mal met gietmond*.⁵¹ Dit soort mal wordt geassocieerd met de “verloren was” techniek, een van de oudste methodes om beelden in brons en andere metalen te maken⁵² en bleek ook voor glas zeer geschikt⁵³. Hier is het model complex van vorm, is de holte in de mal niet goed of niet volledig zichtbaar van de opening en dus moeilijker om het glasmengsel aan te brengen. Daarom wordt er een gietmond voorzien, een bredere opening die kan helpen de lastige plaatsen te bereiken en die ook als reservoir kan dienen om extra glas vast te houden dat tijdens het bakproces de holtes verder kan vullen. Deze gietmond werd vaak reeds bevestigd op het model alvorens er een mal van werd gemaakt.⁵⁴ Op deze manier zijn de sculpturen met basis gemaakt, de kelken en schalen op voet en mogelijk ook enkele vazen. De gietmond zorgde voor een massieve basis die achteraf weer (gedeeltelijk) werd afgeslepen en de bodem van het object verder werd afgewerkt en gepolijst, zoals te zien in een kelk uit het Designmuseum in Gent.⁵⁵

Een mal kan ook uit meerdere delen bestaan. Zo kan bv. het smeltende glas in een komvorm evenredig verdeeld worden in de *mal met* behulp van het tegengewicht van een (eventueel nog bovenop extra verzwaarde) *contramal*⁵⁶. De mal van complexe modellen kunnen uit twee of meer delen bestaan, bv uit een deel voor de kern en een of meer delen voor de buitenwand.⁵⁷ Vermoedelijk is Despret zo te werk gegaan in zijn pâte de verre vazen.⁵⁸

50 s.n. *The art and technique of pâte de verre*. Kanagawa: Tokyo Glass Art Institute, 1998.

51 Zie Afb. 9: “3. Female/male casting forms”

52 Fuga (2006), p. 160.

53 De methode van de moderne vorm van glasgieten volgens de verloren was techniek is terug te vinden op: Bullseye Glass company. “Tipsheet 8: Basic lost wax kilncasting”, laatst geraadpleegd op 29 april 2015. <https://www.bullseyeglass.com/methods-ideas/tipsheet-8-basic-lost-wax-kilncasting.html>

54 Cf. de gipsmodellen van Amalric Walter in: Cummings (2009), p. 31 en 44.

55 Zie Bijlage D1, ObjectID 2.

56 Zie Afb. 9: “2. Female pressing mold” Deze techniek komt uitgebreid aan bod in de het hoofdstuk over de Reconstructie van het werkproces.

57 Zie Afb. 9: “4. Female/male casting molds with a hanging interior (core) mold”

58 Hoewel daar is geen zekerheid over, zijn modellen zouden even goed tot stand gekomen kunnen zijn volgens het principe van de gesloten mal met gietmond. Hiervoor is meer onderzoek nodig.

Ook het geblazen glas kan gebruik maken van een mal wanneer de glasbel wordt ingeklemd in een tweedelige mal en daarin opengeblazen om de vorm van de mal aan te nemen. Er is een vaas⁵⁹ die op een gelijkaardig ontwerp gebaseerd is als een reeks in pâte de verre, en dat doet vermoeden dat hetzelfde model heeft gediend voor de beide toepassingen. Toch is het merendeel van de geblazen vazen zonder behulp van een mal gevormd (wel met ander gereedschap).

Deze taxonomie is na zorgvuldige bestudering van Desprets werk tot stand gekomen, maar het is niet de bedoeling om deze als absoluut aan te nemen. Mijn onderzoek spitst zich vooral toe op het model van de ronde kom die als casus diende om het werkproces te reconstrueren en deze modellen heb ik het meest intensief kunnen bestuderen. Andere objecten heb ik niet van dichtbij kunnen bestuderen en heb ik bij benadering onderverdeeld op basis van methodes van tijdgenoten en hedendaagse handboeken. Het is dus mogelijk dat deze taxonomie op basis van toekomstig onderzoek verder kan worden bijgesteld.

1.3 Een databank van objecten

Terwijl de taxonomie stilaan vorm kreeg, ontstond de nood om de objecten zelf onder te brengen in een systeem dat dynamisch genoeg was om ze op verschillende manieren terug te vinden, dus niet louter als een lijst van titels en een aantal andere gegevens. Een databanksysteem leek de beste oplossing: de objecten kunnen gesorteerd worden naargelang de zoekvraag, en de databank kan blijven groeien naarmate er nieuwe objecten worden gevonden. Deze databank zou dan als basis of als gereedschap kunnen dienen voor een toekomstige catalogue raisonné, een meer gedetailleerde uitwerking en overzicht van het oeuvre van Despret.

Het leek een interessante uitdaging omdat de gegevens over de objecten soms erg verschillen naargelang de bron maar bv. een afbeelding of productienummer er wel op kon wijzen dat het om eenzelfde model of hetzelfde object ging. Naast de onderverdeling in de technische taxonomie werd al gauw duidelijk dat zowel de afbeelding als het model cruciaal waren om de objecten te kunnen groeperen. Ook de gebruikelijke catalogusgegevens mochten niet ontbreken zoals titel van het object, afmetingen en datum, enz. Zo groeide de structuur van de databank en werd de taxonomie er een onderdeel van. Omdat de databank eerder in een later stadium van het onderzoek aan de orde kwam, lag

59 Zie databank (Bijlage D1) objectfiche nr. 3: "Geblazen vaas in goudrobijn (fuchsia) glas met ingesmolten metaaloxiden" uit de Alonso collectie in het Designmuseum Gent.

de nadruk in de eerste plaats op het uitwerken van een bruikbaar werkinstrument dan op het verzamelen van een volledig overzicht van Desprets oeuvre. Daarom zijn wel de belangrijkste collecties er in opgenomen⁶⁰ en is o.a. de veilingsite Artprice geconsulteerd geweest om een beeld te geven van de objecten die in de laatste vijftien jaar geveild zijn geweest. Toch geloof ik dat het een representatief overzicht biedt van het tot nu toe gekende oeuvre van Despret. Heden (in mei 2015) zitten er in totaal zitten er 283 objecten in de databank.

Ook het programma waarin de gegevens verwerkt zouden worden moest zorgvuldig worden bepaald. Daarvoor heb ik enkele programma's uitgetest als Microsoft Access, de opensource variant LibreOffice Base, en online of server based mogelijkheden (Wordpress, MySQL). Het bleek niet zo eenvoudig om alle parameters in een programma terug te vinden: het toevoegen van een aantal afbeeldingen per object (wat het databankbestand snel enorm groot maakt en dat geeft meer kans op het crashen van het programma), exportmogelijkheden (ook hier was het van belang afbeeldingen te kunnen inlassen) en gebruiksvriendelijkheid (om er op korte tijd resultaten mee te kunnen krijgen).

Uiteindelijk voldeed het programma Filemaker Pro 12 nog het meest aan mijn wensen voor dit onderzoek, vnl. dankzij de exportmogelijkheden en integratie van een groot aantal afbeeldingen. De gegevens kunnen eveneens worden geëxporteerd naar andere programma's.

In het programma draait de databank rond een uitgebreid formulier, nl de objectfiche. Al bij al is het een vrij eenvoudige databank gebleven die gebaseerd is op dit ene formulier en was het mogelijk om alle nodige gegevens hierin te bundelen. De fiche is in zijn geheel opgenomen in de afgedrukte (of pdf) versie in *Bijlage D1*. Om er een object in terug te vinden is het aangewezen om een van de rapporten te raadplegen, omdat daarin de objecten gerangschikt zijn volgens de collectie waar ze zich in bevinden of het techniek en model. Rechtstreeks in Filemaker opzoeken is ook mogelijk.

1.3.1 De objectfiche

Voor elk object werd een fiche opgesteld a.d.h.v. een aantal vaste kenmerken. Deze werden ingevuld – afhankelijk van de beschikbare gegevens – in het digitale formulier “Object” in de databank. De opbouw van de fiche ziet er uit als volgt (zie ill.1):

a) De *primaire sleutel* (“ObjectID”) rechts bovenaan: elke objectfiche is voorzien van een

60 Voor een overzicht zie illustratie 2 (tabel in 1.1.2.2: De collecties en hun objecten)

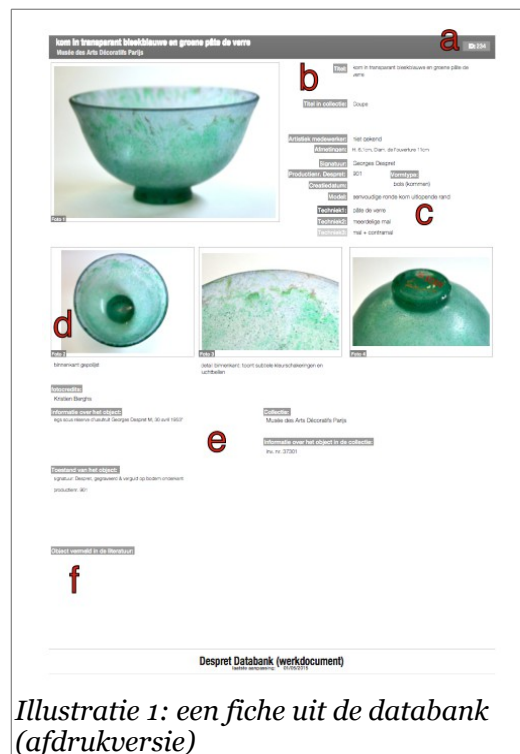
uniek getal waarmee de fiche kan worden teruggevonden. De databank zelf is numeriek geordend volgens deze primaire sleutel (die verder geen betekenis heeft voor het object).

b) Naast de eerste foto worden de basisgegevens van het object opgesomd: de *Titel in collectie* is die van de bron waar het object zich bevindt, in de originele taal van de bron, terwijl de eerste *Titel* een eigen Nederlandse vertaling is die een indicatie geeft van het model, de techniek en de gebruikte kleuren. Ook andere gegevens konden worden teruggevonden in de bron voor zover ze vermeld werden. De *Artistiek medewerker* heb ik alleen overgenomen wanneer die expliciet werd vermeld in de bron, zoniet is deze aangeduid als “niet gekend”. Het is dus waarschijnlijk dat er zich objecten in de databank bevinden die nog kunnen toegeschreven worden aan Yvonne Serruys en anderen; hiervoor ontbrak me de tijd om dit

grondig te onderzoeken. De *Afmetingen* zijn ook letterlijk overgenomen omdat niet altijd dezelfde gegevens vermeld stonden (bv. wel de hoogte van een kom maar geen diameter). In veel gevallen kwam het *Productienummer* voor op objecten die ook van een *Signatuur* waren voorzien en waren meestal gegraveerd. De *Creatiedatum* daarentegen ontbrak zeer vaak, of werd bv. gesitueerd rond 1905 of tussen 1905 – 1910 en daarom is dit misschien het minst betrouwbare element uit de databank. In tegenstelling tot een catalogue raisonné had het niet veel zin om de objecten chronologisch te rangschikken; ik heb het overgenomen wanneer het vermeld stond maar tenzij er een bijkomstig bewijs is (aankoopdatum enz.), is het best dit met een korrel zout te nemen.

c) De elementen die ik zelf aan elk object heb toegekend zijn de velden *Techniek 1-3* die overeenkomen met de drie niveaus van de taxonomie en daarnaast het *Vormtype* en het *Model*. Onder vormtype onderscheidde ik enerzijds de functionele werken:

- bols (kommen)
- coupes (kelken, kommen op hoge voet)
- kannen
- schalen



Illustratie 1: een fiche uit de databank (afdrukversie)

- vazen
- lampvoeten

en anderzijds de artistieke:

- panelen
- bas-reliëfs
- maskers
- sculpturen zonder basis
- sculpturen met basis.

Dit laatste onderscheid is vooral technisch; sculpturen zonder basis zijn eerder breed dan hoog en maken daarom gebruik van de open mal terwijl de sculpturen met basis eerder smal en hoog zijn (of complex en hoog) en volgens het principe van de gesloten mal gemaakt kunnen zijn.

Hoewel er een groot aantal objecten het label “uniek model” hebben meegekregen, bleek het bundelen van gelijkaardige modellen toch zeer interessant. Het toonde de verschillende series en hoe die onderling bv. technisch aan elkaar gerelateerd zijn.

De onderverdeling in modellen blijkt vooral nuttig voor de werken in pâte de verre, omdat deze methode op kleine schaal reproductie toelaat. De groepering volgens *model* zou ons meer kunnen vertellen over eventuele testmodellen en verbeteringen of aanpassingen die Despret zou hebben uitgevoerd wat betreft het model zelf of de samenstelling van de pâte de verre en de gebruikte kleuren. In dat kader zou het zeer interessant kunnen zijn om bv. de talrijke proeven van het gezicht van Louis Blériot uit de collectie van de stad Jeumont en elders te onderzoeken.⁶¹

Een element dat er in de toekomst nog aan toegevoegd zou kunnen worden, is het *kleurschema* of de gebruikte kleuren (eventueel aangevuld met het glasrecept). Dit in combinatie met bv. het productienummer zou een verder inzicht kunnen geven in objecten die in hetzelfde glas en dus mogelijk op hetzelfde moment geproduceerd zijn.

d) *Afbeeldingen*: er is ruimte voorzien voor vier foto's, dit leek een aanvaardbaar minimum om een impressie te geven van het object. De eerste foto is de meest representatieve, in veel gevallen ook de enige foto van het object. Verder was er ruimte voor een alternatief zicht en eventueel een detailfoto, terwijl de vierde foto werd gereserveerd voor een close-up

⁶¹ Zie Berghs, K. “1.2.1 Collectie van de stad Jeumont: een eerste kennismaking” in: *De artistieke pâte de verre objecten van Georges Despret*, Bachelorproef 2013.

van de eventuele signatuur en het productienummer. Onder de foto's is er ruimte voor een korte toelichting en er is een veld voorzien voor de vermelding van de fotograaf en/of de bron van de foto's.

Voor de reconstructie van het werkproces was het van belang dat ik de werken van Despret zelf kon onderzoeken en fotograferen, en bleek nadien ook erg nuttig voor het opstellen van de databank. Hiervoor kon ik rekenen op de welwillendheid van het Designmuseum in Gent, van de stad Jeumont en het Musée des Arts Décoratifs in Parijs. Ook Prof. Dr. Sterckx deelde genereus de foto's met me die zij o.a. in het Musée des Arts et Métiers en in het Petit Palais (beide ook in Parijs) maakte. Deze foto's zijn onmisbaar beeldmateriaal voor de databank, niet in het minst omdat veel werken van Despret zich in de reserves van musea bevinden en daarom minder toegankelijk zijn. Toen ik de collecties bezocht, had ik de databank nog niet voor ogen en trachtte ik vooral technische aspecten van de objecten in beeld te brengen; vaak details of foto's genomen vanuit een specifieke hoek. Voor de databank zou ik echter anders te werk gegaan zijn en meer aandacht besteed hebben aan het vastleggen van de objecten volgens een vooraf bepaald procédé om alle aspecten van het driedimensionele object in beeld te brengen en waar mogelijk in gecontroleerde lichtomstandigheden. Dit is meestal niet mogelijk; de objecten die zich in de reserves bevinden, kunnen vaak alleen daar ter plekke in niet echt ideale lichtomstandigheden worden gefotografeerd. Een draagbare lichtstudio zou een oplossing kunnen zijn, voor zover het door de instellingen wordt toegelaten.

Het belang van licht heeft natuurlijk te maken met de eigenheid van het materiaal, dat zich niet zo eenvoudig laat fotograferen. Dit geldt voor glas in het algemeen, maar zeker en vast voor de variërende transluciditeit van pâte de verre. Men moet rekening houden met het licht dat er op valt en er door schijnt⁶², en de kleuren van glas kunnen sterk veranderen naargelang het soort licht waarmee het object belicht wordt. Hiervan is het borstbeeld van een gesluierde vrouw in blauw (ObjectID 9) een voorbeeld, waar de antiquair het beeldje tweemaal in kunstlicht heeft gefotografeerd, eens met flitser en een zonder (of belicht met een ander soort licht).

e) Ook de *Collectie* waar het object zich bevindt werd genoteerd, met ruimte voor *informatie over het object in de collectie* zoals het inventarisnummer of het adres en

62 Dit heeft te maken met de samenstelling van het glas en in welke verhouding er kleurgevende oxiden aan toegevoegd zijn. Deze technologie was reeds bekend in de Romeinse oudheid, met de *Lycurgus cup* uit het British Museum als meest spectaculaire voorbeeld: <http://www.smithsonianmag.com/history/this-1600-year-old-goblet-shows-that-the-romans-were-nanotechnology-pioneers-787224/?no-ist=> (laatst geraadpleegd op 10 mei 2015).

datum van de veiling. Een mogelijke toekomstige aanvulling zou de tentoonstellingsgeschiedenis kunnen zijn.

Twee velden zijn voorbehouden voor verdere *informatie over het object*; algemeen en meer specifiek over de *staat van het object*. Gedetailleerde informatie over eventuele schade kan ons meer vertellen over het werkproces, over de problemen die Despret ondervond en natuurlijk over wat er met het object is gebeurd doorheen de jaren; opgelopen schade en restauraties die gemaakt zijn. Hier staat ook vermeld waar de signatuur terug te vinden is op het object.

f) Het laatste vak is bedoeld voor de verwijzingen naar het object in de *Literatuur*. De meest courante, veelal recente literatuur is aangevuld geweest maar kan nog uitgebreid worden met contemporaine literatuur.

1.3.2 De collecties en hun objecten

Zoals de fiche reeds aangeeft, bevinden heel wat objecten zich in museale collecties en waren die de meest voor de hand liggende bronnen voor de databank. Hiervoor werd voornamelijk gebruik gemaakt van online zoekmachines en catalogi, in mindere mate van oudere gepubliceerde catalogi. Dat had te maken met een doel van deze databank: om een beeld te geven van de situatie van Desprets oeuvre zoals die op dit moment is als aanvulling op het bestaande onderzoek. Het is ook een van de redenen waarom de databank niet-exhaustief is en een aantal zaken er nog niet in zijn opgenomen, o.a. foto's en beschrijvingen van objecten uit de eigentijdse pers (met uitzondering van de emailplaten en de glaspanelen uit het album van 1909), een aantal privécollecties beschreven door A.L. Carré (1990)⁶³ en een aantal musea die mogelijk nog objecten in hun collectie hebben.

Naast de museale collecties werden ook die van veilinghuizen, antiquairs en de veilingdatabank Artprice⁶⁴ onderzocht. In deze laatste konden gegevens over geveilde werken van Despret worden teruggevonden tot in de jaren '90 van de twintigste eeuw en in bepaalde gevallen kon hetzelfde object worden getraceerd in verschillende veilingen a.d.h.v. de afbeelding of het productienummer; voor een dergelijk object werd natuurlijk maar een enkele fiche aangemaakt. Van andere objecten of veilingen waar weinig gegevens

63 Het gaat hier om de collectie van het Augustinermuseum Freiburg (p. 66), het Musée du verre in Charleroi (p. 67) en de privécollecties Funke-Kaiser (p. 69), Walker (p.71) en Lécuyer (ibid.). Ook zouden de nazaten van Despret nog enkele interessante werken bezitten, zoals de enig overgebleven *vitreaux artistiques* (p. 72)

64 Artprice. "Art market, auction sales and artist's prices and indices" <http://www.artprice.com> Laatst geraadpleegd op 6 mei 2015

van waren opgegeven was het moeilijker om uit te maken of het al dan niet een object was dat reeds geveild was geweest. Om het zekere voor het onzekere te nemen kregen deze objecten wel een aparte fiche, maar mocht later blijken dat het toch om dezelfde objecten gaat, kunnen ze worden samengevoegd.

Het Rapport *Collecties*⁶⁵ geeft in de eerste plaats een overzicht van de collecties die werk van Despret in hun bezit hebben. De taartdiagram op p. 1 geeft weer hoe de zaken verdeeld zijn. Dit zijn de cijfers:

Collecties	aantal objecten	percentage
Antiquair	18	6,36%
Collection Félix Marilhac	1	0,35%
Collection Lécuyer	2	0,71%
via Ebay	3	1,06%
via Artnet	2	0,71%
via Artprice	91	32,16%
privécollectie/niet gekende collectie	16	5,65%
Chrysler Museum Collection	16	5,56%
Corning Museum of Glass	26	9,19%
Designmuseum Gent	3	1,06%
KMSKB	2	0,71%
Jeumont stadscollectie	19	6,71%
Musée des Arts décoratifs (Parijs)	21	7,42%
Musée des Arts et Métiers (Parijs)	7	2,57%
Petit Palais (Parijs)	49	17,31%
Museum Boijmans Van Beuningen	1	0,35%
Museum Kunst Palast Düsseldorf	6	2,12%
totaal:	283	100,00%

Illustratie 2: overzicht collecties in databank

Hieruit blijkt dat het aandeel van de objecten in privécollecties en veilingen (eerste zeven regels in de tabel) samen 47% bedraagt t.o.v. 53% van de museale collecties, wat de indruk geeft dat er nog steeds een markt is voor Desprets objecten. Het hoe en waarom van deze hedendaagse markt zou een toekomstige onderzoekspiste kunnen zijn.

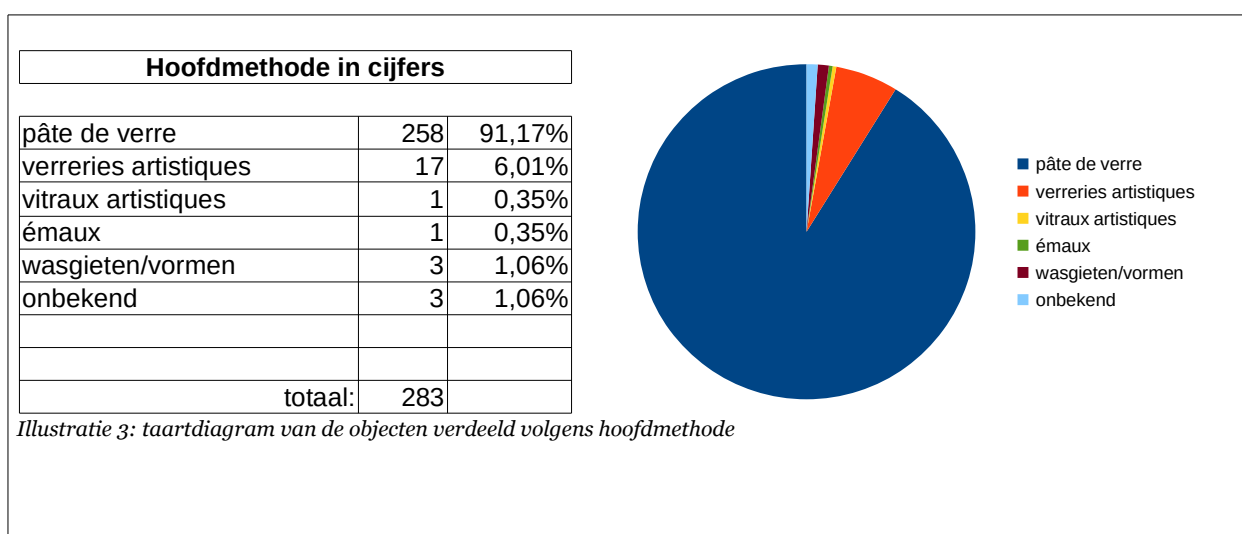
1.3.3 Toegepaste technieken, vormtypen en modellen

Bijlage D3 bundelt drie rapporten die elkaar aanvullen en samen gebruikt kunnen worden. Het is een eerste poging om het oeuvre van Despret systematisch te ordenen. De taxonomie gaf reeds een beeld van een technische onderverdeling van de werken, maar door de hoofdmethode te koppelen aan het gebruikte model of vormtype komen we tot een rijker resultaat. Daarnaast zijn deze rapporten ook een leidraad om objecten terug te

⁶⁵ zie Bijlage D2

vinden in de databank. Dat betekent dat bv. alle maskers kunnen teruggevonden worden in het rapport *Vormtypen*, onder die hoofding. Verder kan men verfijnen a.d.h.v. de techniek en het model. Heeft men bv. een masker van Napoleon Bonaparte voor ogen, dan vindt men die in het rapport *Modellen* en ziet men in een oogopslag gelijkaardige edities van het ontwerp.

Het rapport *Technieken* bundelt de objecten volgens de taxonomie: ze zijn gerangschikt volgens hoofdmethode en de twee onderliggende technische niveaus⁶⁶, en tenslotte volgens model en ObjectID.

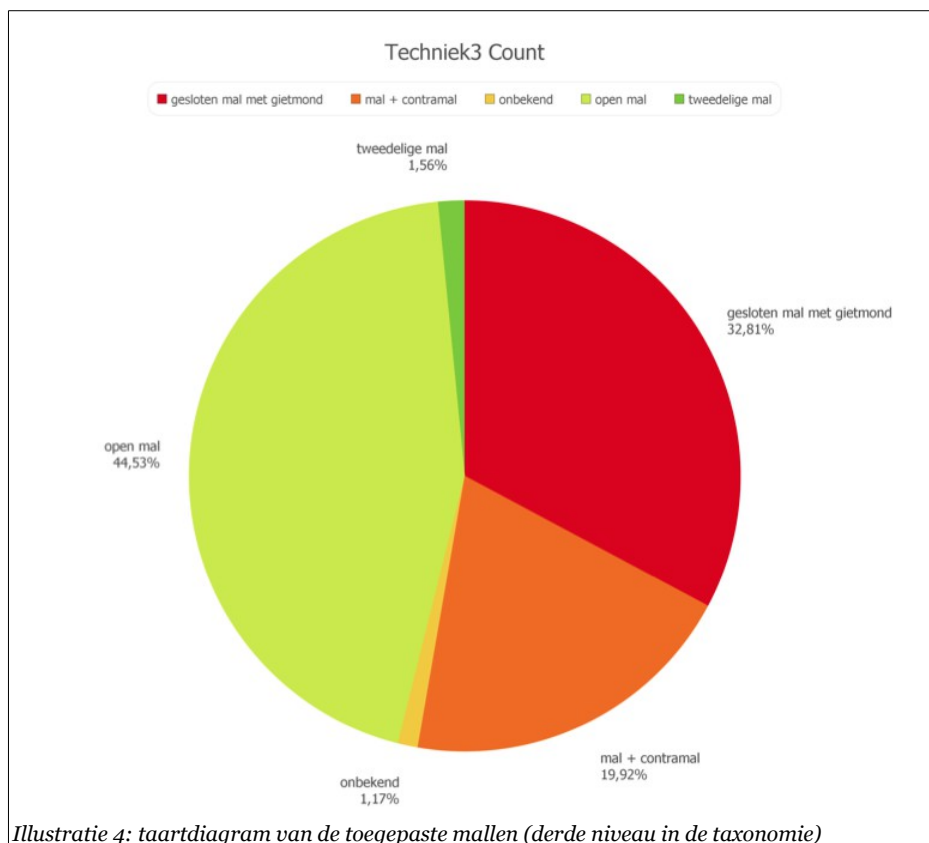


Een van de vragen die Prof. Sterckx suggereerde was nagaan welk aandeel het geblazen glas had t.o.v. pâte de verre en de andere technieken in Desprets oeuvre. Het leek alsof alle aandacht steeds naar de pâte de verre ging, terwijl hij toch een aanzienlijk aantal geblazen voorwerpen had geproduceerd; het merendeel i.s.m. Yvonne Serruys. Ook het *Album* uit 1909 toont een volledige zaal met geblazen glas, naast de zaal voor pâte de verre. Daaruit blijkt dat het in elk geval in die periode een belangrijke plaats innam in zijn oeuvre. Maar zoals de taartdiagram hierboven duidelijk toont, blijft de pâte de verre de plak zwaaien in de databank. Toch moeten we ervoor waken dat de databank als een work-in-progress een vertekend beeld kan geven, en toekomstige aanpassingen en toevoegingen kunnen deze cijfers verder verfijnen. Ook de verwoesting van de manufactuur in de Eerste Wereldoorlog is een belangrijke factor in deze cijfers. Het is goed mogelijk dat het geblazen glas indertijd wel een grotere rol speelde maar er slechts weinig is overleverd.

Als we ons verder toespitsen op de taxonomie en het gebruik van de mallen onderzoeken (“Techniek 2” in de databank), zien we dat een eendelige mal het meest gebruikt werd met

⁶⁶ Dit zijn de hoofdingen in het rapport.

77%, tegenover 21% meerdelige mallen (en 1% onbekend). Dit is de traditionele manier van de verloren was techniek en de meest eenvoudige manier om pâte de verre objecten te produceren en mogelijk heeft Despret er ook voor economische redenen voor gekozen dan de complexere meerdelige mal.



Ook in het derde niveau van de taxonomie, de verdere onderverdeling van de mallen zien we een gelijkaardige trend. In totaal werden 44,5% van de objecten in een open mal gemaakt, dit is de meest eenvoudige manier en zeer bruikbaar voor bv kleur- en materiaalexperimenten, tegenover 32,8% in een gesloten mal met gietmond en 19,9% in een mal met contramal (dit zijn de meerderheid van de kommen). Complexere mallen heeft Despret relatief weinig gebruikt.

Een verdere toelichting vinden we terug in de groepring volgens *Model*⁶⁷, bv. bij het *Gezicht van Louis Blériot*⁶⁸ (een luchtvaartpionier) van wie er negen verschillende edities zijn opgenomen in de databank, en elk daarvan in andere kleuren, andere glaspasta en andere graad van afwerking. De meerderheid ervan is terug te vinden in de collectie van de stad Jeumont⁶⁹ en ik had de kans ze een eerste keer te onderzoeken. In het visueel

67 Zie Bijlage D, Afb. 1 voor een staafdiagram met een overzicht van de modellen en het aantal objecten per model.

68 Rapport *Technieken*, p. 1, rij 4 (vierde kolom).

69 Zie Bijlage D, Afb. 2.

bestuderen van de proeven kunnen er enkele technische aspecten worden afgeleid. Zo heeft proef nr. 1 en 6 (en in mindere mate nr. 4) een donkerder uiterlijk dat niet louter door de kleur maar ook door de kwaliteit van de glasmassa bepaald wordt. Als we de achterkant bekijken zien we aan nr. 2 wel openingen door het vormen van luchtbelletjes, maar verder een eerder glad oppervlak, terwijl bij nr. 6 de halfgesmolten korrels nog duidelijk te zien zijn. Natuurlijk wil ik hier geen overhaaste conclusies uit trekken; we weten te weinig over de omstandigheden waarin deze stukken gebakken zijn. Is het verschil ontstaan doordat ze op verschillende plaatsen in de oven lagen, en dat het een meer warmte heeft gekregen dan het andere? Werden ze op verschillende momenten gebakken volgens een andere stookcurve? Zonder gegevens over de concrete omstandigheden kan ik hierover geen uitspraak doen.

Wat we wel kunnen afleiden is het verschil in korrelgrootte van de pâte de verre. De test uit het handboek *Le Verre*⁷⁰ toont in een oogopslag wat het effect daarvan is, en ook Daum⁷¹ gaat hier dieper op in: de transluciditeit verkrijgt men doordat piepkleine luchtbelletjes in de massa vastgehouden worden. Dit geeft een luminiscentie en een korrel die vergeleken wordt met die van (half-)edelstenen als jade. Het hangt er dus vanaf welke korrelgrootte het glaspoeder heeft: grotere korrels zorgen voor een beter samengesmolten, transparant en glasachtig uiterlijk omdat die groot genoeg zijn om te smelten zonder lucht vast te houden, terwijl een zeer fijn poeder voor een ondoorzichtig, eerder marmer- of porseleinachtig uiterlijk zorgt omdat de glasmassa is doordrongen van zeer kleine luchtbelletjes. Zo zien we dat de meer transparante stukken tegen een niet transparante achtergrond (in dit geval de tafel waar ze op lagen) een doffer uitzicht krijgen, hoewel er meer dieptewerking van uitgaat.

Heel wat objecten staan vermeld in de databank als “uniek model”, maar er kan mogelijk een verband gelegd worden met andere modellen op andere manieren, zoals bv. de ovale bas-reliëfs⁷² die een gelijkaardig kleurgebruik hanteren en stilistisch enigszins overeenkomen. Hopelijk kan dit rapport bijdragen tot het verder onderscheiden van de verschillende “handen” in Desprets werk.

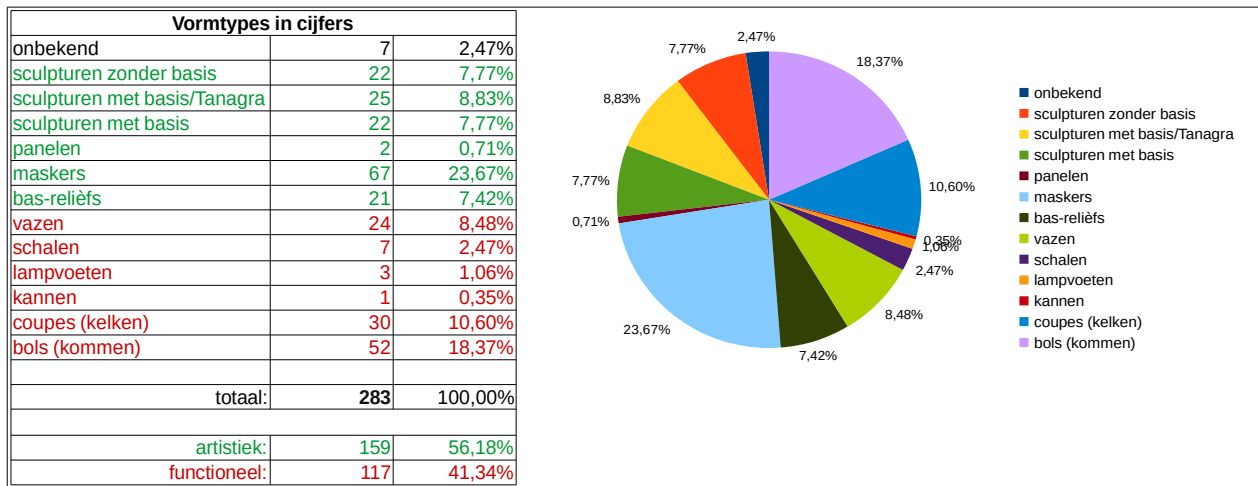
Het rapport *Vormtypes* is in de eerste plaats geordend volgens vormtype (functioneel, dan artistiek) en volgens model op het tweede niveau. Het toont ons de verhouding tussen

70 Zie Bijlage D, Afb.3 (uit Beveridge (2005), p. 107)

71 Daum (1984), p. 24.

72 cf objectID 55 “Ovale bas-reliëf van kindergezicht in profiel in pastelkleurige pâte de verre;
objectID 256 “ovale bas-reliëf met bucolische scène in meerkleurige pâte de verre;
objectID 257 “ovale bas-reliëf met bucolische scène in meerkleurige pâte de verre

functionele en artistieke objecten:



Hieruit blijkt dat er een kleine meerderheid is van artistieke objecten, maar globaal gaat het gelijk op. De maskers en de kommen springen er allebei uit met resp. 23,6% en 18,4%; het aandeel van de panelen is misleidend vanwege het geringe aantal overgeleverde stukken en de ambiguïteit van het vormtype; ik ga er van uit dat de panelen zo goed als geen reliëf vertonen i.t.t. de bas-reliëfs maar het is goed mogelijk dat ze toch niet volledig vlak zijn, vanwege de aard van de geschilderde glaslagen.

Verder cijfermateriaal is de lijst met de opeenvolgende productienummers⁷³, met vermelding van de titel van het object en het ID om het te lokaliseren in de databank. Het zou interessant kunnen zijn om dit in de toekomst te vergelijken met de gebruikte kleuren of zelfs glasrecepten, om zo te kunnen uitmaken of ze gelijktijdig ontstaan zijn.

73 Zie Bijlage D4

2. De (her)ontdekking van de pâte de verre

Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die mehresten Lichtstrahlen zurückschicket, folglich sich empfindlicher machet: so wird auch ein schöner Körper desto schöner sein, je weißer er ist⁷⁴

Met deze woorden bezong Winckelmann in 1764 de sereniteit van de witmarmeren beelden uit de Griekse oudheid en wist daarmee niet alleen zijn literaire tijdgenoten Goethe en Schiller te inspireren, hij zorgde ook eigenhandig voor de hardnekkige overtuiging dat dit pure, monochrome uiterlijk van de antieke beeldhouwkunst en architectuur het na te streven esthetische ideaal was. Ook nu nog kennen we de antieke beelden het best als monochrome werken. Maar niets bleek minder waar! Reeds in het begin van de negentiende eeuw werden gekleurde resten ontdekt op het fronton van de tempel van Aphaia⁷⁵ op het Griekse eiland Egina. Het fronton en de gebeeldhouwde figuren waren beschilderd geweest in felle, primaire kleuren en moet op zijn minst een verrassing zijn geweest voor de ontdekkers, architect J. Haller von Hallerstein en zijn team. De archeologie ontwikkelde zich als wetenschap in de negentiende eeuw en dat bracht de discussie over de antieke polychromie⁷⁶ op gang, hoewel monochromie in de eigentijdse beeldhouwkunst de regel bleef.

Tegelijkertijd groeide de belangstelling naar de oorsprong van door de mens ontwikkelde materialen en technieken zoals keramiek en glas. En een materiaal dat verloren was gegaan, iets wat tot dan toe niet was teruggevonden maar alleen beschreven stond, sprak nog het meest tot de verbeelding.⁷⁷ Iets dergelijks waren de *vasa murrina*, de murrinavazen die Plinius de Oudere beschrijft in zijn *Naturalis Historia*. Verneuil haalt het aan als inspiratie voor de ontwikkeling van de pâte de verre:

L'Orient nous envoie les vases murrhins. C'est là en effet qu'on les trouve en plusieurs lieux, même peu renommés, principalement dans le royaume des Parthes, et plus particulièrement en Carmanie. On pense que la substance du murrhin se condense sous terre par l'effet de la chaleur... L'éclat des vases murrhins est tempéré, et, pour être dans le vrai, ils sont plutôt brillants qu'éclatants. Leur mérite est dans la variété des couleurs, qui circulent par

74 Johan Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 2003, p. 129.
http://xob.de/Geschichte_der_Kunst_des_Altertums.pdf – laatst geraadpleegd op 10 mei 2015.

75 cf. <http://de.wikipedia.org/wiki/Aphaia-tempel> – laatst geraadpleegd op 10 mei 2015.

76 Het onderzoek naar de antieke polychromie is actueler dan ooit, zie: <http://www.stiftung-archaeologie.de>, laatst geraadpleegd op 10 mei 2015.

77 cf. Olivie, J-L. "The Mythologies, Origins, and Developments of Pâte de Verre" in: Frantz, Susanne. *Particle theories: International pâte de verre and other cast glass granulations*. Wheaton village: Museum of American glass, 2005, p. 9: "Such a return to "forgotten" techniques is a traditional leitmotif in the history of the arts du feu (fire arts) and are bound to the mythologies of alchemy. They preoccupied many 19th-century personalities far beyond the circle of industrial and decorative arts."

plaques pourpres et blanches, et en troisième lieu par des veines de feu passant comme à travers la couleur, en illuminant le pourpre et le blanc laiteux. Il en est qui présentent pardessus tout leurs franges, et certains reflets simulant les couleurs de l'arc-en-ciel. A d'autres plaît la densité des plaques, car la transparence et la pâleur sont regardées comme un défaut. D'autres attachent du prix aux taches et verrues, non proéminentes, il est vrai, mais dans le corps même, ainsi qu'elles le sont le plus ordinairement...⁷⁸

Dit uitgebreide citaat vormde de uitdaging om het geprezen *murra* materiaal te herontdekken. Er bestond in deze periode de consensus dat het een vorm van (Egyptisch) glas was maar dat de Romeinen door de geheimdoenerij van Egyptische ambachtslieden dachten dat het een geheel nieuw materiaal was; dit lezen we in het toenmalige standaardwerk *Das Glas im Altertume* van Anton C. Kisa.⁷⁹

Plinius beschrijft het materiaal in uiteenlopende kwaliteiten: opaciteit vs. transluciditeit en transparantie; uitgesproken kleuren vs. zachte gedempte; helder vs. troebel, enz. en we zullen zien dat deze verscheidenheid terugkomt in de pâte de verre van Despret. Voor Plinius was transparantie en (bijgevolg) dofheid van kleur een tekort, terwijl in de moderne pâte de verre de lichtdoorlatenheid juist belangrijker wordt geacht, en opaciteit niet noodzakelijk wordt nagestreefd⁸⁰. Pioniers als Cros en Despret waren op de hoogte van deze teksten en zullen het elk op hun persoonlijke, individuele manier interpreteren. In de eigentijdse ontvangst van de pâte de verre objecten vinden we voor- en tegenstanders voor deze verschillende kwaliteiten terug.⁸¹

Pas in 1919 werden er archeologische artifacten⁸² gevonden die beantwoordden aan de beschrijving van Plinius' vasa murrina, twee kelken⁸³ uit een Romeins graf aan de Turks-Syrische grens die gesneden zijn uit fluoriet. Dit is een veel voorkomend en van nature

78 Vertaling uit *Naturalis Historia* boek XXXVII, 8 in: Verneuil (1909) p.82-83 (eigen onderlijning)

79 "(...) (Es) ist (...) wohl richtiger, unter den tatsächlich überlieferten Erzeugnissen, auf welche der Ausdruck passen könnte, Umschau zu halten. Das ist bei der Übertragung der Bezeichnung "Vasa murrina" auf die buntfarbigen ägyptischen Gläser der Fall. Alle jenen nachgesagten Eigenschaften, die Undurchsichtigkeit, Buntfarbigkeit, das Schillern, die leichte Zerbrechlichkeit passen auf sie. Dass man in ihnen in Rom nicht Gläser erkannte, bracht bei der geringen Vertrautheit der Römer mit den ägyptischen Techniken und der Geheimniskrämerei der ägyptische Werkleute, namentlich in Hinsicht auf die Legende von hämmerbaren Gläsern, nicht Wunder zu nehmen. Verschiedenheiten in der technischen Behandlung, eigenartiger Schliff, fremdartige Muster konnten völlig genügen bei Laien die Ansicht hervorzurufen, dass es sich um ein ganz neues, bisher unbekanntes Material handle." Kisa (1908), p. 182.

80 Daum (1984), p. 16.

81 zie hdst. 4.3: *Het tentoonstellingscircuit en "the age of reveal"*.

82 zie afb. 11 in bijlage.

83 Deze kelken zijn nu in het bezit van het British Museum. De *Crawford Cup* (afb. 1) met als inventarisnummer GR 1971.4-19.1 en de *Barber cup* onder GR 2003.12-2.1. Een interessant gegeven: het artikel van Loewenthal en Bromhead (1949) vermeldt dat dit laatste exemplaar op dat moment tot de collectie van Baron Adolphe Stoclet behoorde.

kleurrijk⁸⁴ mineraal dat zeer zacht is en daarom goed te vormen en te bewerken.⁸⁵ De afbeelding van de *Crawford cup* toont ook goed wat Plinius (in Franse vertaling) bedoelde met *plutôt brilliants qu'éclatants* – het heeft een zachte, zijdeachtige glans en reflecteert het licht op een eerder subtiele manier dan de harde reflecties van bv. geslepen (kristal)glas. Dit is typisch voor de zachtheid van de steen en deze kwaliteit kan treffend vertaald worden naar *pâte de verre*. Het duurde tot 1949 voor de link tussen het mysterieuze materiaal *murra* en fluoriet gelegd werd en zo de mythe ontcrachtte dat het een mysterieuze vorm van glas zou zijn.⁸⁶

2.1 Henri Cros en het streven naar een monumentale polychromie

Desprets grote voorbeeld⁸⁷ en pionier van de *pâte de verre* was Henri Cros, een beeldhouwer die een generatie ouder was (geboren in 1840 en Despret in 1862). Dankzij zijn intellectuele achtergrond was Cros goed op de hoogte van de ontwikkelingen in de archeologie, en raakte gefascineerd door de mogelijkheden van de polychromie.

Het relaas van zijn ontwikkeling van de *pâte de verre* is bekend in de kunstgeschiedenis: aanvankelijk maakte hij polychrome wassen beelden die met pigmenten in de massa gekleurd waren⁸⁸ en vervolgens wilde hij een stap verder gaan door het materiaal van Plinius te reconstrueren in glas en voerde zijn experimenten thuis uit: “Cros did his experiments in his own kitchen following Pliny's instructions and made a mixture of ground crystal and metal oxide, which he then baked.” oppert Bangert.⁸⁹ Cummings voegt er aan toe dat dit proces erg tijdrovend was omdat slechts kleine hoeveelheden per keer konden worden gemengd.⁹⁰ Maar het stond hem wel toe om een groot en helder kleurenpalet te ontwikkelen. Qua afwerking hield hij het puur:

Cros never sought transparency or even translucency in glass and he never polished his pieces after removing them from the molds. His glass, therefore, is neither brilliant nor sparkling; surfaces are matte and the grains of glass are tightly compacted creating an extremely sensual texture. The subtle colors radiate over the surface of this substance that is opaque, but not completely impenetrable

84 soms monochroom, soms gelaagd polychroom in banden van paars-groen-wit.

85 Ďud'a, Rudolf en Rejl, Luboš. *De grote encyclopedie der mineralen*, Groningen: Rebo productions, 1987, p. 242-243.

86 Loewental, A.I. en Bromehead, C.E.N. “Vasa Murrina” in: *The journal of Roman studies*. vol. 39, parts 1 and 2, 1949, p. 37.

87 Volgens zijn dochter bezat hij een medaillon in *pâte de verre* van Cros en was erdoor gefascineerd. Cf Carré (1990), p. 25.

88 Cappa, Giuseppe. *Le génie verrier de l'Europe: Témoignages de l'Historicisme à la Modernité*, (1840-1998). Brussel: Mardaga, 1998, p. 94.

89 Bangert, Albrecht. *Glass: Art Nouveau and Art Deco*, Londen: Cassell, 1979, p. 93.

90 Cummings (2009), p. 24.

to light.⁹¹

Hij toonde zijn werk, een klein medaillon in pâte de verre, voor het eerst in 1883 op het Salon des Artistes français⁹² dat hij omschreef als *pâte de verre coloré*. Het was de eerste keer dat hij deze term gebruikte, maar het was niet zijn eigen uitvinding: “Cros dit not invent the term for what he regarded as a revival – he chose it from the vocabulary of antiquarians, explaining that it was an expression “used by collectors for glass objects in relief and colored in several tones.”⁹³

Voor zijn artistieke werk had Cros een grotere schaal voor ogen: dat zien we in het monumentaal werk zoals *l'Histoire de l'eau*⁹⁴, een wandfontein uit 1894 die uit verschillende delen is samengesteld. Opvallend is niet alleen de opaciteit en de zichtbare korrel van de glaspasta maar zeker ook de heldere kleuren. Dit ontging zijn tijdgenoten niet en er werd vol lof over geschreven:

Son procédé de pâte de verre modelée à froid et cuite ensuite est non seulement une trouvaille curieuse au point de vue des arts du feu, mais cette matière, aux colorations vives et fraîches, a permis à ce maître, qui est un poète, de réaliser en d'exquis morceaux son beau rêve antique (...).⁹⁵

Op de Wereldtentoonstelling in Parijs van 1889 ontving hij een zilveren medaille voor zijn pâte de verre. Despret nam op deze tentoonstelling eveneens deel als industrieel en het is dus goed mogelijk dat hij het werk van Cros daar gezien en wie weet ontdekt heeft.

In 1891 kreeg Cros de gelegenheid om in een eigen atelier te werken in de Manufactuur van Sèvres en dat stelde hem in staat om zijn ideeën te realiseren en pas echt op grotere schaal te gaan werken. Hij zou er zijn geheimen niet hebben prijsgegeven⁹⁶, maar toch inspireerde zijn aanwezigheid de studenten: “Cros's constant presence in his studio exerted an influence on students, notably Amalric Walter (1870-1959), developing their careers through its practice. The process became more sophisticated and varied in the hands of this next generation.”⁹⁷ En zo werd de pâte de verre (her)uitgevonden en verder ontwikkeld.

91 cf. Olivié, J-L. “The Mythologies, Origins, and Developments of Pâte de Verre” in: Frantz, Susanne. *Particle theories: International pâte de verre and other cast glass granulations*. Wheaton village: Museum of American glass, 2005, p. 12.

92 Delaborde (2011), p. 64

93 Olivié, J-L. “The Mythologies, Origins, and Developments of Pâte de Verre” in: Frantz, Susanne. *Particle theories: International pâte de verre and other cast glass granulations*. Wheaton village: Museum of American glass, 2005, p. 10

94 zie Bijlage E2

95 s.n. “L'histoire de l'eau: fontaine par M. H. Cros” in: *L'art pour tous*, nr. 23, 15 december 1896, p. 3601.

96 cf. Cappa (1998), p. 208

97 Cummings (2009), p. 24.

Volgens Daum werkte Cros niet met de verloren wastechniek maar zou hij zijn grote composities met de hand hebben gemodelleerd of ze hoogstens in een enkelvoudige open mal hebben ingedrukt.⁹⁸ Cummings heeft zelfs het vermoeden dat bepaalde werken in bas-reliëf vrij gevormd zijn, dus niet ondersteund door een mal (wel door een plank in keramisch materiaal om het naar de oven te kunnen transporteren).⁹⁹

De studie van J.L. Olivié¹⁰⁰ onderzoekt de verschillende historische technieken en materialen die Cros onderzocht en gecombineerd zou hebben. Het is interessant te zien dat hij zich niet alleen baseerde op Romeinse technieken zoals Plinius' mysterieuze vasa murrina, maar evengoed op Egyptische glastechnieken, zoals de vervaardiging van Egyptisch blauwe fritte (het *caeruleum* van Vitruvius) dat gebruikt werd als een email of een glazuur. Het zou kunnen verklaren waarom Cros een intense kleurlaag toevoegde aan zijn witte of neutraal gekleurde bas-reliëfs.

In elk geval staat het vast dat Cros er in slaagde de tijt helpen keren wat betreft polychromie in de beeldhouwkunst, of zoals Victor Barrucand verzucht:

Du marbre et du bronze, – la terre et le plâtre sont au rang des corps neutres, sans caractère, convenables comme tels à toutes copies ou ébauches, mais impropres à incarner une oeuvre – timidement quelques ivoires et des émaux, rien de plus; et cependant les plombs, les étains, les argents, les ors, les cires et par-dessus tout les verres, quelles ressources n'offrent-ils pas?¹⁰¹

2.2 Georges Despret en de veelzijdigheid van de materie

Als glasproducent beschouwde Despret het ontwikkelen van de pâte de verre niet direct als een nieuw artistiek medium maar als een opportuniteit voor zijn onderneming, een mogelijke basis voor innovatie. Hij had reeds een gedegen kennis van glas als materie, zowel technisch als praktisch, en in tegenstelling tot Cros had hij niet alleen zijn eigen manufactuur als atelier ter zijner beschikking, hij kon ook taken delegeren zodat hij zich louter met het ontwikkelen van een verscheidenheid aan pâtes de verre en werkwijzen kon wijden. Hierin is zijn samenwerking met kunstenaars een belangrijk gegeven.

Door zich zelf uitsluitend op de ontwikkeling van het materiaal te kunnen concentreren, slaagde hij er in om glas de uitdrukking te geven die hij beoogde in zijn objecten,

⁹⁸ Daum (1984), p. 35.

⁹⁹ Cummings (2009), p. 24.

¹⁰⁰ Olivié, Jean-Luc. "Henry Cros: Pourquoi et comment restituer les antiques pâtes de verre?" in: *Annales du 9e Congrès International d'Etude Historique de Verre*, Ed. du Centre de Publications de l'A.I.H.V., Liège, 1985, p. 385-399.

¹⁰¹ Barrucand, Victor. "Les Pâtes de verre et Henry Cros" in: *L'art dans les deux mondes*, 13 en 20 dec. 1890.

afhankelijk van het model en de vorm (en waarschijnlijk ook in samenspraak met de ontwerper van het model). Dit geldt in de eerste plaats voor de verscheidenheid van zijn pâte de verre werk maar kan ook worden uitgebreid naar de andere toegepaste technieken, zoals de ingesmolten oxiden op de vazen in mondgeblazen glas. Ook in de contemporaine pers komt dit reeds vrij vroeg naar voor: “[...] MM. Despret et Nicolet s'attachent pour le moment à l'intérêt de la matière propre, aux effets de colorations unies, nébuleuses ou jaspées [...]”.¹⁰²

Zo zijn er bas-reliëfs die de stijl van Cros benaderen, met gelijkaardige helder gekleurde bucolische taferelen op een witte opake achtergrond (bv. die uit de collectie van de stad Jeumont, objectID 247, 256 en 257). Ander, meer sculptureel werk zoals de Tanagra beelden zijn in het algemeen homogener van kleur en textuur waardoor de aandacht meer gevestigd wordt op het ontwerp zelf dan op het materiaal, hoewel de transluciditeit van het glas een bepaalde kwaliteit aan de werken verleent die niet terug te vinden is in de oorspronkelijke Griekse beelden.

Als we dan de kom uit het Designmuseum¹⁰³ vergelijken met de *Crawford cup*, dan kunnen we er gelijkenissen in ontdekken en kunnen we stellen dat Despret er in geslaagd is het mysterieuze Romeinse materiaal op zijn manier te reconstrueren. We vinden dit ook terug in andere kommen die net zo eenvoudig van vorm zijn, waar de pâte de verre op een dergelijk zorgvuldige manier is aangebracht dat het glas in de oven op een welbepaalde manier samengevloeid is. Deze omgang met de materie is Delaborde ook niet ontgaan: “Dans ses oeuvres personnelles, Despret se sert avant tout de la matière pure qu'il met au valeur en formes simples, tel un ceramiste japonais.”¹⁰⁴

De rol van Geo Nicolet

Het blijft de vraag wanneer Despret is begonnen met het uitdokteren van zijn eigen pâte de verre formules en stookcurves, en hoe hij er precies mee in contact is gekomen. Daum vermoedt dat hij er rond 1889 mee is begonnen¹⁰⁵; Kahn¹⁰⁶ denkt 1890 en Despret zou er negen jaar mee geëxperimenteerd hebben voordat hij ermee naar buiten kwam op de Wereldtentoonstelling van 1900¹⁰⁷; Carré daarentegen is voorzichtiger en neigt eerder naar

102 Molinier, Emile. “Les objets d'art aux Salons” in: *Art et Décoration*, 10, juillet-décembre 1901, p. 45.

103 ObjectID 1 (databank); Inventarisnr. 1433.

104 Delaborde (2011), p. 73.

105 Daum (1984), p. 76.

106 Kahn, Gustave. “Georges Despret et la pâte de verre” in: *Le Goût Moderne*, 11 (1926): p. 8.

107 Delaborde (2011), p. 97.

een latere datum tijdens de jaren '90.¹⁰⁸

In elk geval staat het vast dat Despret zelf bijzonder trots was op zijn verdienste; dit kunnen we terugvinden in de correspondentie n.a.v. zijn eretitels die hij kreeg in het *Légion d'Honneur*¹⁰⁹ waarin hij spreekt over “longues et patientes études” in de reconstructie van de Romeinse pâte de verre en de prijzen die hij ervoor in ontvangst nam op de wereldtentoonstellingen. Hoe lang zijn onderzoek precies heeft geduurd blijft onduidelijk. Deze bewoordingen vinden we ook terug in de eigentijdse bronnen vanaf 1901.¹¹⁰

De schakel tussen Cros en Despret zou misschien gevonden kunnen worden bij Geo Nicolet, een kunstericus die als een belangrijke vroege medewerker van Despret wordt beschouwd¹¹¹, maar over wie bitter weinig gekend is. Zelfs nu in het digitale tijdperk is het een uitdaging om nieuwe gegevens over hem te verzamelen ondanks de mogelijkheid om in de teksten te zoeken, omdat zijn naam ontzettend courant is in die periode (einde negentiende, begin twintigste eeuw) en bijgevolg ontzettend veel ruis in de resultaten oplevert, dat zich niet makkelijk laat filteren. Toch zijn er enkele nieuwe zaken naar boven gekomen.

De eerste keer dat Geo Nicolet bij naam vernoemd wordt in de pers (van wat ik heb kunnen vinden), is in 1884, een krantenartikel¹¹² van correspondentente en kunstenares Sabine Méa, in een retrospectieve tentoonstelling van toegepaste kunsten waar hij een aantal Venetiaanse glasobjecten toont samen met verzamelaar “M. Mannheim” (vermoedelijk Charles Mannheim)¹¹³. In datzelfde jaar staat een “Nicolet (Georges)” genoteerd als een van de personen die werken geleend zou hebben voor het *Musée retrospectif de la pierre, du bois, de la terre et du verre*¹¹⁴ en is hij adjunct in het uitvoerend comité dat de retrospectieve tentoonstelling organiseert. Ook Charles Mannheim is betrokken bij de organisatie. In 1888-1889 staat hij nogmaals vermeld in de *Revue des arts décoratifs* met een schenking: “*Consolez-vous les uns et les autres*, groupe en marbre blanc par Mme Nicolet – Don de M. Georges Nicolet et Mme Jourdan”¹¹⁵ Is zijn echtgenote of ander

108 Carré (1990), p. 25.

109 zie Bijlage A – Parijs, Archives Nationales de France: Georges Paul Joseph Despret, dossier nr. 19800035/0138/17515

110 cf Poppenberg (1901), Escholier (1907), Pays (1908), Kahn (1926), Rosenthal (1927) (e.a.)

111 Cf. Carré (1990) p. 39-40, (2007) p. 158, Sterckx (2013) p. 7.

112 Méa, Sabine. “Exposition des arts décoratifs” in: *Le rappel*, 1 sept. 1884, no. 5288, zie het dossier Nicolet in Bijlage E3.

113 zie http://data.bnf.fr/15436749/charles_mannheim/

114 *Revue des arts décoratifs*, 1884-1885, p. 102, cf. Carré (2007), p. 158

115 *Revue des arts décoratifs*, 1888-1889, p. 255.

familieid beeldhouwster? Hierover lukte het niet om verdere informatie naar boven te halen.

In de jaren negentig van de negentiende eeuw gaat het hem voor de wind. Hij publiceert over de geschiedenis van de keramiek in het culturele weekblad *L'art dans les deux mondes* in 1891 en daardoor geniet hij enige bekendheid als expert zoals deze scène over een opgedoekte galerie doet vermoeden:

C'est tout à l'heure que sera vendu la charmante galerie de M. A. Arosa. Hier, j'assistais en ami au dernier classement, à la toilette de cette collection, deux heures avant l'exposition publique et nous causions tranquillement, Georges Petit, M. Féral et moi, appuyés à la cimaise, regardant évoluer les garçons de l'Hôtel pendant qu'en un autre coin de la salle, **Géo Nicolet, l'amateur de faïences que nous connaissons tous**, examinait un à un des bronzes de Barye et quelques dessins originaux plein de saveur pour des collectionneurs dignes de ce nom. Et pendant que chacun suivait le cours de ses observations, je me mis à me remémorer l'histoire de cette galerie. (...) ¹¹⁶

Het is in dit tijdschrift dat er een connectie bestaat tussen Nicolet en Cros: eind 1890 verschijnt er een artikel in getiteld *Les Pâtes de verre et Henry Cros* van Victor Barrucand¹¹⁷ waarin deze dieper ingaat op de Romeinse oorsprong van de pâte de verre en hoe de techniek door de eeuwen heen verloren ging en werd vervangen door faïence. Het is goed mogelijk dat dit onze *amateur de faïences* geprikkeld heeft en hij zo gefascineerd raakte door de pâte de verre. Nicolet heeft zelf verder niets te maken met het artikel, maar zijn naam staat onderaan wel vermeld i.v.m. een rechtzetting van gegevens uit een van zijn artikels. Hij was lid van de redactie van het tijdschrift, dus het is goed waarschijnlijk dat hij van het artikel van Barrucand op de hoogte was.

In 1897 is Nicolet de organisator van de *Exposition nationale de la céramique et tous les arts dus feu*¹¹⁸ in het Palais des Beaux-Arts, en stelt er o.a. pâte de verre van Cros in tentoon.¹¹⁹ Hij ontvangt voor zijn verdiensten het jaar erop de *Palmes académiques*¹²⁰ samen met meesterkeramist Taxile Doat als *Officiers de l'instruction publique*. Ook wordt hij vermeld in de organisatie van wereldtentoonstelling van 1900, waar Despret eveneens bij betrokken was.

Hoe hij met Despret in contact is gekomen blijft eveneens een bron van speculatie, we

¹¹⁶ Cousin Pons, *Art et Bibelots* in: *Le Figaro* (6 mei 1891) (zie Bijlage E3).

¹¹⁷ Barrucand, Victor. "Les Pâtes de verre et Henry Cros" in: *L'art dans les deux mondes*, 13 en 20 dec. 1890.

¹¹⁸ Zie affiche (een litho van Etienne Moreau-Nélaton) in Bijlage F2.

¹¹⁹ cf voetnoot in: Olivié, Jean-Luc. "Henry Cros: Pourquoi et comment restituer les antiques pâtes de verre?" in: *Annales du 9e Congrès International d'Etude Historique de Verre*, Ed. du Centre de Publications de l'A.I.H.V., Liège, 1985, p. 397.

¹²⁰ La céramique et la verrerie, 1ste-15de jan. 1898, nr. 365-366, p. 26.

kunnen alleen vaststellen dat ze elkaar op een gegeven moment kenden en begonnen samen te werken; Despret die vanuit Jeumont opereerde gaf bv. voor de Salons het adres van Nicolet op in Parijs¹²¹ en Nicolet zelf werd als belangrijke medewerker beschouwd die de pâte de verre samen met Despret zou hebben ontwikkeld¹²² en tevens zijn artistieke raadgever was.¹²³

Hoewel er nog veel lacunes blijven bestaan over wie hij was, lijkt het aannemelijk dat hij in de eerste plaats een keramiekenner en een verzamelaar was, maar blijft het enigszins onduidelijk of hij zelf keramist was¹²⁴. Dat zou kunnen verklaren waarom hij genoemd wordt als *conseiller artistique des ateliers de Jeumont*¹²⁵ i.p.v. kunstenaar of ontwerper voor Despret, en waarom hij geen enkel object gesigineerd heeft. Over zijn verdere samenwerking met Despret kan ik niet meer toevoegen dan reeds is aangehaald door A.-L. Carré (1990, 2007) en M. Sterckx (2013)¹²⁶: de samenwerking concentreert zich in de beginjaren van de twintigste eeuw en lijkt af te nemen rond 1906 wanneer Yvonne Serruys het roer overneemt.

Wat Desprets onderzoek betreft, toont zijn oeuvre dat hij zich niet beperkt heeft tot een enkel procédé maar hij is blijven experimenteren naargelang het project. Dit was volgens zijn tijdgenoten zijn grote troef.¹²⁷ Ook binnen eenzelfde model heeft hij doelbewust zitten variëren in glaspasta en kleuren, met verschillende resultaten tot gevolg zoals bv. het *Gezicht van Louis Blériot* dat reeds in het vorige hoofdstuk werd aangehaald. In het volgende wordt een enkel model uitgelicht en grondig geanalyseerd a.d.h.v. een reconstructie van het procédé (of werkproces) om zo Desprets oeuvre vanuit een alternatieve hoek te beschouwen.

Zowel Henri Cros als Georges Despret waren kinderen van hun tijd in hun ontwikkeling van de pâte de verre, een nieuwe manier om zowel kleur als glas te gebruiken in artistieke en decoratieve objecten. Reeds in 1886 Gustave Kahn hiervan een uiting van de bruisende,

121 cf. Sterckx (2013) p. 7: 10, rue Gustave Doré (XVIIe). Een interessant detail is dat dit eveneens het adres van componist Claude Debussy was eind 19de eeuw.

122 cf Martial Teneo. "Les salons de 1902" in: *Le monde artiste*, 28, 13 juillet 1902, p. 439.

123 cf Armand Silvestre geciteerd door Jules Henrivaux. "La verrerie à l'exposition universelle de 1900" in: *Revue technique de l'exposition universelle de 1900, 9ième partie: industries chimiques et diverses*, 1902, p. 17.

124 Dit suggereert Carré (1990, p. 24) n.a.v. een brochure uit 1889 van een tegel- en mozaïekproducent ("G. Nicolet" in Grenoble) die bewaard wordt in de documentatiemap over Despret in het Centre de verre (Musée des Arts Décoratifs, Parijs). Deze G. Nicolet heb ik in het *dossier Nicolet* kunnen identificeren als een zeker Gabriel Nicolet, en dus waarschijnlijk niet gelinkt aan Geo Nicolet. Het kan natuurlijk familie zijn maar dat heb ik niet kunnen vaststellen.

125 *ibid.*

126 Sterckx (2013), p. 6.

127 Cf. Marcel Pays, geciteerd in: Sterckx (2013), p. 4.

moderne en verstedelijkte samenleving in:

In our modern cities, was this much-sought-after triumph of white, following the erroneous theories of scale, actually reached? No. Walls are rapidly charged by warm or grey tones. Window hangings are visible, curtains are not always uniform white. Golds appear on iron fittings the lower parts of houses are distempered. Trees have been planted and the seasons practise their scales of colour on them. And one must not omit light and crowds! This is no longer a monochromatic set, but a polychromatic one, even if it is restricted in scope.¹²⁸

¹²⁸ Kahn, G. (vert. door Sabine Jaccoud). "The Aesthetic of Polychrome Glass" in: Harrison, Charles; Wood, Paul; Gaiger, Jason. *Art in Theory: 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell, Malden (USA), 2012, p.1012.

3 Reconstructie van Desprets werkproces voor pâte de verre

Dit is de neerslag van een interdisciplinair onderzoek a.d.h.v. historische bronnen en literatuur en de praktische uitwerking ervan die in het glas- en keramiekatelier van Luca School of Arts werd uitgevoerd. Het is een project dat tot stand is gekomen vanuit een samenwerking met verschillende instellingen en waarin experts in binnen- en buitenland me met raad en daad hebben bijgestaan, en het verheugt me dit te kunnen delen.

De opzet van dit hoofdstuk wijkt af van de andere vanwege de praktische component: het is opgebouwd rond (historisch) onderzoek en een verslag van de experimenten in het atelier. Daarom heb ik er voor gekozen om het beeldmateriaal in de tekst te verwerken om er een leesbaar geheel te maken. Allereerst worden de bronnen toegelicht en vervolgens een verslag de reconstructie met een voorstelling van de casus, bronnenonderzoek en experimenten in het atelier, gevolgd door een evaluatie.

3.1 Bronnenmateriaal

De grootste hindernis in het onderzoek is, zoals eerder gesteld, het gebrek aan archiefbronnen. De enige concrete aanwijzingen vinden we terug in het fotoalbum¹²⁹ n.a.v. Desprets vijftienvigjarig jubileum als directeur in het jaar 1909 en de interviews die A.-L. Carré afnam van de dochter van Despret, mevr. Delloye. Deze informatie is dan ook bijzonder waardevol.

Daarnaast zijn de objecten zelf een cruciale bron van informatie. Hiervoor is de databank¹³⁰ een handig hulpmiddel en toont het rapport *Technieken, modellen en vormtypes*¹³¹ een overzicht gelijkaardige technieken en modellen. Voor deze masterproef is het onderzoek enkel beperkt gebleven tot visuele en tactiele analyse van een selectie van deze objecten; het zou zinvol zijn om dit in een volgend stadium uit te breiden naar de meerderheid van zijn oeuvre en het onderzoek aan te vullen met andere analytische methodes uit de restauratie- en conservatiepraktijk. Die zouden ons betere informatie kunnen verschaffen over o.a. de samenstelling van het glas en ons weer een stap dichterbij de reconstructie van Desprets werkproces.

Het technisch onderzoek naar de historische methodes voor pâte de verre uit het fin de siècle is nog een redelijk onontgonnen gebied. Daum wijdt een volledig hoofdstuk aan de

¹²⁹ cf. Bijlage B

¹³⁰ cf. Bijlage D1

¹³¹ cf. Bijlage D3

techniek van de pâte de verre dat geschikt is als een algemene inleiding om de verschillende aspecten van het proces te leren kennen mits kritische blik. Interessanter is de studie van Véronique Ayroles over François Décorchemont¹³² waarin het bewaarde familiearchief met notitieboeken, schetsen en foto's en daarnaast de objecten en mallen bewaard in het Musée des Arts Décoratifs in Parijs een goed en gedetailleerd beeld geven van hoe Décorchemont te werk ging. En qua technisch onderzoek is dat van Max Stewart¹³³ over de methode van Amalric Walter een belangrijk precedent.

In de eigentijdse bronnen komt de pâte de verre wel aan bod als een fenomeen van technische expertise, maar blijft de techniek zelf enigszins omfloerst, als een mysterie.¹³⁴ In het artikel van M.-P. Verneuil uit 1909¹³⁵ wordt de oorsprong van de pâte de verre besproken, de techniek van de *moulage à froid*¹³⁶ kort uitgelegd en een overzicht van de verschillende pâte de verre kunstenaars en hun werk. Merkwaardig genoeg komt Despret hier niet aan bod. Jacques Boyer verschaft wel enige technische informatie; hij gaat dieper in op de oorsprong¹³⁷ en geeft de nodige aandacht aan methodes die de pâte de verre voorafgingen, zoals Egyptische pasta.¹³⁸ Een korte geschiedenis van de glasverwerking in Frankrijk brengt hem bij de methode van Gabriel Argy-Rousseau, een pâte de verre kunstenaar die les volgde aan de Manufactuur van Sèvres en op die manier door Cros werd beïnvloed en er zijn foto's toegevoegd die de verschillende stappen van het werkproces tonen.

Naast het onderzoek naar de historische pâte de verre bleken hedendaagse handboeken rond pâte de verre, andere (warme) glastechnieken en keramiek zeer nuttig. Hierbij vermeld ik de werken die voor dit project het belangrijkste waren: *Glass notes* van Henry

132 Ayroles, Véronique. *François Décorchement: Maître de la pâte de verre*, Parijs: Norma, 2006. Ook de kleinzonen van Décorchement houden de techniek in ere als glaskunstenaar: Antoine en Etienne Leperlier.

133 Opgenomen in het hoofdstuk Pâte de verre in: Cummings, Keith. *Contemporary kiln-formed glass*. Londen: A & C Black Publishers Ltd, 2009, p. 16-47.

134 Dit wordt verder uitgewerkt in hoofdstuk 4.

135 Verneuil, M.P. "Les pâtes de verre" in: *Art et Décoration. Revue mensuelle de l'art moderne*, 25 (1909): p. 81-90.

136 *ibid.* P. 84-85: de typische methode voor pâte de verre waarbij de glaspasta in een mal wordt aangebracht. "à froid" slaat hier op het bewerken van het glas i.c. glaspasta in koude toestand, i.t.t. warme of smeltende toestand (zoals bij glasblazen of wanneer de glaspasta in de oven wordt gebakken en samensmelt). Meer over warme technieken, zie Fuga, Antonella. *Materialen en technieken*, Gent: Ludion, 2006, p. 273.

137 Boyer, Jacques. "La pâte de verre d'hier et d'aujourd'hui" in: *La Nature. Revue des sciences et leurs applications à l'art et à l'industrie*. no. 2777, premier semestre 1928, p. 58-61.

138 Dit is een zelfglazurende klei – de bestanddelen van glazuur zijn reeds vermengd in het kleimengsel zelf zodat het reeds na een keer bakken een glazuurlaag ontwikkelt (i.t.t. tot de gangbare methode om een object in klei een eerste keer te bakken en pas dan de glazuurlaag er met een apart mengsel op aan te brengen en het een tweede keer te bakken om de glazuurlaag te fixeren).

Halem¹³⁹; een handboek bedoeld voor het (semi-)professionele glasatelier met een specialisatie in warm glas.¹⁴⁰ De praktijkgerichte aanpak en de behandeling van uiteenlopende onderwerpen, van het kleuren van glas tot het bouwen van een oven vergemakkelijkt het oplossen van problemen die men kan tegenkomen in het atelier. Kunstenaars Alicia Lomné schreef de bijdrage over pâte de verre. Daarnaast was het handboek van het Tokyo Glass Art Institute over pâte de verre¹⁴¹ specifiek een interessante bron die a.d.h.v (historische) modellen verschillende methodes behandelt. Als laatste vermeld ik *Mould making for glass* van Angela Thwaites¹⁴² dat zich vooral toespitst op glasgieten. In deze methode wordt het glas in gesmolten vorm in de mal gegoten en vraagt een andere aanpak van de mal dan bij pâte de verre, dat in een apart hoofdstuk behandeld wordt. Toch is het interessant om de verschillende methodes te kunnen vergelijken i.f.v. de historische, die meer naar het huidige glasgieten neigden dan naar de huidige pâte de verre.

3.2 Reconstructie van Desprets werkproces: een hypothese

Het is niet mijn bedoeling een definitief en historisch volledig accuraat beeld te geven van hoe Despret zijn pâte de verre objecten heeft gemaakt, maar om de handeling van het maken zelf een plaats te geven in het denkproces. De praktijk, mits voldoende onderbouwd door bronnen, kan inzichten verschaffen die door puur theoretisch onderzoek niet tevoorschijn zouden komen, en is voor mij een evenwaardige partner. De lacunes in Desprets werkproces heb ik aangevuld aan de hand van vergelijkbare technieken van tijdgenoten en het recente onderzoek naar Walters techniek door Dr. Max Stewart, en door hedendaagse technieken waar het niet anders kon. Dit deel gaat gelijk op met het verslag in bijlage F1¹⁴³ en verklaart de achterliggende motivatie voor de keuzes die gemaakt werden in de reconstructie.

3.2.1 Casus voor een reconstructie: de kom uit 1906 in de collectie van het Designmuseum Gent

De collectie van het Designmuseum Gent bevat twee objecten van Despret, een ronde kom

139 Halem, Henry. *Glass notes: A reference for the glass artist*. Kent: Franklin Mills Press, 2006.

140 Warme glastechnieken (zie ook hierboven) staan voor de bewerking van glas in warme, gesmolten toestand zoals glasblazen, glasgieten en werken aan de brander (lampworking/flameworking). Koude glastechnieken bestaan uit glas schilderen, glas in lood, glas graveren en etsen, glas verlijmen en lamineren, enz. Pâte de verre maakt zowel gebruik van koude als van warme technieken en dat zorgt soms voor verwarring.

141 s.n. *The art and technique of pâte de verre*. Kanagawa: Tokyo Glass Art Institute, 1998.

142 Thwaites, Angela. *Mould making for glass*. Londen: A & C Black, 2011.

143 Printversie in aparte bijlage; digitaal in pdf-bestand.

en een organisch gevormde kelk¹⁴⁴ die ik voor het eerst kon bestuderen in de zomer van 2013. De aankoopdatum is onbekend, maar ze komen reeds voor in een inventaris uit 1913. Aangezien Despret deelnam aan de Wereldtentoonstelling in Gent datzelfde jaar, zou het kunnen dat ze daar zijn aangekocht.

Het voorstel van de reconstructie a.d.h.v. een van de objecten werd enthousiast onthaald door de verantwoordelijke voor onderzoek Frank Huygens en collectiemanager Anne-Marie ten Bokum, met als sluitstuk een plaats in de tentoonstelling *Ravissante revelaties*¹⁴⁵, voor het eerst sinds lang dat deze objecten werden tentoongesteld. Het object dat ik koos voor de reconstructie was de eenvoudige ronde kom in paarse, groene, roze en witte pâte de verre met signatuur op de bodem. Dit besluit was vooral praktisch, rekening houdend met de relatief korte tijd voor het project (een schooljaar), deels vanuit de motivering dat Geo Nicolet als keramiekspecialist mogelijk voor de meer keramisch geïnspireerde vormen zou hebben ingestaan. Het leek me ook interessant vanuit technisch standpunt: pâte de verre maakt gebruik van een aantal procédés uit de keramiek. Dit werd ook zo gezien in de contemporaine literatuur:

On pourrait indifféremment rattacher ce chapitre à la céramique où à la verrerie. Il nous servira en tous cas de transition logique. Les ouvrages dont il va être question sont à la limite des deux matières. Ils tiennent de l'une et de l'autre par leur substance, leur technique et leur aspect.

A la différence du verre qui se travaille à chaud, la pâte de verre, comme la pâte céramique, est d'abord soumis à une série d'operations à froid.¹⁴⁶

Om deze reconstructie uit te voeren bleek het atelier voor keramiek en glas van Luca School of Arts (waar ik reeds student was) o.l.v. docent Anne Ausloos en de deskundige begeleiding van Eric Pipien (glas) en Sabine Deroo (keramiek), de ideale plaats.

144 zie Databank resp. ObjectID 1 en 2; ook ObjectID 3 is nog te aanschouwen in het Designmuseum, in de bruikleencollectie Alonso.

145 Zie <http://www.tento.be/tentoonstelling/ravissante-revelaties>

146 Chavance (1928), p.69.

afmetingen van de kom op standring		
diameter bovenkant	10,5cm	
hoogte van de kom	5,3cm	
diameter standring	4cm	
hoogte standring	3,5cm	
dikte van de bovenrand	3,3mm (verdikt naar onder toe)	
		<i>Illustratie 5: kom op standring, inv.nr. 1433, Designmuseum Gent (foto K. Berghs)</i>

3.2.2 Het ontwerp

D'après Mme Delloye, son père n'aurait pas été capable de concevoir sans assistance ses modèles, mais ce serait plutôt la matière, toujours imprévisible et changeante de ses oeuvres qui l'aurait passionné.¹⁴⁷

Despret ontwierp niet zelf, voor zover geweten. Hij deed beroep op bevriende kunstenaars die naar Jeumont kwamen om de originele modellen te maken. De beste ontwerpen zijn die van Yvonne Serruys die zowel voor pâte de verre als geblazen vormen ontwierp en de emailschilderingen van Marguerite de Glori.¹⁴⁸

Het (anonieme) ontwerp van de kom is zeer eenvoudig, en net dit geeft de gelegenheid om de kleuren en de soorten glaspasta tegen elkaar uit te spelen. Dit is Desprets verdienste: hij had de technische kennis om het gedrag van het smeltende glas in de oven te anticiperen en kon inschatten hoe de kleuren met elkaar zouden reageren. Dit is vooral duidelijk in de meest eenvoudige vormen uit zijn oeuvre, zoals de kommen en de kelken. “Dans ses oeuvres personnelles, Despret se sert avant tout de la matière pure qu’il met en valeur par des formes simples, tel un céramiste japonais.”¹⁴⁹

Door de materie zelf als onderwerp van het creatieve proces te nemen, is Despret zijn tijd vooruit en ben ik van mening dat hij in deze zin als kunstenaar kan worden beschouwd, ondanks het feit dat hij het ontwerp van zijn stukken uitbesteedde aan andere kunstenaars.

3.2.3 Het werkproces

Desprets situatie werd reeds besproken in vergelijking met die van Cros in het vorige hoofdstuk, in welke mate het voordelig voor hem was dat hij zijn eigen manufactuur ter

¹⁴⁷ Getuigenis van Desprets dochter in: Carré (1990) p. 32.

¹⁴⁸ Meer over Desprets auteurschap en zijn samenwerking met kunstenaars in hoofdstuk 4.

¹⁴⁹ Delaborde en Bloch-Dermant (2011), vol. 2, p. 73.

beschikking had. In een gesprek met Mme Delloye geeft A.-L. Carré weer hoe Desprets pâte de verre atelier in de praktijk werkte:

Georges Despret, installé dans une glacerie n'avait aucun problème pour se procurer un groisil de verre de bonne qualité (le verre des glaces doit être très raffiné). Mme Delloye rapporte que son père avait installé à l'intérieur de la halle, un petit four spécial pour les pâtes de verre, qui pouvait contenir une trentaine de moules et un broyeur.

Des artistes venaient à Jeumont réaliser les modèles originaux, ensuite, plusieurs tirages en plâtre utilisant la méthode de la cire perdu étaient effectuées par un vieil ouvrier préposé à cette tâche. Un moule en terre réfractaire était ensuite confectionné.¹⁵⁰

In zekere zin kon ik voor de reconstructie eveneens gebruik maken van een volledig uitgerust atelier voor keramiek, warme en koude glasbewerkingen in Luca School of Arts, met dat verschil dat ik de taken grotendeels uitvoerde, met uitzondering van de manipulatie van het gesmolten glas en de manoeuvres die nodig waren voor het kleuren van het glas waarbij Eric Pipien het zwaarste werk op zich nam.

Het kleurenpalet



Illustratie 6: Bovenkant van de kom in tegenlicht, waardoor de vermenging van de variërende kleurintensiteit in de glaspasta's duidelijk wordt (foto K.Berghs)

Het glas dat geproduceerd werd in Jeumont was bestemd voor platen van goede kwaliteit; de manufactuur beschikte over een eigen chemisch laboratorium. Het was voor Despret dus een kleine stap van het verbeteren van de

glassamenstelling naar het ontwikkelen van kleurglas. Het is immers zo dat vensterglas in de 19de eeuw een groene schijn had, vanwege de minieme aanwezigheid van ijzeroxide in het zand (silica) dat een hoofdbestanddeel is van glas. Om dat te neutraliseren voegde men er een minieme hoeveelheid

¹⁵⁰ Carré, A.L. (1990), p. 27-28.

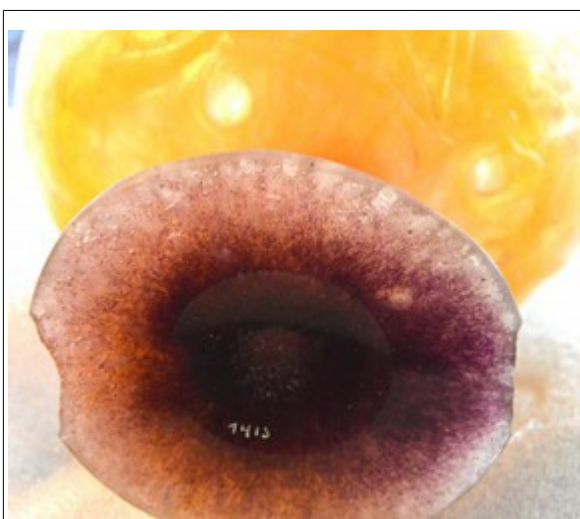


Illustratie 7: Gezicht van Louis Blériot uit de collectie van de stad Jeumont, ObjectID 253 in de databank en gezicht nr. 1 op Afbeelding 19 (Bijlage D)(foto K.Berghs)

mangaanoxide aan toe dat het glas violet kleurt, de complementaire kleur voor groen en zo kon men kleurloos transparant glas verkrijgen – de oxide werd dan ook le *savon du verrier* genoemd.¹⁵¹

Om zijn kleurenpalet te ontwikkelen in de pâte de verre en in zijn ander artstiek glas, experimenteerde Despret op allerlei manieren. Deze kunnen we terugvinden in het kommetje voor de casus en wil ik aan de hand daarvan en van ander werk overlopen:

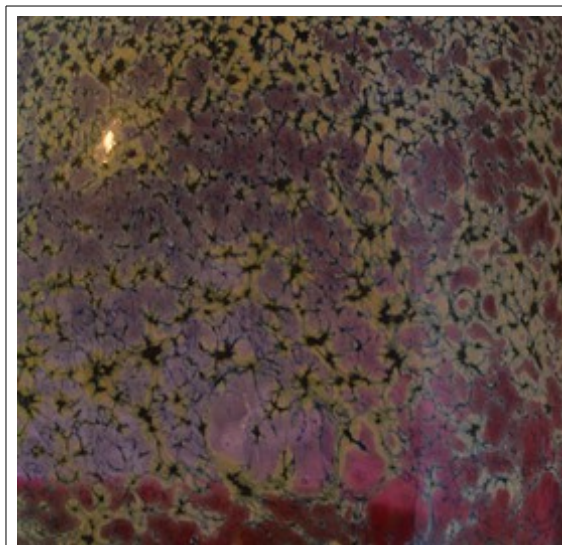
De glaspasta bestond uit glas dat reeds gekleurd was a.d.h.v. oxiden. Deze kleuring gebeurde in verschillende gradaties, van bleek tot intens tot het bijna ondoorzichtig was. Dit zien we gedemonstreerd in de kom: de paarse glaspasta is in werkelijkheid nog enigszins transparant wanneer er licht door schijnt maar komt over als ondoorzichtig.



Illustratie 8: overbelichte foto om de mogelijke gedeeltelijke versmelting met oxidedeeltjes te tonen van de bodem van de organisch gevormde kelk uit Designmuseum Gent, ObjectID 2 (foto K.Berghs)

aangebracht als toplaag om bepaalde accenten te geven zoals het haar, de kraag en de ogen in het gezicht van Louis Blériot (ill. 7). We vinden dit vooral terug in zijn figuratieve werk.

Een andere toepassing van intens gekleurd opaak glas was die van email, iets waar Despret eveneens ervaring mee had.¹⁵² De tot poedervorm verpulverde glaspasta werd



Illustratie 9: Detail van de ingesmolten oxiden op de mondgeblazen vaas uit de collectie Alonso in bruikleen in het Designmuseum Gent, ObjectID 3. (foto K.Berghs)

Het zou ook kunnen zijn dat hij het glas niet in alle gevallen op voorhand met oxiden heeft gekleurd, maar het toegevoegd heeft aan een kleurloze glaspasta zodat het enigszins samensmolt tijdens het stookproces, maar de oxiden niet volledig vermengd werden met het glas. Dit is een vermoeden dat zeker nog grondig onderzocht moet worden. Een

¹⁵¹ Bontemps, G. *Guide du verrier: traité historique et pratique de fabrication des verres, cristaux, vitraux*. Parijs: Librairie du dictionnaire des arts et manufactures, 1868, p. 90.

¹⁵² Zie 1.2 Een materieel-technische taxonomie voor een verdere bespreking van email.

voorbeeld hiervan vinden we terug in de bodem van de organisch gevormde kelk uit het Designmuseum, en eveneens als oppervlaktebehandeling op de mondgeblazen vazen.

Occasioneel voegde Despret ook andere glaselementen toe; bv. murrine¹⁵³ zoals in het vrouwenmasker met ObjectID 125.

Vervaardiging van de vuurvaste kroes voor het kleuren van glas

De manufactuur voor glas in Jeumont had een eigen keramiekatelier waar de kroezen voor de glasovens gemaakt werden en had daar een goede reputatie voor.¹⁵⁴ Een goede kroes is cruciaal in de productie van glas, want het moet geruime tijd stand kunnen houden op hoge temperaturen. Een meesterkeramist stond aan het hoofd van het atelier en alleen hij kende de samenstelling van de klei, maar Despret had daar zo zijn bedenkingen over; hierover meer in hoofdstuk 4.

De samenstelling van het kleimengsel bestond uit klei gevonden in het bekken van Andenne, in de omgeving van Hautrage en in het gebied tussen Samber en Maas; chamotte¹⁵⁵ en verpulverde resten van gebroken kroezen en water.¹⁵⁶ Het is niet duidelijk in welke verhouding ze aan het kleimengsel werden toegevoegd, en omdat er niet de nodige tijd was om uit te testen welke klei en welk recept het meest stabiel zou zijn, heb ik een recept¹⁵⁷ gebruikt op basis van kaolin en molochiet¹⁵⁸ waarmee de kroezen voor de smeltoven in het atelier in Luca School of Arts gemaakt werden.

Ook in mengen van het kleimengsel en het vormen van de kroes heb ik afgeweken van de historische methode, omdat de kroezen voor het onderzoek een veel kleinere schaal hadden dan de gebruikelijke kroezen van een glasmanufactuur. Ik heb het dus niet gemengd met mijn blote voeten in een daartoe bestemde trog, zoals Hamaide beschrijft, heb maar er een gietklei van gemaakt om verschillende exemplaren te kunnen gieten in een gipsmal. Qua dikte hield ik 7-9mm aan en het duurde ongeveer twee weken voor de

153 Dit zijn schijfjes gesneden van een glasstaaf waarvan de diameter een veelal concentrische tekening vertoont. Deze tekening wordt gemaakt door gesmolten glas rond een kern te wikkelen van glas in een contrasterende kleur; nadien wordt het geheel gelijkmatig opgewarmd om dan te worden uitgerokken tot een lange, smalle staaf. Nadat die is afgekoeld kunnen er kleine schijfjes van gesneden worden die als decoratie of patroon gebruikt kunnen worden in allerlei warme glastoepassingen. Zie ook: *Millefiori* in: Fuga (2006), p. 282-283.

154 Hamaide, F. (2007), p. 62.

155 Chamotte, of grog in het Engels, is gebakken en verpulverde klei die aan het mengsel wordt toegevoegd om het te stabiliseren wanneer het gebakken wordt: "Grog is an opener which helps the clay to dry uniformly and because it is already fired it proportionately cuts down the overall shrinkage and hence any tendency to crack or warp", Hamer, Frank. *The potter's dictionary of materials and techniques*. Londen: A & C Black, 1975, p. 161 (lemma: grog).

156 Hamaide, F. (2007), p. 64.

157 Zie Bijlage F1, p.1.

158 Molochiet is een fijne chamotte van kaolin, een zeer zuivere kleisoort en hoofdbestanddeel van porselein.

kroezen genoeg luchtdroog waren om gestookt¹⁵⁹ te worden, als voorbereiding om er glas in te smelten.

Keuze van het glassoort en voorbereiding voor de kleuring

Welke soort glas Despret gebruikte is net als zijn kleurenpalet een onderwerp voor verder onderzoek; voor deze reconstructie baseerde ik me op wat we weten van zijn tijdgenoten. Zo gebruikte Gabriel Argy-Rousseau loodglas met een percentage van 24% lood voor zijn *pâte de verre*, en glas met bijna het dubbele percentage lood (45%) voor een zgn. *pâte de cristal*: “Unlike *pâte de verre*, works in *pâte de cristal* had flowing colours and it was a translucent, often thick medium (...)”¹⁶⁰

François Décorchemont had eveneens een voorkeur voor loodglas: “J'emploie pour ma *pâte de verre* un cristal dur. Un verre plombeux se prêtant mieux que tout autre d'abord à des cuissons répétées et ensuite à la réussite de colorations intenses et variées.”¹⁶¹ En ook Amalric Walter gebruikte glas met een hoog percentage lood (tot 40%)¹⁶²; Dr. M Stewart vermoedde dat dit dus ook het geval zou zijn bij Despret.¹⁶³

Welk percentage lood het kristalglas had waarmee we de testen hebben uitgevoerd, kon jammer genoeg niet worden nagegaan. Omdat het B-keuzes waren van beelden van een (onbekende) Zweedse kristalmanufactuur¹⁶⁴, bleek het van een uitstekende kwaliteit te zijn; een ideale basis voor gekleurd glas. Om het glas ter voorbereiding van de kleuring te verpulveren, werden de beelden in de oven opgewarmd tot 500°C, om ze vervolgens onder te dompelen in een emmer met koud water.¹⁶⁵ Dat zorgde ervoor dat het glas plots afkoelde en het in stukken brak. Deze konden met een hamer worden bewerkt om kleine brokjes te verkrijgen. Hiervoor gebruikte ik een houten hamer; een ijzeren hamer zou voor contaminatie van ijzerdeeltjes in het glas kunnen zorgen.

¹⁵⁹ Dit gebeurde op biscuit temperatuur; rond 950°C.

¹⁶⁰ Bloch-Dermant, Janine. *G. Argy-Rousseau. Glassware as art. With a catalogue raisonné of the pâtes de verre*. Londen: Thames and Hudson, 1991, p. 159.

¹⁶¹ Ayroles, Véronique. *François Décorchement: Maître de la pâte de verre*, Parijs: Norma, 2006, p. 308.

¹⁶² Cummings, Keith. *Contemporary kiln-formed glass*. Londen: A & C Black Publishers Ltd, 2009, p. 39.

¹⁶³ Besproken in correspondentie met Dr. M. Stewart op 18 februari 2014.

¹⁶⁴ Zie Bijlage F1, p. 14.

¹⁶⁵ Het verslag in bijlage F1 (p. 6-9) laat nog een andere manier zien, die mogelijk is in een *hotshop*, een atelier specifiek voor glasblazen: het gesmolten glas kan rechtstreeks geplukt worden uit de kroes, en zo in een nog heterere temperatuur aan het koude water worden toegevoegd, zodat de thermische schok groter is, en het glas in nog kleinere brokken uiteenbarst. Maar omdat het glas in de smeltoven van het glasatelier geen loodglas was, heb ik het niet gebruikt voor deze reconstructie (wel als controle; dezelfde kleurproeven zijn ook uitgevoerd in dit Glasma glas).

Het kleuren van glas

Het kleuren van glas werd beschouwd als de nobele fase¹⁶⁶ in het proces en de recepten werden dan ook angstvallig geheimgehouden. Dit was de meest experimentele fase van de reconstructie. Het werd al gauw duidelijk dat het niet vanzelfsprekend was om de kleuren van de kom te benaderen; deels uit mijn gebrek aan ervaring, deels ook uit tijdsgebrek en de beperkte middelen die voorhanden waren in het atelier. Daarom besloot ik enkel kleuren te mengen die wel haalbaar waren. De verhoudingen vermeld in de studie¹⁶⁷ van M. Stewart waren hierin een goede leidraad, samen met het hoofdstuk *Introduction to Batching*¹⁶⁸ in H. Halems *Glass Notes*.

Zoals de foto op p. 21 van het verslag (bijlage F1) aantoont, ging niet alles van een leien dakje. De kleurmengsels met de hoogste percentages oxide waren beginnen overkoken en in het geval van het paars (gevormd met mangaanoxide) was de kroes van onder tot boven gebarsten en het glas er helemaal uitgelopen. Een verklaring vond ik in *Glass Notes*: “In the carbonate form, manganese will “boil” quite violently but will eventually settle down.”¹⁶⁹ Op dezelfde pagina stond de opmerking dat kleurtoevoegingen van meer dan 1% aan het basisglas voor incompatibiliteit kon zorgen met het basisglas omdat het de uitzettingscoëfficiënt¹⁷⁰ verandert; dit is belangrijk om mee rekening te houden als risico wat betreft de combinatie van verschillende sterk gekleurde soorten glaspasta. Ook Despret ondervond wellicht hierdoor problemen: “Mme Delloye se souvient d'avoir assisté à l'ouverture de fournées qui étaient complètement gachées!”¹⁷¹ Hoewel meerdere factoren een rol kunnen spelen in een mislukte stook is de incompatibiliteit van het gekleurde glas een niet te onderschatten factor.

Bontemps' Guide du verrier verduidelijkte de tint van het paarse glas: “[...] il y a un fait assez remarquable, c'est que le manganèse seul donne un violet rouge quand on emploie le sel de soude pour fondant, et le violet bleu évêque quand on emploie la potasse.”¹⁷²

Aangezien het paars van Desprets kom een eerder rode schijn heeft, is het dus

166 Daum 1984, p. 41.

167 Cummings (2009), p. 38-41.

168 Halem (2006), p. 1-39.

169 *ibid.* p. 24.

170 Dit is de mate waarin het glas uitzet of inkrimpt bij temperatuurschommelingen, vooral wanneer de gesmolten massa afkoelt in de oven.

171 Carré (1990), p. 27.

172 Bontemps (1868), p. 347.

waarschijnlijk dat hij natriumcarbonaat¹⁷³ gebruikt heeft en geen potas (kaliumcarbonaat).¹⁷⁴

Het gekleurde glas werd in gesmolten toestand in een emmer met koud water gegoten, net als bij de voorbereiding van het glas. Deze methode is beschreven door M. Stewart en hebben we nagevolgd, maar Décorchemont daarentegen liet zijn gekleurde glas gedurende 48 uren langzaam afkoelen en ontdeed de solide blok gekleurd glas van de kroes met een hamer, om het glas nadien te verbrijzelen en er glaspasta van te maken.¹⁷⁵

De glaspasta

Cros veronderstelde dat hij een kneedbaar glas had heruitgevonden¹⁷⁶, maar dit moet men zich niet voorstellen als een plastische massa die vergelijkbaar is met klei. De consistentie van een glaspasta lijkt eerder op die van smeltijs.¹⁷⁷ De glaskorrels kunnen variëren in diameter, van poedervorm tot brokken,¹⁷⁸ en worden alleen samen gehouden door een kleine hoeveelheid water vermengd met een bindmiddel (net voldoende om de glaskorrels te binden). Hiervoor gebruikt men een zeer kleine hoeveelheid arabische gom.¹⁷⁹ S.

Vandenhoucke gebruikt hiervoor slechts enkele druppels van een sterk verdunde wateroplossing van arabische gom, om het glas zo min mogelijk te contamineren tijdens het stookproces. Het water verdampt, maar een hogere concentratie bindmiddel kan een residu achterlaten en de kleur doffer maken.

De eventuele accentlaag die met email van fijn vermalen glaspoeder wordt aangebracht, is vermengd met een vette olie zoals gebruikelijk was voor de emailverf bedoeld voor het beschilderen van porselein.¹⁸⁰

Het model en de mal

Het relaas van Mme Delloye hierboven over het werkproces van haar vader toont aan dat de modellen ter plaatse werden gemaakt door de kunstenaars (maar in welk materiaal? Dit

173 Het gebruik van natriumcarbonaat aan het einde van de 19de eeuw is ook het gevolg van de verbeterde vervaardiging van deze zoutverbinding a.d.h.v. het Solvay proces, cf. Lauriks, Leen; Collette, Quentin; Wouters, Ine en Belis, Jan. "Technical improvements in 19th-century Belgian window glass production" in: *Integrated approaches to the study of historical glass, Proceedings of SPIE*, vol. 8422, 2012, p. 7.

174 Deze zoutverbindingen verlagen de smeltemperatuur van kwarts (silica) en vormen een vast onderdeel van het glasrecept.

175 Ayroles (2006), p. 173-174 (demonstratie) en 308.

176 Daum 1984 p. 42

177 Dit kan men ook vergelijken met de felgekleurde "slushpuppies" of smeltdrankjes die in de zomer aan zee te vinden zijn.

178 Zie Afbeelding 15 (Bijlage D)

179 Cummings (2009), p. 45.

180 *ibid.* p. 43

is niet duidelijk.), en er dan verschillende afdrukken van werden gemaakt in gips a.d.h.v. de verloren was techniek. Omdat het model voor de casus een eenvoudige ronde kom is en bv. geen massief beeld, bekijken we enkele van Desprets tijdgenoten die voornamelijk met kom- of vaasvormen werkten:

Gabriel Argy-Rousseau vertrok van een model in was:



Illustratie 10: Onderaanzicht van de kom ObjectID1 - het cijfer 1433 slaat op het inventarisnummer in de collectie van het Designmuseum Gent.

Le maître crée un modèle en cire avec tous les décors et les reliefs convenables, puis un de ses aides le copie en plâtre. Sur cette empreinte dure, soigneusement retouchée par des spécialistes, on tire un moule en terre réfractaire dans lequel d'habiles décoratrices déposent à froid la pâte de verre au moyen de pinceaux et d'outils appropriés. Ce moule a l'aspect extérieur d'un creuset.¹⁸¹

François Decorchemont maakte zijn modellen eerder in boetseerklei die de basis waren voor de gipsmal, of maakte

ze rechtstreeks in gips. Vervolgens kon hij het model in was gieten, en van dat wassen model een vuurvaste mal maken die bestond uit een mengeling van gips, kaolin en chamotte. In de actuele artistieke praktijk werkt S. Vandenhoucke met een model in klei waarvan een gipsmal van gemaakt kan worden (om er meerdere oplages uit te maken) of om er direct een vuurvaste mal van te maken. Ook A. Lomné verkiest klei,¹⁸² en zo heb ik het ook gedaan in de reconstructie.¹⁸³

De juiste vuurvaste mal vinden voor de



Illustratie 11: Onderaanzicht van de kom met ObjectID 233 toont een volledig mat (gezandstraald?) oppervlak en duidelijk afgelijnde voet. Niet gesigneerd; 10297 is het inventarisnummer van het Musée des Arts Décoratifs, Parijs.

181 Boyer (1928), p. 63.

182 Halem (2006), p. 125.

183 Zie Bijlage F1, p. 27-29.

casus was wel even zoeken. Cummings beschrijft in *Techniques for kiln-formed glass* hoe een van de kommen van Despret gevormd zou kunnen zijn, door wat in de taxonomie is opgenomen als een gesloten mal met gietmond¹⁸⁴, maar dit leek me hiet het geval voor de kom uit het Designmuseum. Dat concludeerde ik uit het feit dat de bodem niet was afgeslepen, i.t.t. de bodem van de kom die Cummings beschreef (ObjectID 233). Een ander voorbeeld dat volgens deze methode gemaakt zou kunnen zijn is een andere kom uit de collectie van het Musée des Arts Décoratifs, nl. de kom met ObjectID 234 waarvan de afgeslepen en gepolijste bodem te zien is op de coverpagina van de databank (bijlage D1).



Illustratie 12: Onderkant van ObjectID 255 (cf Bijlage D, Afbeelding 17, Gezicht nr. 3) met gedeeltelijke afdruk van een mogelijke contramal of tegengewicht waarvan er nog resten in het glas zijn achtergebleven.

Een afgeslepen bodem zou er op kunnen wijzen dat de er een gietmond aan bevestigd was geweest. De voet van de kom voor de casus had daarentegen een licht oneffen oppervlak dat overeenkwam met de textuur van de rest van de buitenkant, alsof er weinig ingrijpende afwerking was gebeurd. Desprets handtekening en productienummer waren haast onleesbaar in de bodem gegraveerd.

De methode van een komvormige mal die aan de bovenkant verzwaard werd met een tegengewicht, de zgn. contramal, leek de meest plausibele oplossing voor de casus. Dit was ook de geprefereerde methode van Décorchemont¹⁸⁵ en werd op verschillende

manieren gedemonstreerd in het handboek van het Tokyo Glass Art Institute, geïnspireerd op pâte de verre modellen uit de art nouveau.¹⁸⁶ Ook de sporen van het gesmolten glas wijzen er op dat het van boven naar beneden is gelopen.

Het gebruik van een mal met contramal¹⁸⁷ zou kunnen verklaren waarom de volledige buitenkant van de kom dezelfde oneffen, enigszins steenachtige textuur heeft terwijl de binnenkant en de rand wel afgeslepen en gepolijst zijn. Deze combinatie van een ruwe buitenkant en gepolijste binnenkant komt wel vaker voor in Desprets functionele pâte de verre objecten.

184 Cummings, Keith. *Techniques of kiln-formed glass*. Londen: A & C Black Publishers ltd, 2007; zie Afbeelding 23 in Bijlage F.

185 Zie foto's in Ayroles (2006), p. 306-309.

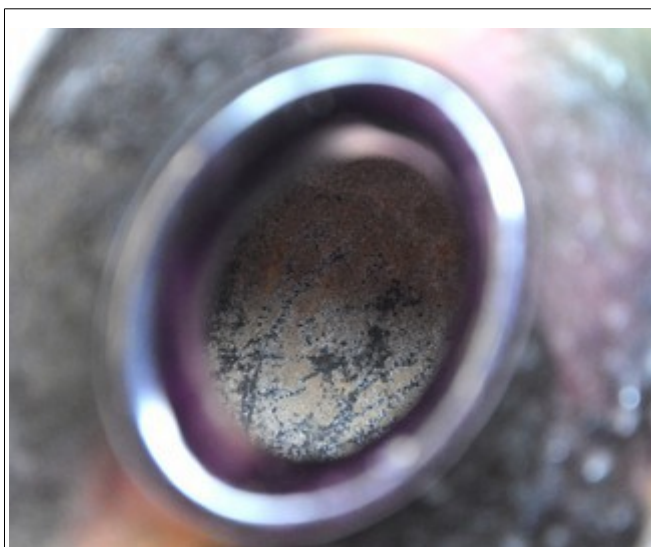
186 s.n. *The art and technique of pâte de verre*. Kanagawa: Tokyo Glass Art Institute, 1998, p. 40-46 en 80-83.

187 Zie Bijlage F1 p. 30-40, met op p. 40 een foto van hoe de mallen nog eens extra verzwaard werden met ovenstenen.

Dit toont aan dat Despret wel eens varieerde van techniek binnen eenzelfde vormtype of zelfs model; het leek hem te interesseren welke verschillende mogelijkheden er waren om tot een bepaald resultaat te komen. De reeks gezichten van Louis Blériot die reeds eerder aan bod kwamen, tonen een gelijkaardig verhaal wanneer de onderkant bestudeerd wordt: de meeste zijn gestookt als open mal, maar het “mislukte” exemplaar hiernaast is (misschien toevallig of per ongeluk) gedeeltelijk voorzien geweest van een contramal.

Een andere techniek die hij gebruikte bij het vullen van de mal van een groter gezicht, is het opvullen met zand. Op die manier was het gezicht zelf lichter van gewicht en kon de glaspasta de lichtdoorlatende kwaliteiten beter tonen; dit zien we o.a. in het glimlachende vrouwengezicht van ObjectID 228 en is te zien op de cover van bijlage D3 (Rapport Technieken, modellen en vormtypes). Zand (silica) heeft een veel hogere smelttemperatuur dan glas¹⁸⁸ en zal daarom niet meesmelten tijdens het stookproces.

Een kwestie die net zo cruciaal is als de soort mal, is het materiaal waarvan de vuurvaste mal werd gemaakt. Hiervoor heb ik een hedendaags recept genomen in een verhouding van 50% gips, 50% flint en versterkt met glasvezels om me ervan te verzekeren dat het zou lukken, maar dit alleen al zou een interessante studie kunnen worden. Angela Thwaites vermeldt acht verschillende recepten naargelang het beoogde doel en hierin alleen zijn nog vele variaties mogelijk naargelang persoonlijke voorkeur en omstandigheden. Het recept van G. Argy-Rousseau bevat o.a. asbest¹⁸⁹, en dat is natuurlijk niet meer aangewezen; tegenwoordig wordt dat vervangen door glasvezel.



Illustratie 13: Een blik op de binnenkant van vaas met ObjectID 236 toont hoe de resten van de mal maar gedeeltelijke zijn weggeschrapt.

Ook hier zou een wetenschappelijke analyse van Desprets objecten misschien meer uitsluitsel kunnen geven over welke samenstelling Despret gebruikte. Het materiaal van de vuurvaste mal kan nog in kleine holtes zijn achtergebleven, vaak in de objecten die minder geslaagd waren zoals het gezicht hierboven in deze vaas in de collectie van het Musée des

¹⁸⁸ resp. rond de 1700°C tegenover zacht glas 500-600°C.

¹⁸⁹ Zie Thwaites (2011), p. 101.

Arts Décoratifs die onderaan een gat heeft dat wellicht te wijten is aan een gesprongen luchtbel.

Het stookproces

In de hedendaagse praktijk wordt de eigenheid van glaspasta bepaald door de korrelachtige textuur van het eindresultaat; de glaskorrels zijn aan elkaar vastgekit zonder volledig te versmelten tot een homogene massa, de structuur blijft enigszins open. Dit zien we in het werk van o.a. Carine Neutjens, Silvie Vandenhoecke en Alicia Lomné. Tijdens de pioniersperiode in het fin de siècle was dat anders en werd de glaspasta vaak volledig versmolten zodat de kleuren door elkaar liepen en de werking van de zwaartekracht duidelijk af te lezen was van de vormen, zoals in de kommen die hierboven afgebeeld staan (al is het in onderaanzicht).

Ook andere sporen

van wat er zich in de oven afspeelde kunnen we aflezen van de objecten. Dit zijn vaak zgn.

schoonheidsfoutjes of defecten, maar juist deze zijn interessant en vertellen ons veel over de techniek en de totstandkoming. Zo zien we in het gezicht van Blériot hierboven dat de email hier en



Illustratie 14: Zicht op de gepolijste binnenkant van de kom (ObjectID 1) met luchtbelletjes aan het oppervlak.

daar ontbreekt, mogelijk omdat er te weinig was aangebracht in de mal, of de massa niet homogeen was verdeeld. Luchtbellen vormden een ander probleem, dit komt volgens mijn eerste, louter visuele analyse vooral voor in stukken met een hogere transparantie. Dat zou er op kunnen wijzen dat hiervoor eerder grotere glaskorrels gebruikt zijn (i.t.t. poeder),¹⁹⁰ die ervoor zorgden dat er in de ruimte tussen de glaskorrels lucht aanwezig bleef, en door

¹⁹⁰ Hiervoor verwijs ik naar Afbeelding 20 dat de correlatie aantoont tussen de grootte van de gesmolten glaskorrels en de transparantie.

de aard van de mal – in deze gevallen vaak de gesloten mal met gietmond – kon de lucht tijdens het smelten niet altijd ontsnappen en bleef dus vastzitten in het glas. Dit is te zien op ill. 8 in het gele gedeelte, en zoals beschreven in de vaas in ill. 13 hierboven; ook aan de onderkant van het gezicht van Blériot in ill. 12 zit een grote gesprongen luchtbel.

De binnenkant van de kom die als casus werd genomen toont eveneens allerlei kleine luchtbellens die aan het oppervlak zijn gekomen tijdens het stookproces maar wellicht niet konden ontsnappen vanwege de contramal die het glas op zijn plaats hield (zie ill. 14). Dit overkwam trouwens niet alleen Despret; “Trained as a painter, ceramist and sculptor, Décorchemont concentrated on *pâte de verre* at his studio in Conches from around 1903, his earliest essays revealing a similar trial-and-error approach to that employed by Cros, with small surface blemishes such as burst air bubbles and missing detailing”¹⁹¹

Wat betreft het soort oven heb ik me voor het experiment beperkt tot de elektrische ovens die in het atelier voorhanden waren en een hedendaags ovenprogramma aangepast voor loodglas¹⁹²; het is niet gekend welke soort oven Despret gebruikte voor zijn *pâte de verre* en ook in de stookcurves is er zoveel ruimte voor variabelen dat het bijna een project op zich zou kunnen zijn. Décorchemont stookte met mazout¹⁹³ en Argy-Rousseau met gas.¹⁹⁴

Het is wel zo dat ik in mijn eigen experimenten de luchtbelletjes (nog) niet ben tegengekomen. Zou de atmosfeer van de oven er ook voor iets tussen kunnen zitten? Een elektrische oven heeft een meer oxiderende atmosfeer, tegenover een reducerende in gasovens.

De afwerking

De afwerking was belangrijk in Desprets objecten in *pâte de verre*: hij speelde met de textuur van zijn werk dat hij soms bijna spiegelglad liet polijsten en soms volledig onbewerkt liet, wat meestal een licht onregelmatig oppervlak gaf met een satijnachtige glans. Dit komt doordat het gesmolten glas deels de textuur van de mal aanneemt tijdens het stookproces, deels een zichtbare korrel blijft behouden; zie p. 42-43 van het verslag (Bijlage F1). Despret varieerde de textuur soms in het object zelf: zo zijn veel van de komvormen en kelken wel gepolijst aan de binnenkant, maar niet aan de buitenkant. Dit komen we vooral tegen in de meer functionele vormtypes, minder in het artistieke werk.

¹⁹¹ Duncan (1994), p. 43

¹⁹² Loodglas smelt op een lagere temperatuur dan andere zachte glassoorten; voor de smeltfase werden de kommetjes gedurende 120 min. op 710°C gesmolten.

¹⁹³ Ayroles (2006), p. 306-308.

¹⁹⁴ Boyer (1928), p. 63.

3.2.4 Evaluatie van het project

Het was een bijzonder leerrijke ervaring om me gedurende acht maanden onder te dompelen in de methodes van historische pâte de verre en die van de actuele artistieke praktijk in een poging om het werkproces van Despret te reconstrueren. Wat opvalt is hoeveel er nog onderzocht zou kunnen worden; dit project is in feite erg oppervlakkig gebleven. Acht maanden bleken vrij kort te zijn om het ganse werkproces te doorlopen; vaak moest ik de experimenten uit een bepaalde fase staken (zoals het kleuren van glas), om te zorgen dat de andere onderzoeksfasen niet in het gedrang kwamen.

Achteraf gezien zijn er natuurlijk ook elementen die ik anders aangepakt zou hebben – zo ben ik domweg de kom uit het Designmuseum vergeten wegen, om de juiste hoeveelheid glaspasta te kunnen afwegen.¹⁹⁵ Of had ik misschien de vorm met een 3D scanner kunnen scannen om de precieze afmetingen en verhoudingen te verkrijgen, en zo een meer wetenschappelijke reconstructie aan te gaan i.t.t. wat ik nu bij benadering (wel met het nodige meetgerief) heb gedaan. Ook aan een materiële analyse via XRF zijn we niet meer toegekomen.

De inzichten die deze reconstructie gebracht hebben i.v.m. het historische onderzoek voor



Illustratie 15: Zicht op de werktafel en mijn "onderzoekshoek" in Luca School of Arts... In de stellingkast op de bovenste plank enkele vuurvaste mallen en contramallen, ook op de tafel links; verder verschillende plastic containers met glaskorrels van verschillende diameter; op het prikbord rechts mijn schema's, stappenplan en allerlei recepten.

deze masterproef is dat de objecten zelf hun verhaal nog lang niet uitverteld hebben. Er is

¹⁹⁵ Voor de kommen uit het experiment heb ik zo'n 200g glas per stuk gebruikt.

nog zeer weinig onderzoek gedaan naar de materiële en technische aspecten van Desprets oeuvre, en ik denk dat daar nog heel wat zou kunnen uitkomen. Dit is slechts een casus geweest die zich toespitste op een kom, en bij uitbreiding andere vooral gelijkaardige objecten uit Desprets oeuvre, maar ik vraag me af wat het zou kunnen worden als dit op een systematische manier zou worden aangevuld met andere modellen en vormtypes!

4. De ingenieur, de ondernemer en zijn publiek

In dit hoofdstuk worden Despret en zijn artistieke oeuvre belicht in een bredere socio-culturele context. Waarom wijdde hij een aanzienlijke periode in zijn carrière aan de ontwikkeling van een verloren gewaande techniek? Welke plaats had het ambachtelijke werkproces van pâte de verre en ander artistieke glasobjecten in zijn industriële onderneming en welke meerwaarde had het samenwerken met kunstenaars voor een industrieel? Waarom kwam hij zelf steeds als belangrijkste auteur van zijn werk naar voor (i.t.t. de ontwerpers en kunstenaars)? En waarom besteedde hij aanzienlijk veel tijd aan tentoonstellingen? Hoe werd zijn werk onthaald?

Om deze vragen te beantwoorden is het nodig om ons perspectief te verbreden en na te gaan hoe Despret was ingebed in zijn tijd. Hiervoor bekijken we enerzijds de historische context van de Belgische glasindustrie die in de negentiende eeuw een grote ontwikkeling had gekend. Dit had ingrijpende gevolgen voor de organisatie van het werk.

Anderzijds proberen we bepaalde aspecten van de tijdsgeest te doorgronden. Een publicatie die me hiertoe een aanzet gaf, was *The invention of craft* van Glenn Adamson. Hij onderzoekt hierin het veranderende discours rond het begrip ambacht vanaf de industriële revolutie aan het einde van de achttiende eeuw tot de eerste Wereldtentoonstelling in Londen in 1851. Hoewel het boek zich concentreert op een eerdere periode, trekt de auteur de impact ervan door naar latere tijden t.e.m. de hedendaagse praktijk. Hij wil komaf maken met de rigide tweescheiding tussen ambacht en industrie.¹⁹⁶ Dit en enkele andere ideeën die daarmee samenhangen leken zeer toepasselijk voor Desprets situatie en worden uitgewerkt met voorbeelden uit de contemporaine receptie.

4.1 Ambacht en innovatie in het fin de siècle in België en Frankrijk

In de glasindustrie in België ging tijdens de negentiende eeuw een solide ambachtelijke traditie samen met een snelle opeenvolging van technische verbeteringen en dat zorgde aanvankelijk voor een exponentiële groei, maar werd gevolgd door een socio-economische crisis en heroriëntatie. Despret volgde zijn oom Hector op in de periode dat de crisis dreigde in de Waalse glasindustrie maar toch bleef zijn manufactuur gevrijwaard van

196 Adamson, Glenn. *The invention of craft*, Londen: Bloomsbury Academic, 2013, p. XV.

sociale onrust en kon het groeien en uitbreiden. Waaraan had hij zijn succes te danken?

De snelle opeenvolging van technologische ontwikkelingen in de negentiende eeuw zorgde er voor dat de Belgische glasnijverheid zich met reuzensprongen kon moderniseren en uitgroeien tot een industrie met een wereldreputatie. Dat gebeurde aan de ene kant op het chemisch en materiaaltechnisch vlak zoals de natriumcarbonaatproductie die Ernest Solvay wist te verbeteren en aan de andere kant op het vlak van mechanisering van het werkproces.¹⁹⁷ Ook Despret droeg hiertoe bij door zijn voormalige studiegenoot Emile Fourcault een procédé¹⁹⁸ om de productie van plaatglas te verbeteren, te laten uitwerken in de manufactuur van Jeumont in 1905.¹⁹⁹ Dit procédé zou tot in de VS worden toegepast tot het werd vervangen door het systeem van floatglas.

Tot op zeker vlak was het fin de siècle de periode waarin alles mogelijk leek:

Men was gedurig en op alle niveaus creatief: in de glasfabrieken bij de arbeiders (op vlak van gereedschap), bij de ingenieurs (scheikundige samenstelling, ovenbakstenen), bij de glasmeesters (trekmachines Fourcault, automatische overinschieter Brichard-Georges Henri, ...)”²⁰⁰

In deze sfeer besloot Despret de pâte de verre te ontwikkelen. Maar de innovaties hadden ook een schaduwzijde. Despret stond nog niet lang aan het hoofd van de manufactuur in Jeumont of de Waalse glasindustrie werd in 1886 opgeschrikt door een revolte van glasblazers. De modernisering ging ten koste van de hoogopgeleide en gespecialiseerde glasblazers die sinds lang een sterke positie hadden opgebouwd in de glasnijverheid. Zij hadden zich tot dan toe kunnen laten gelden omdat het succes van de glasproductie afhing van hun kennis en vaardigheden; de opleiding tot glasblazer duurde jaren en was niet voor iedereen weggelegd. Maar de mechanisering bracht hun positie aan het wankelen: niet alleen zorgde de nieuwe technologie voor een snellere, meer economische productie, hetzelfde werk kon nu ook door minder hooggeschoolde (en dus minder betaalde) arbeiders gedaan worden.

197 Lauriks, Leen; Collette, Quentin; Wouters, Ine en Belis, Jan. “Technical improvements in 19th-century Belgian window glass production” in: *Integrated approaches to the study of historical glass*, *Proceedings of SPIE*, vol. 8422, 2012, p. 2.

198 Cf. s.n., *Glaskunst in Wallonië van 1802 tot heden. Tentoonstelling georganiseerd door de steden Charleroi, Luik, Bergen en Namen*. Luik: Gemeentekrediet, 1986, p. 77. Om de technische kant van dit procédé te begrijpen verwijs ik naar het overeenkomstige artikel op Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Fourcault_process (laatst geraadpleegd op 20 mei 2015)

199 Hamaide, Fr. “Un industriel qui s'est forgé un destin d'exception” in: *De glace et de verre: Deux siècles de verre plat franco-belge (1820-2020)*, Fourmies: Ecomusée de l'Avesnois, 2007, p. 145. In de historische naslagwerken echter wordt Despret hiermee niet in verband gebracht, en noteert men 1912 als begindatum van de implementatie van het procédé in Fourcaults eigen manufactuur in Dampremy. Cf. Baudhuin (1924), p. 84, Chambon (1955) p. 199. Zie ook: Carre (1990), p. 12.

200 s.n., *Glaskunst in Wallonië van 1802 tot heden. Tentoonstelling georganiseerd door de steden Charleroi, Luik, Bergen en Namen*. Luik: Gemeentekrediet, 1986, p. 92.

Dit proces van *deskilling* werd niet zomaar aanvaard. De gemoderniseerde glasfabriek van een industrieel uit Jumet, Eugène Baudoux, werd vernield en in de as gelegd door een woedende menigte. “De industriëlen krijgen met de technologische innovaties de middelen in handen om het management van het productieproces te verbeteren en het monopolie te verwerven op alle productiefactoren, inclusief de arbeid,”²⁰¹ met alle gevolgen vandien.

Terwijl deze gebeurtenissen zich afspeelden in Wallonië voerde Despret zelf een gelijkaardig en zeer innovatief beleid. Hij deed precies wat Baudoux de das om had gedaan, nl. de manufactuur hervormen en werkprocessen verbeteren, maar dit resulteerde niet in een revolutie van zijn arbeiders, integendeel: onder zijn leiding groeide de manufactuur uit tot een moderne onderneming. Wat was zijn geheim? Despret kreeg het personeel achter zich toen hij de eerste drie jaar van zijn directeurschap zelf dagelijks op de werkvloer verscheen en de handen uit de mouwen stak:

Je passais 16 heures par jour à l'usine et quelques fois même la nuit. Je désirais à m'instruire par moi-même et je me rappelle toujours avec joie la période où je me décidai à mener le four comme un ouvrier. Je prenais mon service après la coulée; je surveillais les enfourments; faisais les fontes, l'affinage. Je ne quittais pas le four; on m'apportait mes repas sur la halle où je signalais aussi mon courrier.²⁰²

De ervaring had voor hem niet alleen praktisch nut als aanvulling op zijn ingenieursstudie, maar leverde hem het respect van zijn personeel op dat hem naar eigen zeggen blind ging vertrouwen vanwege zijn hands-on aanpak. Hierdoor leerde hij de pijnpunten van het productieproces van binnenuit kennen en zag hij zijn kans om gerichte vernieuwingen en veranderingen door te voeren; hij wilde komaf maken van de gesloten mentaliteit die in het vak heerste.

Zelf vertelt hij over de manier van werken in het keramiekatelier waar tot dan toe alleen de meesterkeramist (de *potier*) de recepten van de kleisamenstelling, droogtijden en stookcurves van de kroezen voor het smelten van glas kende. De kwaliteit van deze kroezen was cruciaal voor de manufactuur en zo valt het wel te begrijpen dat Despret het niet zag zitten dat alleen de meesterkeramist er van op de hoogte was en zijn kennis niet eens met de directeur wilde delen. Daarop zorgde Despret, als paternalistische industrieel, voor de opleiding van een nieuwe keramist, iemand met wie hij wel kon samenwerken en “au bout de deux ans, j'étais maître de la situation, j'avais toutes les connaissances voulues et si Siscot [de oude meesterkeramist] n'était pas mort à ce moment j'aurais pu me priver de ses

²⁰¹ Deneckere, G. 1900: *België op het breukvlak van twee eeuwen*. Tielt, Lannoo, 2006, p. 70.

²⁰² Despret geciteerd in: Hamaide, Fr. “Un industriel qui s'est forgé un destin d'exception” in: *De glace et de verre: Deux siècles de verre plat franco-belge (1820-2020)*, Fourmies: Ecomusée de l'Avesnois, 2007, p. 143.

services [...]. Le vieux régime de la poterie était mort pour toujours.”²⁰³

Despret wilde resoluut komaf maken met de oude tradities die wortels hadden in het middeleeuwse gildesysteem; anderzijds beschouwde hij het heruitvinden van een verloren gegane Romeinse techniek wel als een symbool voor de moderniteit. De verklaring hiervoor zou kunnen gevonden worden in het feit dat Despret zijn pâte de verre beschouwde als een prestigeproject dat zijn reputatie als innovatief industrieel verstevigde, eerder dan een artistiek project. Het is analoog aan de receptie van de Romeinse oudheid: Despret kon op deze manier inhaken op de reputatie van de uitmuntende Romeinse technologie die was zoekgeraakt tijdens de “duistere” middeleeuwen²⁰⁴ en een baken was voor een nieuwe, vooruitstrevende tijd.

4.2 Desprets auteurschap en de samenwerking met kunstenaars en technici

Desprets aanpak van het pâte de verre project kan worden afgeleid van de manier waarop hij zijn onderneming leidde: hij was gefascineerd door alle facetten van het werkproces en omdat het zo omvangrijk was delegerde hij verschillende taken aan zijn personeel en externe kunstenaars terwijl hij zelf het overzicht behield en zo kon bijstellen waar nodig. Hij beschouwde zichzelf als eindverantwoordelijke en dus degene die het object signeerde.

Deze manier van werken verschilt danig van wat William Morris wilde bereiken in zijn pleidooi om vaklieden zelf te emanciperen en exploitatie tegen te gaan, maar zoals Adamson²⁰⁵ aanhaalt, werkte Morris op die manier de antithese tussen het ambachtelijke en het proces van modernisering in de hand, terwijl dat niet volledig strookte met de werkelijkheid. Integendeel, de verdeling van het werk in de ateliers en manufacturen leidde tot een verdere specialisering en een hoger niveau van het werk zelf:

Of particular importance here are the division and specialization of labor, which originated not in British factories but in artisanal workshop on the Continent. These transformations did not, as is often claimed, de-skill workers. Rather, the modern invention of craft literally put artisans “in their place”. In fact, it was precisely their workers' valuable skills that motivated capitalists to invent new techniques of controlling them.²⁰⁶

Dat deskilling ook plaatsvond in de glasnijverheid hebben we hierboven reeds gezien, maar

203 Despret geciteerd in: Hamaide, Fr. “La céramique au service du verre” *ibid.*, p. 63.

204 Een historiografische overtuiging die algemeen was aangenomen in de negentiende eeuw, cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Dark_Ages_\(historiography\)#Modern_academic_use](http://en.wikipedia.org/wiki/Dark_Ages_(historiography)#Modern_academic_use) (laatst geraadpleegd op 20 mei 2015)

205 Adamson, Glenn. *The invention of craft*, Londen: Bloomsbury Academic, 2013, p. XV – XVI (Inleiding).

206 *ibid.*, p. XIX.

moet dus genuanceerd worden. Het ambachtelijke aspect van de industrie werd niet zonder meer afgeschaft, maar geherinterpreteerd. De oorsprong hiervan is te vinden op het vasteland: Debora Silverman haalt in haar studie over Frankrijk in het fin de siècle aan dat dit zeker het geval was in de productie van luxegoederen, zoals de *ébénisterie*²⁰⁷: “The specialization operative in the *haut luxe* atelier was qualitatively different from that of the small workshop of the *meubles courants*. [...] Du Maroussem²⁰⁸ clarified the French craft tradition, which associated the increased division of labor with an increase in the quality of the product.”²⁰⁹

Dit principe werd ook toegepast in de manufactuur van Sèvres:

In many of the ceramics created at Sèvres at the end of the nineteenth century, to identify a process of 'actual making' of the pot itself would be fruitless. The author of the pot was the designer, the conductor of the multitude of highly skilled workers at the factory: he was the one who might sign the base of the pot.²¹⁰

Interessant is dat in het geval van Sèvres de ontwerper tevens de auteur van het stuk was, terwijl we weten dat Despret juist voor zijn modellen beroep deed op professionele kunstenaars. Jean-Luc Olivié ziet Despret dan ook eerder als ““editor” of modern decorative items”.²¹¹ De taakverdeling in het pâte de verre werkproces werd in elk geval als gunstig beschouwd, als een meerwaarde. Noël Daum merkt op dat Despret met een kleine ploeg werkte en zich op die manier onderscheiden zou hebben van zijn collega's pâte de verriers die als zelfstandig kunstenaar te werk gingen.²¹²

De samenwerking met kunstenaars Yvonne Serruys vormt een boeiend gegeven, want zij is de enige die het werk gesigneerd heeft naast Despret. “Doordat zij ook actief was als autonoom schilder en beeldhouwer, was zij natuurlijk vertrouwd met het gebruik om eigen ontwerpen te signeren om het auteurschap op te eisen.”²¹³ Nochtans zijn heel wat ontwerpen van haar ook niet gesigneerd. Dit komt misschien door de aard van het werkproces van pâte de verre waarin meerdere oplagen konden worden gemaakt van eenzelfde model, verspreid over een langere periode. Het is dan goed mogelijk dat de eerste oplage wel gesigneerd was, wanneer de ontwerper nog aanwezig was in het atelier,

207 Dit is de productie van luxemeubels in o.a. exotische houtsoorten zoals ebbenhout en mahonie en voorzien van houtsnijwerk, inlegwerk en andere verfijnde afwerkingen.

208 Pierre Du Maroussem was professor in Parijs en auteur van “La question ouvrière” (1891).

209 Silverman (1992), p. 59.

210 de Waal, Edmund. *20th century ceramics*, Thames and Hudson Ltd, Londen, 2003, p. 13.

211 Olivié, J-L. “The Mythologies, Origins, and Developments of Pâte de Verre” in: Frantz, Susanne. *Particle theories: International pâte de verre and other cast glass granulations*. Wheaton village: Museum of American glass, 2005, p. 13.

212 Daum (1984), p. 76.

213 Sterckx (2013), p. 11.

maar latere oplagen niet meer. Het doet vragen rijzen over Desprets eigen houding tegenover auteurschap wanneer hij ondanks de vele succesvolle ontwerpen die hij bij haar bestelde, dit niet automatisch erkende door haar mede-auteur te maken. Was dit een punt van wrijving uiteindelijk? “Merkwaardig genoeg gaat Serruys in andere interviews, artikels of brieven zeer zelden in op haar samenwerking met Despret. Wilde zij zich toch vooral als autonome kunstenaar en beeldhouwer manifesteren?”²¹⁴ Al is het (nog) niet mogelijk om deze vragen te beantwoorden, het is wel belangrijk ze te stellen om meer te weten te komen over Desprets auteurschap en werkorganisatie.

We kennen niet alle ontwerpers van Desprets artistieke glasobjecten, en een mogelijke verklaring voor de vele anonieme modellen zou gevonden kunnen worden in een fenomeen dat typerend was voor Waalse en Franse glasmanufacturen, nl. de *boussillés*.²¹⁵ Dit zijn objecten die de glasblazers en andere vaklieden na hun uren of in de pauzes met de nodige creativiteit maakten. Het ging hier zowel om functionele objecten als beelden, al naargelang hun inspiratie. In die zin zou het dus wel eens kunnen dat de vormelijk meest eenvoudige ontwerpen, zoals de ronde kommen zonder verdere versiering op een dergelijke manier in eigen huis tot stand gekomen zijn; dat hij zijn eigen vaklieden vroeg om de ontwerpen te maken (en de reden waarom de naam van de ontwerper niet bekend is).

Welke commerciële implicaties had zijn artistieke oeuvre, en welke rol speelden de verscheidenheid aan ontwerpen hierin? Desprets oeuvre vertoont een zeker eclecticisme dat we kunnen wijten aan de verschillende ontwerpers van de modellen, of ze nu anoniem waren of professioneel kunstenaar. Aangezien zijn inkomsten vooral uit zijn industriële activiteit kwamen, had hij vrij spel om met zijn artistieke objecten te experimenteren in vorm en uitwerking zonder zich al te veel zorgen te maken over de verkoopbaarheid. De verscheidenheid aan modellen stelde hem ook in staat om zijn werkproces te blijven variëren en ermee te experimenteren.

In een ongedateerd document (een manuscript?), aangehaald door A.-L. Carré,²¹⁶ verklaart Despret dat zijn artistieke objecten in de eerste plaats niet bestemd waren voor de verkoop, maar voor zijn eigen collectie (in het museum in Jeumont wellicht). Daarnaast stelde hij een aantal objecten tentoon en die konden wel verkocht worden, en schonk hij zijn

²¹⁴ *ibid.* p. 5.

²¹⁵ Sauzon-Bouit, Edwige. *Le bousillage, à travers les récits de verriers*. <http://webmuseo.com/ws/musee-verre-dordives/app/collection/expo/2>, laatst geraadpleegd op 17 mei 2015

²¹⁶ Carré (1990), p. 25-26 – dit document zou zich in het Centre de verre (Musée des arts décoratifs, Parijs) bevinden maar heb ik niet teruggevonden tijdens mijn bezoek.

objecten aan de Franse nationale collecties. Carré merkt op dat hij ondanks zijn non-commerciële intentie wel degelijk een aanzienlijk aantal stukken verkocht heeft. Het doet vermoeden dat Despret zich enerzijds wilde beschermen tegen de modegebonden markt van de decoratieve kunsten, anderzijds komt het ook naar voor als een bewuste tactiek om de waarde van zijn objecten te verhogen; de zeldzaamheid van een object maakt het immers eens zo aantrekkelijk.

Dit was natuurlijk anders in manufacturen die functionele glazen objecten produceerden, zoals kristalmanufactuur van Val-Saint-Lambert die een eigen opleiding voorzag voor ontwerpers met o.a. tekenlessen en waar ook ontwerpers van buitenaf (zoals o.a. Victor Horta en Henry van de Velde) werden aangetrokken, om zich er van te vergewissen dat de ontwerpen commercieel interessant bleven. Dat was natuurlijk van levensbelang voor deze ondernemingen, i.t.t. Despret die reeds een stevige reputatie als industrieel had en wiens reputatie niet in grote mate zou worden aangetast door ontwerpen die minder gesmaakt zouden worden door het publiek. Het feit dat hij kunstenaars aantrok om ontwerpen voor hem te maken, gaf zonder twijfel een belangrijke artistieke meerwaarde aan zijn werk maar was geen commerciële noodzaak. Maar dankzij de professionele ontwerpen kon hij zich meten met de artistieke top en dat was voor hem wel een belangrijke prestigieuze factor.

4.3 De receptie, het tentoonstellingscircuit en “the age of reveal”

In het hoofdstuk *Mystery* in zijn werk over het veranderende discours rond het ambachtelijke in de laat achttiende en negentiende eeuw spreekt Glenn Adamson over de Victoriaanse periode als *The age of reveal*, waarin kennis op een theatrale manier onthuld werd.

“For centuries, making had been cloaked in a self-protective mantle aptly summarized by the common phrase “art, trade and mystery”. But in the nineteenth century, craft expertise was to be a public matter. [...] Though it was a discursive, rather than a mechanical transformation.”²¹⁷

Dit gebeurde vooral via het kanaal van de (wereld)tentoonstellingen: “These events were above all celebrations of making, both industrial and artisanal [...] – it was crucial that the massive audiences who attended should get the right message.”²¹⁸ Ook Despret zag in hoe belangrijk deze tentoonstellingen en de competities die ermee gepaard gingen, waren en

²¹⁷ Adamson (2013), p. 57.

²¹⁸ *ibid.* p. 58.

nam er aan deel vanaf het begin van zijn carrière met behoorlijk wat succes.²¹⁹

De wereldtentoonstelling in 1900 in Parijs was voor hem een mijlpaal: hij had zich geëngageerd voor verschillende projecten voor de tijdelijk opgetrokken paviljoenen, waarvan de meest in het oog springende ongetwijfeld de grote telescoop was, een attractie in het *Palais de l'Optique* waarbij de maan sterk uitvergroot werd geprojecteerd op een scherm. Despret was gevraagd om de spiegel, de *sidérostat*²²⁰ te vervaardigen die de projectie mogelijk maakte, een massieve ronde vorm in gegoten glas van meer dan twee meter doorsnede.²²¹ Eerder was de glasmanufactuur van Saint-Gobain er al voor gevraagd, maar die bedankten voor een dergelijke risicovolle onderneming. Despret daarentegen wilde wel een uitdaging en slaagde er uiteindelijk ook in deze te maken.

Wat de tijdsgeest betreft had Despret de vinger aan de pols en het is dan ook niet verwonderlijk dat hij net tijdens deze wereldtentoonstelling naar buiten kwam met zijn pâte de verre. Dit gebeurde pas naar het einde toe alsof het de kers op de taart was, zoals we kunnen lezen in het ooggetuigenverslag van Armand Silvestre: “C'est seulement un mois avant la fermeture de l'Exposition qu'une vitrine nouvelle révéla au public une série de produits artistiques, provenant aussi de Jeumont, procédant d'un principe tout autre, et qui devait étonner davantage encore par leur caractère de nouveauté.”²²²

Waarom Despret besloot om zijn pâte de verre op dat moment te introduceren aan het publiek is niet meer te achterhalen, maar het doet vermoeden dat het een doelbewuste en geen toevallige keuze was. Zijn reputatie als industrieel was reeds bewezen; nu werd hij ook geroemd om zijn voortreffelijke techniek in een artistieke toepassing. Dezelfde Silvestre²²³ verduidelijkt dat Cros hem inderdaad was voorgegaan, maar dat Despret het tegelijkertijd en onafhankelijk van Cros had ontwikkeld en tot een heel eigen resultaat was gekomen. Deze teneur vinden we ook in andere bronnen terug: “Eine unerhört mühevollen Technik hat an jedem Stück jahrelange mühsame Arbeit gefordert”, aldus Poppenberg²²⁴

219 Hij sleepte verschillende prijzen in de wacht, cf. Carré (1990) p. 13.

220 Cf. Hamaide, Frédéric. “La lune à un mètre!...” in: *De glace et de verre: Deux siècles de verre plat franco-belge (1820-2020)*, Fourmies: Ecomusée de l'Avesnois, 2007, p. 81, met enkele foto's en informatie over hoe het gieten van de spiegel tot stand kwam.

221 Excursus: deze vorm en omvang doen denken aan de massieve gestolde glasvormen van de Amerikaanse kunstenaar Roni Horn, zie <http://www.xavierhufkens.com/artists/roni-horn> (laatst geraadpleegd op 23 mei 2015).

222 Door Jules Henriveaux geciteerd in: “La verrerie à l'exposition universelle de 1900” in: *Revue technique de l'exposition universelle de 1900*, 9ième partie: industries chimiques et diverses, 1902, p. 17. Despret waardeerde de positieve woorden van Silvestre, en legde het profiel van zijn gezicht vast in een medaillon, zie ObjectID 136.

223 *ibid.*

224 Poppenberg, F. “Kleine Nachrichten: Berlin. Decorative Chronik.” in: *Kunst und Kunsthandwerk: Monatsschrift des K.K. Österr. Museums fuer Kunst und Industrie*. Heft 11, 1901, p. 490.

en Teneo Martial (pseud.), die zich vanaf 1902 enkele opeenvolgende jaren zeer enthousiast uitspreekt over Desprets werk in de Salons stelt eveneens dat “en collaboration avec M. Nicolet, Georges Despret a résolu le difficile problème des pâtes de verre.”²²⁵

Léon Roger-Milès, geciteerd in het naslagwerk over de stand van zaken in de glaswereld in 1903 van Jules Henrivaux was helemaal overtuigd: “Je crois que le difficile problème des pâtes de verre est résolu: translucide ou opaque, M. Despret peut nous dicter les lois de son comport dans le feu, et nous devons attendre beaucoup de son effort de savant et d'artiste.”²²⁶ Ook Escolier valt hem hierin bij in 1907: “Mais aussi au prix de quelles patientes et longues recherches!”²²⁷, net als Pays een jaar later.²²⁸

In de (ongedateerde) nota aan het Légion d'Honneur²²⁹ vermeldt Despret naast zijn industriële verwezenlijkingen en de uitbreiding van zijn manufactuur hoe hij de pâte de verre heruitgevonden heeft na “longues et patientes études”. Hij was duidelijk bijzonder trots op dat feit. Hij poneerde het als een bewijs van zijn technisch kunnen, van zijn visie als ingenieur, ondernemer en kunstenaar. Merk op hoe dezelfde of gelijkaardige bewoordingen telkens terugkomen in de pers; hieruit kunnen we afleiden dat ze van dezelfde bron afkomstig zijn (Escolier verwijst bv. naar Silvestre), of dat Despret in elk geval niet afweek van zijn statement.

Toch kwam Despret niet overal aan bod en was het geen onvermeend succes. In het uitgebreide artikel²³⁰ over pâte de verre van Verneuil uit 1909 wordt er bv. wel ingegaan op het onderzoek van Henri Cros en het werk van Dammouse en Decorchemont, maar Despret staat er niet in vermeld. Was de reden hiervoor dat Verneuil zelf niet weg was van zijn werk? In 1903 vond hij Despret vormelijk niet zo sterk en meende hij dat de kleuren een beetje triest waren.²³¹ Een sentiment dat in 1910 in hetzelfde tijdschrift herhaald wordt door Guillemot²³² n.a.v. de collectie in het Galliéra museum, de stadscollectie van Parijs, maar voegt er wel aan toe dat de groen geaderde stukken heel harmonieus zijn (van kleur).

²²⁵ Teneo, Martial. “Les salons de 1902” in: *Le monde artiste*, 28, 13 juillet 1902, p. 439.

²²⁶ Roger-Milès geciteerd in: Henrivaux, Jules. *La verrerie au XXe siècle*, Parijs: E. Bernard et Cie., 1903, p. 101.

²²⁷ Escolier, Raymond. “La pâte de verre: Georges Despret – François Decorchemont” in: *L'Art Décoratif*, nr. 111, december 1907, p. 212.

²²⁸ Pays, Marcel. “La pâte de verre” in: *La revue moderne*, nr. 12, 10 décembre 1908, p. 18.

²²⁹ Zie bijlage A

²³⁰ Verneuil, M.P. “Les pâtes de verre” in: *Art et Décoration*. Revue mensuelle de l'art moderne, 25 (1909): p. 81-90.

²³¹ Verneuil, M.P. “L'art décoratif à la Société Nationale” in: *Art et Décoration*. Revue mensuelle de l'art moderne, 13 (1903): p. 191.

²³² Guillemot, Maurice. “La Verrerie au musée Galliéra” in: *Art et Décoration*. Revue mensuelle de l'art moderne, 27 (juillet-décembre 1910): p. 20-28.

Ook in andere publicaties komt de (her)ontdekking van pâte de verre aan bod zonder dat Despret erbij vernoemd wordt. Dit is het geval in *Les arts de la terre* van Jean René²³³ en het artikel *Verreries françaises modernes* van Henri Clouzot²³⁴, hoewel deze laatste hem wel vermeldt in een later artikel over vernieuwers in de toegepaste kunst.²³⁵ Rosenthal, die in 1927 over de recente Franse glasgeschiedenis schrijft, is genuanceerd en erkent Desprets verdienste om de techniek te ontwikkelen, maar qua vorm vindt hij zijn stukken eerder zwaar, en de tinten nogal bleek: “(ils) gardent de la tenue sans se classer vraiment parmi les oeuvres d'art.”²³⁶

René Chavance wijdt een volledig hoofdstuk aan de pâte de verre in zijn werk over keramiek en glas uit 1928, vermeldt Despret weliswaar maar de schrijver is niet onder de indruk van zijn innovatie.²³⁷ Voor hem zijn Henri Cros, Dammouse en Décorchemont de belangrijkste vertegenwoordigers. Men kan zich de vraag stellen of de ontwerpen er voor iets tussen zaten, omdat hij naar Desprets werk verwijst als “statuettes et bibelots” – kleine sculpturen en snuisterijen, dit had voor Chavance niet dezelfde allure als het monumentale werk van Cros of de delicate stukken van Dammouse.

Van de naoorlogse publicaties kan men zich wel afvragen of ze op de hoogte waren van het drama dat zich had afgespeeld in Jeumont juist voor de wapenstilstand – de verwoesting van de manufactuur en het museum – en dat dat de reden was waarom hij de pâte de verre niet meer heeft gebruikt voor artistieke projecten. Wat zou Despret nog gecreëerd kunnen hebben als dit niet was gebeurd, welke artistieke samenwerking zou hij nog zijn aangegaan? Gustave Kahn is in 1926²³⁸ in elk geval nog hoopvol dat Despret, met alle erkenning die hij gekregen heeft op de tentoonstellingen en de salons, de draad van de pâte de verre weer zou opnemen.

²³³ Jean, René. *Les arts de la terre*. Parijs: Laurens, 1911.

²³⁴ Clouzot, Henri. “Verreries françaises modernes” in: *Art et Décoration. Revue mensuelle de l'art moderne*, 44 (juillet-décembre 1923), p. 97-112.

²³⁵ Clouzot, Henri. “Les renovateurs de l'art appliqué, au musée Galliéra” in: *La revue de l'art ancien et moderne*, tome XLVIII, nr. 267, juin 1925, p. 151.

²³⁶ Rosenthal, Léon. *La verrerie française depuis cinquante ans*. Parijs: Vanoest, 1927, p. 35.

²³⁷ Chavance, René. *La céramique et la verrerie*, Parijs: Rieder, 1928, p. 71.

²³⁸ Kahn, Gustave. “Georges Despret et la pâte de verre” in: *Le Goût Moderne*, 11 (1926): p. 11.

Het oeuvre van Georges Despret kwam op verschillende manieren aan bod in de voorgaande hoofdstukken. In het eerste was de techniek het vertrekpunt: de artistieke objecten werden ondergebracht in een technische taxonomie die op zijn beurt de aanleiding was voor het opstellen van een databank. De structuur van de databank werd ontworpen en gegevens over de objecten werden eraan toegevoegd. Hierdoor konden reeds een aantal verkennende analyses gemaakt worden van de gegevens die aantoonde welk potentieel er zit in mogelijk verder onderzoek: de databank kan verder worden aangevuld en verfijnd als systematische beeldbank. Toekomstige databankondervragingen zullen dan betere informatie kunnen geven die mogelijk nieuwe aspecten van Desprets werk aan het licht brengen.

Vervolgens stond de materie centraal in de ontwikkeling van de pâte de verre door Despret en zijn tijdgenoten. Dankzij de steeds verbeterde en toegenomen digitalisering van archieven en bibliotheekcollecties zijn er enkele gegevens opgedoken die ons een stukje dichterbij brengen bij de omstandigheden van Desprets herontdekking.

De reconstructie van het werkproces bekeek de materie vanuit een ander standpunt; hier speelde de praktijk een cruciale rol zonder het bronnenonderzoek daarbij uit het oog werd verloren. Door de handeling van het maken zelf kwamen er een aantal lacunes in het onderzoek naar boven, voornamelijk op materiaaltechnisch vlak. De interdisciplinaire samenwerking was een verrijkende factor die mogelijkheden biedt tot verder onderzoek.

Na de microcosmos van de objecten kwam tenslotte de bredere culturele context van Despret en zijn werk aan bod in een aantal facetten en werd een verklaring gezocht voor bepaalde keuzes die Despret had gemaakt m.b.t. zijn oeuvre en hoe het door zijn tijdgenoten onthaald werd.

Hiermee heb ik proberen aan te tonen dat het onderzoek naar deze Belgisch-Franse industrieel en zijn artistieke glasobjecten nog lang niet is afgerond en de objecten zelf, de techniek en de materie nog veel van hun geheimen kunnen prijsgeven.

1. Encyclopedieën en algemene naslagwerken

Oxford Art Online

Guinness Aschan, Marit and Smith McNally, Rika. "Enamel." Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press,
<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/To26009>
laatst geraadpleegd op 29 april 2015.

Wren Howard, Peter, et al. "Glass." Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press,
<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/To32762>
laatst bezocht op 29 April 2015.

Andere online naslagwerken

Gallica: bibliothèque numérique. <http://gallica.bnf.fr>, laatst geraadpleegd op 24 mei 2015

Internet archive, <https://archive.org/index.php>, laatst geraadpleegd op 24 mei 2015

Gedrukte naslagwerken

Hamer, Frank. *The potter's dictionary of materials and techniques*. Londen: A & C Black, 1975.

Carré, A.L. "Despret, Georges" in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Saur, München, 2000.

2. Literatuur

Adamson, Glenn. *The invention of craft*, Londen: Bloomsbury Academic, 2013.

Ayroles, Véronique. *François Décorchement: Maître de la pâte de verre*, Parijs: Norma, 2006.

Bangert, Albrecht. *Glass: Art Nouveau and Art Deco*, Londen: Cassell, 1979.

Baudhuin, F. *L'industrie wallonne avant et après la guerre*. Charleroi: Ed. de la Terre wallonne, 1924

Beretta, M. *The alchemy of glass : counterfeit, imitation, and transmutation in ancient glassmaking*. Sagamore Beach, MA: Science History Publications/USA, 2009.

Beveridge, Philippa; Vives, Ignasi Doménech; Pascual I Miro, Eva. *Le verre. L'art et les techniques du travail au four*. Gründ: s.l., 2005.

Bloch-Dermant, Janine. *G. Argy-Rousseau. Glassware as art. With a catalogue raisonné of the pâtes de verre*. Londen: Thames and Hudson, 1991.

Bontemps, G. *Guide du verrier: traité historique et pratique de fabrication des verres, cristaux,*

vitraux. Parijs: Librairie du dictionnaire des arts et manufactures, 1868.

Cappa, Giuseppe. *Le génie verrier de l'Europe: Témoignages de l'Historicisme à la Modernité*, (1840-1998). Brussel: Mardaga, 1998.

Carré, Anne-Laure. "Georges Despret et la pâte de verre" (lic.diss., Parijs: Sorbonne, 1990).

Chambon, Raymond. *L'histoire de la verrerie en Belgique du II^{me} siècle à nos jours*. Brussel: Ed. de la librairie encyclopédique, 1955.

Chavance, René. *La céramique et la verrerie*, Parijs: Rieder, 1928.

Cummings, Keith. *Techniques of kiln-formed glass*. Londen: A & C Black Publishers ltd, 2007.

Cummings, Keith. *Contemporary kiln-formed glass*. Londen: A & C Black Publishers ltd, 2009.

Daum, Noël. *La pâte de verre*, Paris: Denoël, 1984

Delaborde, Yves en Bloch-Dermant, Janine. *Le verre: Art & Design XIX^e-XXI^e siècles*. Courbevois: ACR Edition, 2011.²³⁹

Deneckere, Gita. *1900: België op het breukvlak van twee eeuwen*. Tielt: Lannoo, 2006.

de Waal, Edmund. *20th century ceramics*, Thames and HudsonLtd, Londen, 2003.

Draguet, Michel: *Treasures of the Art Nouveau: Through the collections of Anne-Marie Gillion-Crowet*. Milaan: Skira, 1999.

Duncan, Alastair. *Art Nouveau*. Londen: Thames and Hudson, 1994.

Duncan, Alastair. *The Paris salons 1895-1914, Volume IV: Ceramics & Glass*. Suffolk: Woodbridge, 1994.

Duncan, Alastair. *The technique of leaded glass*, Mineola, NY: Dover, 2003.

Engen, Luc (red.). *Het glas in België van de oorsprong tot heden*. s.l.: Mercatorfonds, 1989.

Ennès, Pierre. *Histoire du verre: au carrefour de l'art et de l'industrie; LeXIXe siècle*. Paris: Massin, 2006.

Fahr-Becker, Gabriele. *Jugendstil*. Keulen: Könemann, 1996.

Fuga, Antonella. *Materialen en technieken*, Gent: Ludion, 2006.

Garner, Philippe (red.). *Encyclopédie visuelle des arts décoratifs 1890-1940*. Parijs: Elsevier – Bordas, 1981.

Green, David. *Handboek voor glazuren: geschiedenis, grondstoffen, recepten en formules*. de Bilt: Canteleer, 1984.

²³⁹ Dit is de herwerkte uitgave van: Bloch-Dermant, Janine. *Le verre en France d'Emile Gallé à nos jours*. s. l.: Amateur, 1990.

- Halem, Henry. *Glass notes: A reference for the glass artist*. Kent: Franklin Mills Press, 2006.
- Hamaide, Frédéric (red.). *De glace et de verre: Deux siècles de verre plat franco-belge (1820-2020)*, Fourmies: Ecomusée de l'Avesnois, 2007.
- Harrison, Charles; Wood, Paul; Gaiger, Jason. *Art in Theory: 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell, Malden (USA), 2012.
- Henrivaux, Jules. *La verrerie au XXe siècle*, Parijs: E. Bernard et Cie., 1903 (1911).
- Hilschenz, Helga. *Das Glas des Jugendstils. Katalog der Sammlung Hentrich im Kunstmuseum Düsseldorf*. München: Prestel-Verlag, 1973.
- Hooson, Duncan en Quinn, Anthony. *Professionele keramiektechnieken. Creatieve gids voor het ontwerpen en vervaardigen van schitterend keramiek*. Kerkdriel: Librero, 2012.
- Kisa, Anton Carel; Bassermann-Jordan, Ernst; Almgren, Oscar. *Das Glas im Altertume*, Leipzig: K.W. Hiersemann, 1908.
- Mannoni, Edith. *Les pâtes de verre*, Parijs: Massin, 1996.
- Olivié, Jean-Luc. "Henry Cros: Pourquoi et comment restituer les antiques pâtes de verre?" in: *Annales du 9e Congrès International d'Etude Historique de Verre*, Ed. du Centre de Publications de l'A.I.H.V., Liège, 1985, p. 385-399.
- Olland, Philippe. *L'art verrier 1900, de l'art nouveau à l'Art Déco à travers des collections privées*. Faton: , 2007.
- Quantin, Albert. *L'exposition du siècle, 14 Avril - 12 Novembre 1900*, Paris: Le Monde Moderne, 1900.
- Quentin-Bauchart, Maurice. *Les musées municipaux*. Parijs: Laurens, 1912.
- Rheims, Maurice. *L'objet 1900*. Parijs: Arts et métiers graphiques, 1964.
- Rosenthal, Léon. *La verrerie française depuis cinquante ans*. Parijs: Vanoest, 1927.
- Silverman, Debora Leah. *Art Nouveau in Fin-de-siècle France: Politics, psychology and style*. Berkeley: University of California press, 1992.
- s.n. *The art and technique of pâte de verre*. Kanagawa: Tokyo Glass Art Institute, 1998.
- Thwaites, Angela. *Mould making for glass*. Londen: A & C Black, 2011.
- Trelcat de Crespin, Émile. *La famille Despret, 1512-1929*. Lille: Société d'études : Desclée De Brouwer, 1929.
- Weisberg, Gabriel P.; Becker, Edwin en Possémé, Evelyne (red.). *L'art nouveau. La maison Bing*. Van Gogh Museum: Amsterdam, 2006.
- Weyl, Woldemar A. *Coloured glasses*. Sheffield: The society of glass technology, 1951.
- Wichmann, Siegfried. *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art since 1858*, Londen,

3. Contemporaine artikels

- Barrucand, Victor. "Les Pâtes de verre et Henry Cros" in: *L'art dans les deux mondes*, 13 en 20 dec. 1890.
- Bouyer, Raymond. "Petites expositions: au musée Galliéra." in: *La chronique des arts et de la curiosité*, nr. 25, 13 juillet 1901, p. 199-200.
- Boyer, Jacques. "La pâte de verre d'hier et d'aujourd'hui" in: *La Nature. Revue des sciences et leurs applications à l'art et à l'industrie*. no. 2777, premier semestre 1928, p. 58-64.
- Clouzot, Henri. "Verreries françaises modernes" in: *Art et Décoration. Revue mensuelle de l'art moderne*, 44 (juillet-décembre 1923), p. 97-112.
- Clouzot, Henri. "Les renovateurs de l'art appliqué, au musée Galliéra" in: *La revue de l'art ancien et moderne*, tome XLVIII, nr. 267, juin 1925, p. 143-155.
- Cousin Pons, Art et Bibelots in: *Le Figaro* (6 mei 1891)
- Escholier, Raymond. "La pâte de verre: Georges Despret – François Décorchemont" in: *L'Art Décoratif*, nr. 111, december 1907, p. 211-216
- Foyot-D'Alvar, M. "Le musée Galliéra" in: *L'Europe artiste. Journal bi-mensuel illustré, artistique, littéraire et théâtral*, no. 2034, 25 juillet 1901, p. 3.
- Guillemot, Maurice. "La Verrerie au musée Galliéra" in: *Art et Décoration. Revue mensuelle de l'art moderne*, 27 (juillet-décembre 1910): p. 20-28.
- Havard, Henry. "Les Salons de 1902: Les arts décoratifs" in: *La revue de l'art ancien et moderne*, nr. 58 rome XI, 1902, p. 411-423.
- Havard, Henry. "Les Salons de 1903: Les arts décoratifs" in: *La revue de l'art ancien et moderne*, nr. 70 tome XIII, 1902, p. 411-423.
- Henrivaux, Jules. "La verrerie à l'exposition universelle de 1900" in: *Revue technique de l'exposition universelle de 1900*, 9ième partie: industries chimiques et diverses, 1902, p. 17-18.
- Henrivaux, Jules. "Le verre: une exposition dus verre au musée Galliéra" in: *Art et industrie*, fascicule 4, août 1910.
- Jan, Pierre. "Les arts décoratifs" in: *La presse*, nr. 5077, 26 april 1906, p. 2.
- Kahn, Gustave. "Les objets d'art aux salons" in: *Art et Décoration. Revue mensuelle de l'art moderne*, 12 (juillet-décembre) 1902, p. 24-32.
- Kahn, Gustave. "Georges Despret et la pâte de verre" in: *Le Goût Moderne*, 11 (1926): p. 8-11.
- Loewental, A.I. en Bromehead, C.E.N. "Vasa Murrina" in: *The journal of Roman studies*. vol. 39, parts 1 and 2, 1949, p. 31-37..

- Massoul, Félix. "La verrerie d'art" in: *Les arts français*, 1919, p. 137-152.
- Roger-Milès, Léon (vermoedelijk, onder initialen "R. M.")²⁴⁰. "Le musée Galliéra" in: *L'Europe artiste: Journal bi-mensuel illustré, artistique, littéraire et théâtrale*, nr. 2034, 25 juillet 1901, p. 3.
- Molinier, Emile. "Les objets d'art aux Salons" in: *Art et Décoration*, 10, juillet-décembre 1901, p. 21-32, p. 45-54.
- Poppenberg, F. "Kleine Nachrichten: Berlin. Decorative Chronik." in: *Kunst und Kunsthandwerk: Monatsschrift des K.K. Österr. Museums fuer Kunst und Industrie*. Heft 11, 1901, p. 488-491.
- Pays, Marcel. "La pâte de verre" in: *La revue moderne*, nr. 12, 10 décembre 1908, p. 18-19.
- Saunier, Charles. "Les arts décoratifs aux salons de 1902: Les objets d'art." in: *Revue des Arts décoratifs*, 22, 1902, p. 196-201.
- Schnerb, J.-F. "L'exposition de la verrerie et de la cristallerie au musée Galliéra" in: *Chronique des arts et de la curiosité*, nr. 25, 2 juillet 1910, p. 195-196.
- s.n. "L'histoire de l'eau: fontaine par M. H. Cros" in: *L'art pour tous*, nr. 23, 15 december 1896, p. 3601.
- Teneo, Martial. "Les salons de 1901" in: *Le monde artiste*, 28, 14 juillet 1901, p. 439-442.
- Teneo, Martial. "Les salons de 1902" in: *Le monde artiste*, 28, 13 juillet 1902, p. 438-439.
- Teneo, Martial. "Les salons de 1903" in: *Le monde artiste*, 19, 10 mai 1903, p. 294-296.
- Teneo, Martial. "Les salons de 1905" in: *Le monde artiste*, 20, 14 mai 1905, p. 312-313.
- Vauxcelles, Louis. "La vie artistique: Pâtes de verre de MM. Despret et Decorchemont" in: *Gil Blas*, 25 décembre 1907, (p. 2).
- Verneuil, M.P. "L'art décoratif à la Société Nationale" in: *Art et Décoration. Revue mensuelle de l'art moderne*, 13 (1903): p. 173-194.
- Verneuil, M.P. "Les arts appliqués aux Salons" in: *Art et Décoration. Revue mensuelle de l'art moderne*, 15 (1904): p. 165-196.
- Verneuil, M.P. "Les pâtes de verre" in: *Art et Décoration. Revue mensuelle de l'art moderne*, 25 (1909): p. 81-90.

4. Recente artikels (na 1960)

Lauriks, Leen; Collette, Quentin; Wouters, Ine en Belis, Jan. "Technical improvements in 19th-century Belgian window glass production" in: *Integrated approaches to the study of historical glass, Proceedings of SPIE*, vol. 8422, 2012.

Nonnenmacher, Heide. "Pâte de verre -- paste made of glass." in: *New Ceramics* no. 1 (January

²⁴⁰ mogelijk bewijs dat het om Roger-Milès gaat, cf. Henrivaux 1903 en Foyot-D'Alvar 1901.

2013): 66. Art Source, EBSCOhost (accessed March 27, 2015). (Abstract: <http://www.new-ceramics.com/index.php?id=60>)

Schaefer, Herwin. "Tiffany's fame in Europe" in: *The art bulletin*, vol. 44, no. 4 (December 1962), p. 309-328.

Sterckx, Marjan. "Van vazen tot naakten. Glazen kunstobjecten (ca. 1905-1910) ontworpen door Yvonne Serruys voor de Noord-Franse manufactureur van Georges Despret" in: *Gentse bijdragen tot de interieurgeschiedenis*, 2013.

Vandenhoecke, Sylvie. "Glass: towards an inner space – on introducing metal oxides in pâte de verre making" in: *Glass Technology: European Journal of Glass science and technology*, part A, nr. 49 (1), February 2008, p. 17-20.

5. Tentoonstellingscatalogi

Exposition de la Verrerie et de la Cristallerie Artistiques, Musée Galliera, tent.cat. (Parijs, Musée Galliera), Parijs, 1910.

Les rénovateurs de l'art appliqué, 1890-1910. Avant-propos de René Chapoullié. Paris : Musée Galliera, 1925.

Exposition universelle et internationale de Gand 1913 : groupe XII B, classe 73 : verres et cristaux / René Martin, rapporteur.[Paris] : Comité français des expositions à l'étranger, [1913]

Eugène Houllart, rapport de la classe 73; cristaux verrières in: *Exposition universelle et internationale de 1900. Rapports du Jury international. Groupe XII. Classes 72 à 75*. Paris, Imprimerie nationale, 1902, p. 133-187.

Frantz, Susanne. *Particle theories: International pâte de verre and other cast glass granulations*. Wheaton village: Museum of American glass, 2005.

Glaskunst in Wallonië van 1802 tot heden. Tentoonstelling georganiseerd door de steden Charleroi, Luik, Bergen en Namen. Luik: Gemeentekrediet, 1986.

L'école de Nancy : art nouveau & industries d'art, Réunion des Musées Nationaux , 1999

6. Archiefmateriaal

Parijs, Archives Nationales de France: Georges Paul Joseph Despret, dossier nr. 19800035/0138/17515 (via databank Leonore)

"Compagnies Réunies des Glaces et Verres Spéciaux du Nord de la France, usines de Jeumont-Recquignies & Boussois. Hommage du personnel à Monsieur Georges Despret en souvenir de la fondation des Glaceries de Jeumont", 31 mai 1909, Archives du Département Verre, Les Arts Décoratifs, Parijs.

7. Online bronnen

Artprice. "Art market, auction sales and artist's prices and indices" <http://www.artprice.com>
Laatst geraadpleegd op 24 mei 2015.

Bullseye Glass company. "Tipsheet 8: Basic lost wax kilncasting",
<https://www.bullseyeglass.com/methods-ideas/tipsheet-8-basic-lost-wax-kilncasting.html>
Laatst geraadpleegd op 2 augustus 2015

Mémoire vivante de Jeumont, <http://www.memoirevivante-jeumont.fr/>
Laatst geraadpleegd op 2 augustus 2015,

Sauzon-Bouit, Edwige. "Le bousillage, à travers les récits de verriers."
<http://webmuseo.com/ws/musee-verre-dordives/app/collection/expo/2>
laatst geraadpleegd op 2 augustus 2015

Stewart, Max. "The Amalric Walter Research Project and subsequent development",
<http://www.artericerca.com/Vetro%20francese/Walter%20Amalric/Amalric%20Walter%20-%20Max%20Stewart.htm>
Laatst geraadpleegd op 2 augustus 2015.

A. Handschrift Légion d'Honneur (ongedateerd)

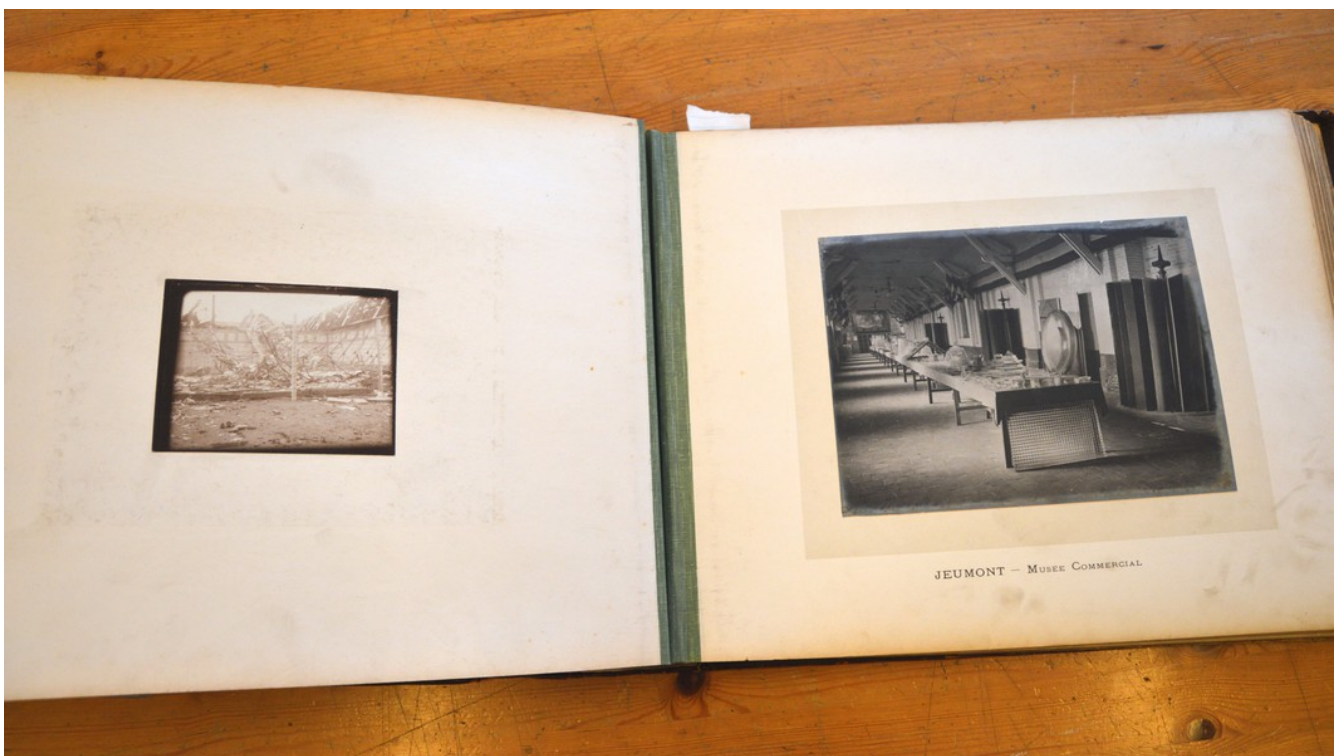
Georges Despret, né le 7 Décembre 1862.
 Fondateur de la manufacture de glaces & Tournant
 le 2 Juin 1884.
 Installé en 1885 la fabrication du verre spéciaux à Tournant.
 Déposé le 4 mai 1893, les manufactures de glaces & Tournant
 voisines de Tournant et fondé la S^{te} des glaces et verres
 spéciaux du Nord dont il est administrateur & gérant.
 Créé en 1908, la S^{te} des glaces et verres spéciaux du
 Nord & la France par la fusion de glaces & Tournant, avec
 les glaces & Tournant et de Tournant.
 Producteur en 1884 - 1/2 million de kilos verre brut
 en 1913 - 50 millions de kilos. 1200 ouvriers. 3000 che-
 vaux de force.
 Conseiller municipal de Tournant pendant 12 ans.
 Membre de la Chambre de Commerce d'Arras pendant
 16 ans.
 Après de longues et fatigantes études, est parvenu à recon-
 stituer les fabriques de verre romaines dont le secret était perdu
 depuis des siècles. Grand prix à titre personnel à toutes
 les grandes expositions internationales.
 Pendant la guerre, attaché à titre spécial au cabinet
 du Ministre du Commerce, comme chef de
 la section Céramique, Verrerie, Produits chimiques du
 Service Technique de ce Ministère.
 & nommé à ce titre à l'Institut National d'Optique pure
 et appliquée et l'Institut de Céramique.
 Membre du Comité Consultatif des Arts et Manufactures.
 Membre du Comité Technique des Laboratoires du
 Conservatoire National des Arts et Métiers.

Afbeelding 1: Parijs, Archives Nationales de France: Georges Paul Joseph Despret, dossier nr. 19800035/0138/17515

B. Album 1909

Dit is een fotoalbum getiteld "Compagnies Réunies des Glaces et Verres Spéciaux du Nord de la France, usines de Jeumont-Recquignies & Boussois. Hommage du personnel à Monsieur Georges Despret en souvenir de la fondation des Glaceries de Jeumont", 31 mai 1909, Archives du Département Verre, Les Arts Décoratifs, Parijs.

Prof. M. Sterckx deelde alle foto's die zij zelf van het album gemaakt had en die waren een grote hulp voor het onderzoek. Later had ik zelf de gelegenheid had om het enorme album te bekijken en heb zo zelf ook enkele foto's gemaakt die hieronder terug te vinden zijn, bijgesneden en bijgewerkt.



Afbeelding 2: Twee pagina's uit het fotoalbum met rechts een zicht op een van de zalen van het "Musée Commercial" en links een snapshot van de vernieling van het museum in de Eerste Wereldoorlog. Zo zijn er verschillende snapshots toegevoegd in het hele album. Archives du Département Verre, Les Arts Décoratifs, Parijs.



Afbeelding 3: Foto van het "Musée des pâtes de verre" uit het album, Archives du Département Verre, Les Arts Décoratifs, Parijs



JEUMONT — MUSÉE DES PÂTES DE VERRE

Afbeelding 4: Foto met alternatief zicht op het "Musée des pâtes de verre", Archives du Département Verre, Les Arts Décoratifs, Parijs.



Afbeelding 5: Foto van een van de vitrines in het "Musée des pâtes de verre", Archives du Département Verre, Les Arts Décoratifs, Parijs.



Afbeelding 6: Foto van het "Musée des verreries artistiques" uit het Album van 1909, Archives du Département Verre, Les Arts Décoratifs, Parijs.



Afbeelding 7: Foto van het "Musée des verreries artistiques", alternatief zicht, Archives du Département Verre, Les Arts Décoratifs, Parijs.



Afbeelding 8: Foto van het "Musée des verreries artistiques" met zicht op de vitrine, Archives du Département Verre, Les Arts Décoratifs, Parijs.

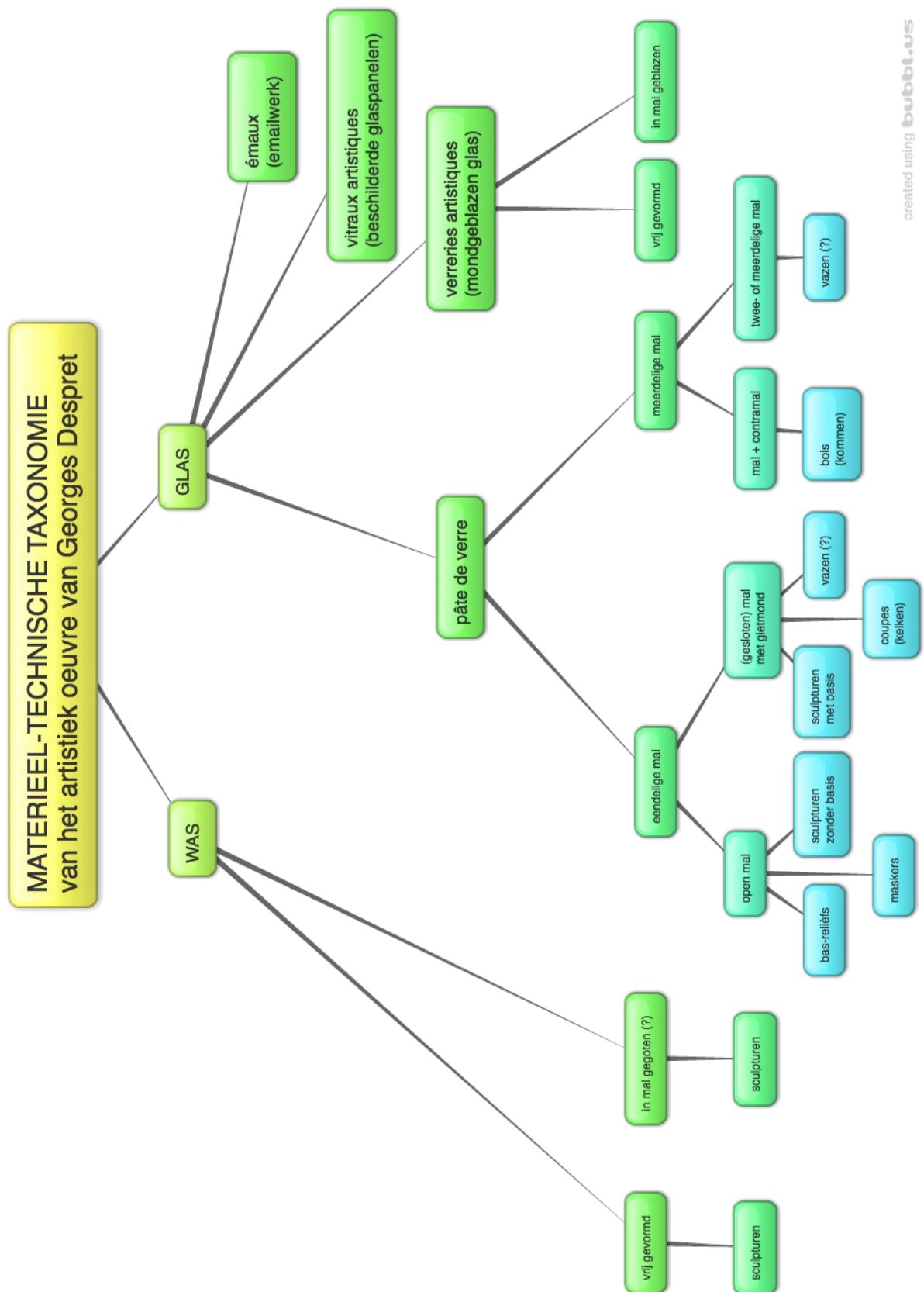


Afbeelding 9: Foto van het "Musée des vitraux artistiques" uit het Album van 1909, Archives du Département Verre, Les Arts Décoratifs, Parijs.



Afbeelding 10: Foto van een van de werken in email uit het Album van 1909, Archives du Département Verre, Les Arts Décoratifs, Parijs.

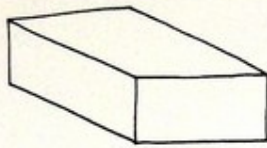
C. Taxonomie



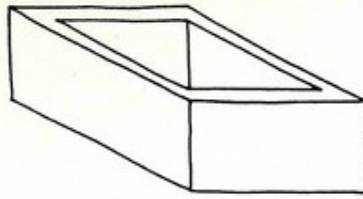
created using **bubbl.us**

Afbeelding 11: schema van de materieel-technische taxonomie

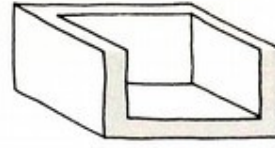
1. Open mold



The finished work



Outside view of the mold



A cross-section of the mold

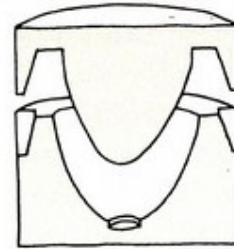
2. Female/male pressing molds



The finished work



Outside view of the molds



A cross-section of the molds

3. Female/male casting molds



The finished work



Outside view of the molds

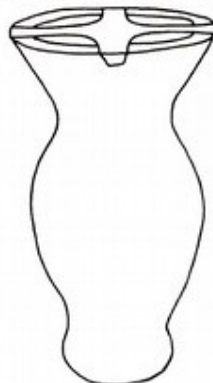


A cross-section of the molds

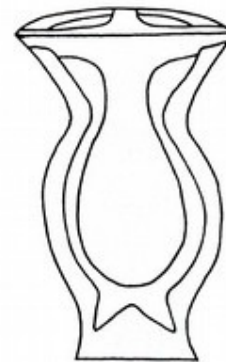
4. Female/male casting molds with a hanging interior (core) mold



The finished work



Outside view of the molds



A cross-section of the molds

Afbeelding 12: s.n. *The art and technique of pâte de verre*. Kanagawa: Tokyo Glass Art Institute, 1998, p. 93.



1. Make clay models for accessories.



2. Construct a frame around the models and coat them with heat-resistant plaster mix.



3. Remove the clay after the plaster hardens.



4. The mold after all traces of clay have been removed.



5. Mix colored glass mixture with glue and apply it to the relief.



6. Charge the mold with colored glass, place it in the kiln, and fire.



7. Release the mold after firing. Be careful not to tap on the glass.



8. Remove traces of plaster in the glass relief detail.



9. Grind with a diamond-grit (or wet/dry) sandpaper, and finish.

Afbeelding 13: s.n. *The art and technique of pâte de verre*. Kanagawa: Tokyo Glass Art Institute, 1998, p. 28

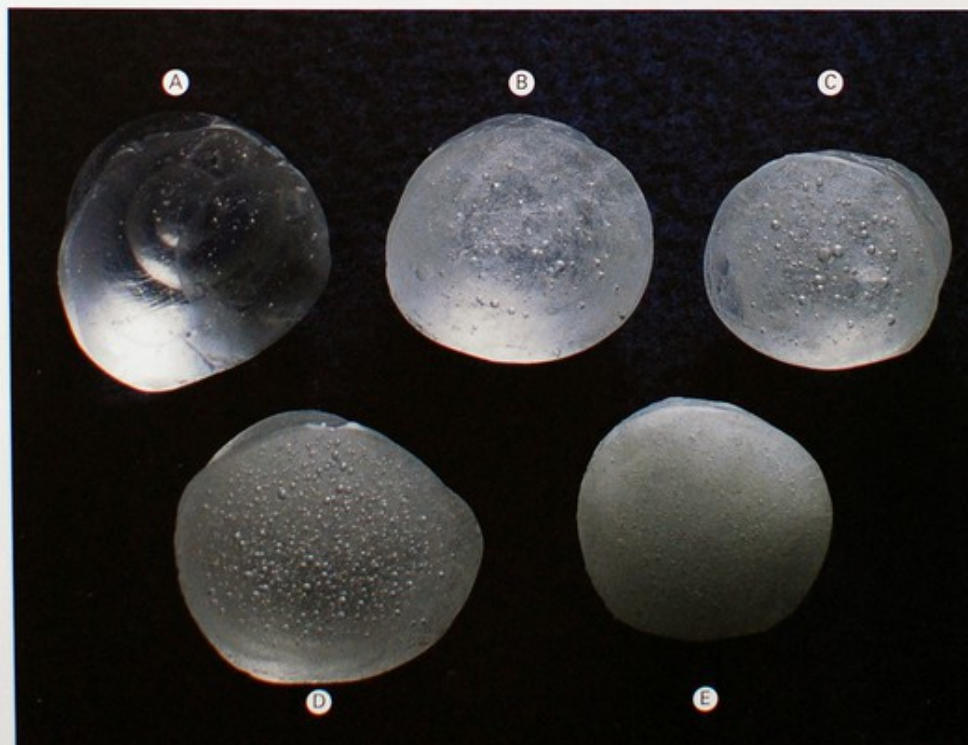
Afbeelding 14: Staafdiagram van de modellen (soorten en aantal)



Afbeelding 15: Het gezicht van Louis Blériot in de collectie van de stad Jeumont (foto K.Berghs)



▲▼ Verre pilé de différentes granulométries et aspect final des pièces correspondantes réalisées dans un même moule. Les lettres indiquent la correspondance entre la granulométrie du verre et le résultat obtenu ; les différences de transparence entre les pièces sont bien visibles.



Afbeelding 16: lichtdoorlatendheid van pâte de verre in verschillende korrelgroottes uit: Beveridge, Philippa; Vives, Ignasi Doménech; Pascual I Miro, Eva. *Le verre. L'art et les techniques du travail au four*. Gründ: s.l., 2005, p. 107.

D4. Lijst van objecten met productienummers

In de linkerkolom de productienummers die zijn teruggevonden op de objecten; de cijfers in de rechterkolom verwijzen naar de fiche van het object in de databank.

Productie-nummer	Titel	ObjectID
487	kom/kelk in pâte de verre	194
502	geblazen vaas in kobaltblauw glas met ingesmolten metaaloxiden	224
503	Getailleerde geblazen vaas in bordeaux met ingesmolten metaaloxiden	43
509	Vrouwengezicht met druiven en loof in pâte de verre	13
511	Geblazen vaas in amberkleurig glas met ingesmolten metaaloxiden	142
525	geblazen vaas in kobaltblauw glas met ingesmolten metaaloxiden	223
528	Geblazen vaas met lange smalle hals in amberkleurig glas met ingesmolten metaaloxiden	221
548	Lachende faun in crèmekleurige pâte de verre	163
583	Rode poon in zalmkleurige pâte de verre	17
591	brede vaas gedecoreerd met vleermuisachtige wezens in crèmekleurige en bruine pâte de verre	33
630	Babygezicht in blauwe pâte de verre	166
641	Vrouwengezicht met haarband in veelkleurige pâte de verre	103
702	Ronde kom in paarse, groene en witte pâte de verre	1
707	Borstbeeld van baby in pâte de verre	198
757	Borstbeeld van gesluisde vrouw in lichtblauwe pâte de verre	199
783	lage kom met groene vegetale decoratie in lichtblauwe pâte de verre	131
808	Schaal in papavervorm in bruin-paarse pâte de verre	267
822	Tanagra staande vrouwelijke figuur met waaier in roodbruine pâte de verre	153
831	Vaas met handvaten in de vorm van zeepaardjes, decoratie van zeewier en zeester in blauwe en roze pâte de verre	21
832	kelk in gele en zachtroze pâte de verre	173
833	kelk in groene, paarse en bruine pâte de verre	183
833	Kom/kelk in pâte de verre	184
843	Schaaltje op voet in kersenrode en groene pâte de verre	36
848	kom in pâte de verre	200
848	kom gedecoreerd met libel en kolibri in bruine, gele en blauwe in pâte de verre	201
866	geblazen vaas met lange hals	105

882	Vrouwenbuste in pâte de verre	99
901	kom in transparant bleekblauwe en groene pâte de verre	234
917	organisch gevormde drielobbige kelk in blauwe pâte de verre	154
948	Kelk in oker, paarse en kleurloze pâte de verre	2
952	Gezicht van Napoléon Bonaparte in bleek huidskleurige pâte de verre	124
958	Borstbeeld van Dante Alighieri in lichtpaarse pâte de verre	113
990	Vrouwelijk naakt (Venus) in huidskleurige pâte de verre	68
993	Venusbuste in licht amberkleurige pâte de verre	88
1003	Ovale schaal op voet in kersenrode en groene pâte de verre	37
1012	Vaas in zachtroze pâte de verre	24
1028	Tanagra van zittende vrouw in zandkleurige pâte de verre	82
1028	Tanagra - zittende vrouwenfiguur in lichtpaarse-lichtamberkleurige pâte de verre	160
1030	Geblazen vaas in kobaltblauw glas met ingesmolten metaaloxiden	141
1046	Tanagra sculptuur van twee vrouwen in licht groen-gele pâte de verre	18
1061	Kom in roze, paarse en oranje pâte de verre	244
1093	schaal in vegetale vorm in lichtbruine pâte de verre	26
1095	Tanagra sculptuur van zittende vrouw in lichtroze pâte de verre	19
1099	Borstbeeld van faun in lichtpaarse pâte de verre	76
1102	Tanagra van staande vrouw met amfoor in blauwe en grijze pâte de verre	148
1110	Tanagra sculptuur van staande vrouw in groen-paars-witte pâte de verre	22
1117	Springende karper in groene, paarse en witte pâte de verre	270
1119	Tanagra van staande vrouw met wapperend gewaad in donkerpaarse en grijsgroene pâte de verre	83
1119	Tanagra staande vrouwenfiguur leunend op zuil in wit-paars-groene pâte de verre	133
1144	Tanagra van staande vrouw met amfoor in donkerpaarse en grijze pâte de verre	84
1156	Kom in lichtblauwe en paarse pâte de verre	243
1187	Gezicht van Napoléon in oranje pâte de verre	89
1215	kom op standring met licht uitlopende rand in zwarte en oranje pâte de verre	46
1231	Granaatappelvaas in bruinroze, gele en witte pâte de verre	268
1231	schaal met decoratie van druiven en wijnbladeren in groene en paarse pâte de verre	269
1234	Vissen in pâte de verre	85
1247	kom op standring met licht uitlopende rand in groengele, oranje en pâte de verre	47

1251	kom met druivendecoratie in geelbruine en roze pâte de verre	38
1285	Tanagra van vrouw die haar fibula vastmaakt in zandkleurige pâte de verre	81
1285	Vierlobbige geblazen vaas in groen, bruin en amberkleurig glas	222
1302	Vissen in pâte de verre	86
1302	Buste van gesluierte vrouw in oranje pâte de verre	87
1324	Vlak meisjesgezicht in blauwe pâte de verre	150
1359	Kom met druiven en druivenbladeren in pâte de verre	12
1375	Naakte vrouw kijkt over muur in lichtroze pâte de verre met accenten in groene, bruine en witte email	100
1856	Geblazen vaas in goudrobijn met metaaloxiden	3
1903	Ovale bas-reliëf van kindergezicht in profiel in pastelkleurige pâte de verre	55
1934	Vlak meisjesgezicht in zwarte pâte de verre	71
1951	Geblazen vaas met smalle hals in donkerpaars glas	6

E. De (her)ontdekking van de pâte de verre

E1. Crawford cup



Afbeelding 17: Crawford cup, Romeins 1ste eeuw n.C., British Museum, GR 1971.4-19.1

E2. Henri Cros: L'Histoire de l'Eau (1894)



Afbeelding 18: Henri Cros: Histoire de l'eau, 1894. Musée d'Orsay, OAO 566

Sabine Méa, Le Rappel, 1 sept. 1884



Afbeelding 19: Méa, Sabine. "Exposition des arts décoratifs" in: *Le rappel*, 1 sept. 1884, no. 5288

LE FIGARO — MERCREDI 6 MAI 1891

Art et Bibelots

C'est tout à l'heure que sera vendu la charmante galerie de M. A. Arosa. Hier, j'assistais en ami au dernier classement, à la toilette de cette collection, deux heures avant l'exposition publique, et nous causions tranquillement, Georges Petit, M. Férat et moi, appuyés à la cinnaise, regardant évoluer les garçons de l'Hôtel pendant qu'en un autre coin de la salle, Géo Nicolet, l'amateur de faïences que nous connaissons tous, examinait un à un des bronzes de Barye et quelques dessins originaux pleins de saveur pour des collectionneurs dignes de ce nom. Et pendant que chacun suivait le cours de ses observations, je me mis à me remémorer l'histoire de cette galerie. Je revoyais dans un passé, hélas ! déjà lointain la façon dont M. Arosa, très fêru d'art, très amateur des jolies choses, s'y était pris pour réunir une à une toutes les pièces formant cette collection à laquelle j'appliquerais volontiers un mot plus moderne : cette garçonnière d'art.

Je revivais l'époque où les gens de goût suivaient avec un soin jaloux telle toile ou tel dessin, objet de leur convoitise ; où des rapports directs s'établissaient entre des artistes et les vrais amateurs : rapports charmants, discrets, remplacés aujourd'hui par les allées et venues quotidiennes d'intermédiaires peu éclairés, grossiers quelquefois.

Car la galerie Arosa a ceci de particulier que fort peu des œuvres qui la composent proviennent d'autres collections. On sent bien l'initiative de celui qui l'a composée, et, comme dit Charles Yriarte dans la préface du catalogue : « Elles ont été achetées au bon temps », alors que les amateurs, au début de leur vie, encore légers d'argent, gens avisés d'ailleurs, pleins de goût, passionnés pour la peinture et pleins de foi dans le génie de Delacroix, comme ils croyaient à l'avenir réservé aux Corot, aux Daubigny, aux Rousseau, allaient directement frapper à la porte des maîtres ou d'un humble marchand qui était pour eux un

homme de confiance, et, pour quelques louis, obtenaient de ces grands artistes modestes, convaincus et désintéressés, un chaud rayon de soleil qu'ils venaient de fixer sur leur toile, une impression toute fraîche d'une matinée de printemps aux bords de l'Oise ou des étangs de Ville-d'Avray, et quelques touches passionnées signées de la griffe du lion.

Qui va acquérir maintenant cette étonnante page de Corot tout imprégnée de brume et de silence, où le pêcheur attentif à sa besogne, au milieu de vertes prairies, amène à lui d'un bras lent et vigoureux le filet qu'il sort de l'eau ? La tranquillité de ce paysage où les grands arbres se reflètent doucement dans l'eau dormante est chose vraiment suggestive. Quelle perle que cette œuvre dans laquelle revit toute l'âme du maître !...

Et, plus loin, *Venise* ! Les brumes indécises sont remplacées là par un ciel d'un bleu transparent sur lequel se découpe en une silhouette d'une architecture impeccable la place de Saint-Marc.

A gauche, la mer, et, au fond, estompée par la lumière diffuse, la coupole de Sainte-Marie-Majeure. Et ceci est un Corot de la belle époque.

Un peu plus loin, *Les Cavaliers arabes* de Fromentin. Dans l'air clair, montés sur des chevaux fringants, revêtus de burnous bariolés, les cavaliers, dans un mouvement plein de vie, gravissent la côte qui les conduit à une mosquée.

De Courbet, un superbe *Paysage*. Rien des empâtements reprochés au maître. La peinture est nette, limpide, arrêtée dans ses plans. On sent, en contemplant cette toile importante malgré ses dimensions restreintes, l'influence que le vieux maître Boudin a exercée pendant un moment sur le peintre d'Ornans.

Le *Lion dévorant un chamois* par Delacroix est encore une œuvre maîtresse comme on en rencontre peu : pâte, couleur, lumière, mouvement, tout le maître est là.

Je m'arrêterai en passant devant le *Pont sur un canal* de Jongkind.

Quatre Pissarro : *Les quatre Saisons*, d'une facture prestigieuse. — Un *paysage* de Sisley — un autre de Lépine — un bouquet de roses de Diaz — trois toiles d'Harpignies — *Une Femme au perroquet* de Willems — une *Gardeuse de vaches* dans une prairie ensoleillée.

Les dessins sont nombreux : Bonvin, Bou-

din, Delacroix, Daumier, Gavarni, et un fusain rehaussé de Th. Rousseau : *Environs de Fontainebleau*.

Enfin, six bronzes de Barye, achetés il y a quarante ans, c'est-à-dire au bon moment.

Je quitte l'Hôtel des Ventes, et en quelques enjambées je me rends rue Laffitte où sont exposées en ce moment *Les Meules* de M. Claude Monet. Quel art merveilleux et triomphant !

Un autre que Cousin Pons vous en parlera certainement dans ce journal, mais il m'est impossible à moi qui recherche la philosophie dans l'Art, comme l'a fait mon parrain Honoré de Balzac, de ne point m'étonner.

J'ai entendu, en effet, hier, devant les manifestations de cet art sincère et fortifiant, les exclamations admiratives d'individus qui, il y a quinze ans, riaient avec éclat devant les œuvres de ce maître.

Il a donc vaincu, à coups de talon, non seulement le parti pris de tout tourner en ridicule, mais encore la terrible routine qui paralyse tout effort — travail de Titan — l'indifférence, l'ennemie née du génie.

Cousin Pons.

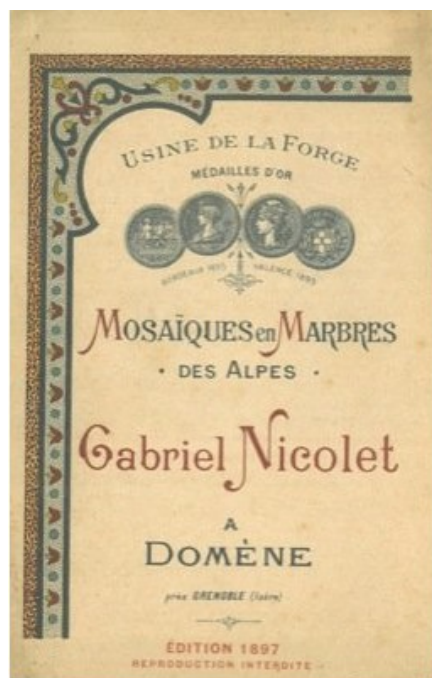
Affiche “Exposition nationale de la céramique et tous les arts dus feu” 1897



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Afbeelding 21: litho van Etienne Moreau-Nélaton, Bron: www.gallica.fr.

Brochure Gabriel Nicolet



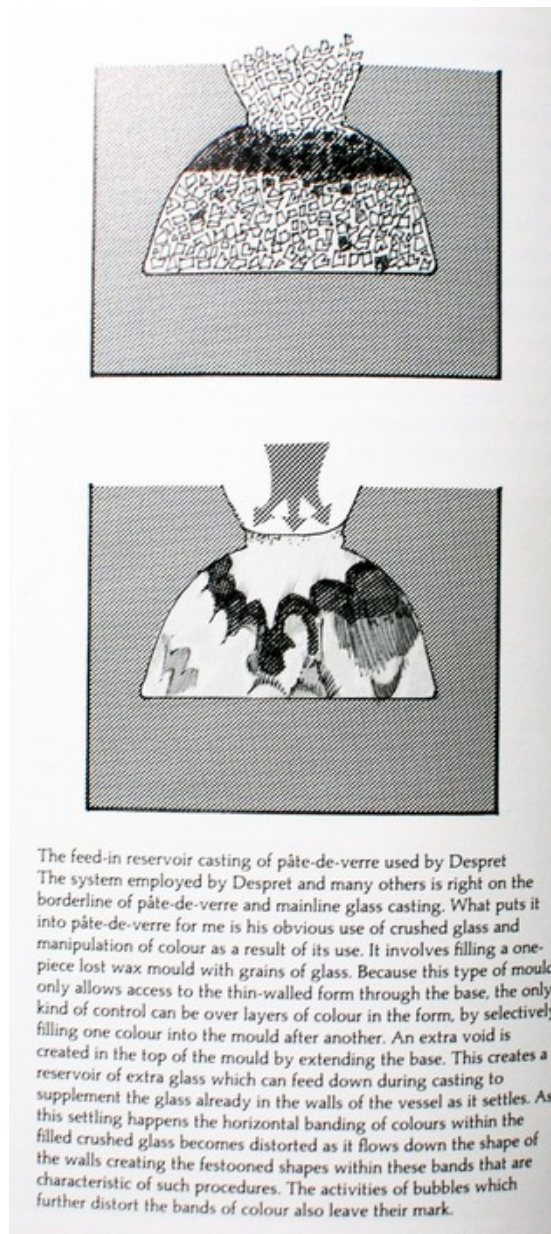
A f b e e l d i n g 22: cf.
<https://archive.org/details/MosaqueEnMarbresDesAlpesFabriqueEnCarreauxEtEnDallesMosaque>

F. Reconstructie

F1. Verslag van de reconstructie (Luca School of Arts)

(zie aparte bijlage)

F2. Cummings: eendelige mal met gietmond voor kom



Afbeelding 23: Cummings (2007) p. 86: demonstratie van het gietproces van Desprets kom (collectie Musée des Arts Décoratifs, Parijs; ObjectID 233).

G. Chronologie van de contemporaine publicaties

Chronologie van contemporaine publicaties rond Despret en zijn pâte de verre

1900	Quantin, Albert. <i>L'exposition du siècle, 14 Avril - 12 Novembre 1900</i> , Paris: Le Monde Moderne, 1900.
1901	Bouyer, Raymond. "Petites expositions: au musée Galliera." in: <i>La chronique des arts et de la curiosité</i> , nr. 25, 13 juillet 1901, p. 199-200.
1901	Roger-Milès, Léon. "Le musée Galliera" in: <i>L'Europe artiste: Journal bi-mensuel illustré, artistique, littéraire et théâtral</i> , nr. 2034, 25 juillet 1901, p. 3.
1901	Molinier, Emile. "Les objets d'art aux Salons" in: <i>Art et Décoration</i> , 10, juillet-décembre 1901, p. 21-32.
1901	Poppenberg, F. "Kleine Nachrichten: Berlin. Decorative Chronik." in: <i>Kunst und Kunsthandwerk</i> . Heft 11, 1901, p. 488-491.
1901	Teneo, Martial. "Les salons de 1901" in: <i>Le monde artiste</i> , 28, 14 juillet 1901, p. 439-442.
1902	Havard, Henry. "Les Salons de 1902: Les arts décoratifs" in: <i>La revue de l'art ancien et moderne</i> , nr. 70 tome XIII, 1902, p. 411-423.
1902	Henrivaux, Jules. "La verrerie à l'exposition universelle de 1900" in: <i>Revue technique (...)</i> , 9ième partie: industries chimiques et diverses, 1902, p. 17-18.
1902	Kahn, Gustave. "Les objets d'art aux salons" in: <i>Art et Décoration. Revue mensuelle de l'art moderne</i> , 12 (juillet-décembre) 1902, p. 24-32.
1902	Saunier, Charles. "Les arts décoratifs aux salons de 1902: Les objets d'art." in: <i>Revue des Arts décoratifs</i> , 22, 1902, p. 196-201.
1902	Teneo, Martial. "Les salons de 1902" in: <i>Le monde artiste</i> , 28, 13 juillet 1902, p. 438-439
1903	Teneo, Martial. "Les salons de 1903" in: <i>Le monde artiste</i> , 19, 10 mai 1903, p. 294-296.
1903	Verneuil, M.P. "L'art décoratif à la Société Nationale" in: <i>Art et Décoration. Revue mensuelle de l'art moderne</i> , 13 (1903): p. 173-194.
1903	Henrivaux, Jules. <i>La verrerie au XXe siècle</i> , Parijs: E. Bernard et Cie., 1903 (1911).
1904	Verneuil, M.P. "Les arts appliqués aux Salons" in: <i>Art et Décoration. Revue mensuelle de l'art moderne</i> , 15 (1904): p. 165-196.
1905	Teneo, Martial. "Les salons de 1905" in: <i>Le monde artiste</i> , 20, 14 mai 1905, p. 312-313.
1906	Jan, Pierre. "Les arts décoratifs" in: <i>La presse</i> , nr. 5077, 26 avril 1906, p. 2.
1907	Escholier, Raymond. "La pâte de verre: Georges Despret – François Decorchemont" in: <i>L'Art Décoratif</i> , nr. 111, december 1907, p. 211-216
1907	Vauxcelles, Louis. "La vie artistique: Pâtes de verre de MM. Despret et Decorchemont" in: <i>Gil Blas</i> , 25 décembre 1907, (p. 2).
1908	Pays, Marcel. "La pâte de verre" in: <i>La revue moderne</i> , nr. 12, 10 décembre 1908, p. 18-19.
1909	Verneuil, M.P. "Les pâtes de verre" in: <i>Art et Décoration. Revue mensuelle de l'art moderne</i> , 25 (1909): p. 81-90.
1910	Guillemot, Maurice. "La Verrerie au musée Galliera" in: <i>Art et Décoration. Revue mensuelle de l'art moderne</i> , 27 (juillet-décembre 1910): p. 20-28.
1910	Henrivaux, Jules. "Le verre: une exposition du verre au musée Galliera" in: <i>Art et industrie</i> , fascicule 4, août 1910.
1910	Schneer, J.-F. "L'exposition de la verrerie et de la cristallerie au musée Galliera" in: <i>Chronique des arts et de la curiosité</i> , nr. 25, 2 juillet 1910, p. 195-196.
1910	<i>Exposition de la Verrerie et de la Cristallerie Artistiques</i> , Musée Galliera, tent.cat. (Parijs, Musée Galliera), Parijs, 1910.
1911	Jean, René. <i>Les arts de la terre</i> . Parijs: Laurens, 1911.
1912	Quentin-Bauchart, Maurice. <i>Les musées municipaux</i> . Parijs: Laurens, 1912.
1913	<i>Exposition universelle et internationale de Gand 1913 : groupe XII B, classe 73 : verres et cristaux / René Martin, rapporteur.</i> [Paris] : Comité français des expositions à l'étranger, 1913.
1919	Massoul, Félix. "La verrerie d'art" in: <i>Les arts français</i> , 1919, p. 137-152.
1923	Clouzot, Henri. "Verreries françaises modernes" in: <i>Art et Décoration. Revue mensuelle de l'art moderne</i> , 44 (juillet-décembre 1923), p. 97-112.
1924	Baudhuin, F. <i>L'industrie wallonne avant et après la guerre</i> . Charleroi: Ed. de la Terre wallonne, 1924
1925	Clouzot, Henri. "Les renovateurs de l'art appliqué, au musée Galliera" in: <i>La revue de l'art ancien et moderne</i> , tome XLVIII, nr. 267, juin 1925, p. 143-155.
1925	<i>Les renovateurs de l'art appliqué, 1890-1910. Avant-propos de René Chapoullié</i> . Paris : Musée Galliera, 1925.
1926	Kahn, Gustave. "Georges Despret et la pâte de verre" in: <i>Le Goût Moderne</i> , 11 (1926): p. 8-11.
1927	Rosenthal, Léon. <i>La verrerie française depuis cinquante ans</i> . Parijs: Vanoest, 1927.
1928	Boyer, Jacques. "La pâte de verre d'hier et d'aujourd'hui" in: <i>La Nature</i> . . no. 2777, premier semestre 1928, p. 58-64.
1928	Chavance, René. <i>La céramique et la verrerie</i> , Parijs: Rieder, 1928.
1929	Trelcat de Crespin, Émile. <i>La famille Despret, 1512-1929</i> . Lille: Société d'études : Desclée De Brouwer, 1929.
1955	Chambon, Raymond. <i>L'histoire de la verrerie en Belgique du 11me siècle à nos jours</i> . Brussel: Ed. de la librairie encyclopédique, 1955.

Afbeelding 24: Chronologische lijst van contemporaine publicaties rond Despret en zijn pâte de verre: artikels, tentoonstellingscatalogen en boeken.

H. Digitale bijlagen

Bestanden in de digitale bijlage (dvd-rom):

1. D1_Despret_Databank.fmp12

Dit is het Filemaker bestand dat de databank van Desprets objecten bevat. Hiermee kan de databank worden aangepast (in Filemaker Pro Advanced 12 e.v.).

2. D1_Despret_Databank.pdf

Dit is de printversie van de databank met alle objectfiches, gesorteerd volgens ObjectID

3. D2_Rapport_Collectie.pdf

De objecten gesorteerd volgens collectie

4. D3_Rapport_TechModVorm.pdf

De objecten gesorteerd volgens techniek, model en vormtype

5. F1_Verslag_Reconstructie.pdf

Het verslag van de reconstructie van Desprets werkproces in het atelier van Luca School of Arts