

COLECȚIA DE STICLĂ
A MUZEULUI NAȚIONAL PELEȘ

ALBUM EDITAT DE MUZEUL NAȚIONAL PELEȘ

COORDONATOR PROIECT EDITORIAL:

Dr. Narcis Dorin ION

Director general al Muzeului Național Peleș

AUTOR: Cornelia DUMITRESCU

COLABORATORI: Ovidiu DUMITRESCU,

Cornel-Constantin ILIE, Mircea Alexandru HORTOPAN

FOTOGRAFII: Camil IAMANDESCU

GRAFICĂ ȘI DTP: Cornel-Constantin ILIE

CORECTURĂ: Rodica ROTĂRESCU, Narcis Dorin ION,
Mircea Alexandru HORTOPAN, Alexandra GHIOARCĂ

TRADUCERE ÎN LIMBA ENGLEZĂ: Samuel W. F. ONN

© Muzeul Național Peleș, 2019

Toate drepturile rezervate / All rights reserved

www.peles.ro

ISBN 978-973-0-30781-8

ILUSTRAȚIA COPERTĂ:

CĂLIMARĂ „MIRABEAU” (DETALIU)

Atelier René Lalique, Paris, 1927

CORNELIA DUMITRESCU

Colecția de sticlă
a Muzeului Național Peleş

CATALOG SELECTIV

SINAIA
2019

Cuprins

Cuvânt înainte. Colecția de sticlă a Muzeului Național Peleş 7-9

Prezentarea colecției || *Presentation of the Collection* 10-15

O scurtă privire asupra istoricului sticlăriei europene || *A brief history of european glassmaking* 16-27

Despre chimia sticlei || *The chemistry of glass* 28-31

Anglia || *England* 32-45

Austria || *Austria-Hungary* 46-65

Boemia || *Bohemia* 66-101

Franța || *France* 102-111

Cristaleriile Baccarat || *The Baccarat cristalworks* 112-117

Cristaleriile Saint-Louis || *Saint-Louis cristal glassworks* 118-123

Atelierele Daum || *The Daum glassworks* 124-135

Emile Gallé || *Emile Gallé* 136-153

René Lalique || *René Lalique* 154-165

Paul Nicholas (D`Argental)* || *Paul Nicholas (D`Argental) 166-171

Pasta de sticlă || *Pâte de verre* 172-179

Marius Ernest Sabino || *Marius Ernest Sabino* 180-183

Germania || *Germany* 184-227

Italia || *Italy* 228-287

Norvegia || *Norway* 288-291

Olanda || *Holland* 292-297

România || *Romania* 298-313

Rusia || *Russia* 314-319

S.U.A. || *The United States* 320-331

Vitralii || *Stained glass* 332-339

Epilog || *Epilogue* 340

Glosar || *Glossary* 341-342

Bibliografie || *Bibliography* 343-344



COLECȚIA DE STICLĂ A MUZEULUI NAȚIONAL PELEȘ

Dintre diversele și extrem de valoroasele colecții ale Muzeului Național Peleș, se distinge prin frumusețe și rafinament cea de sticlă, pe care o prezentăm în acest al doilea catalog dedicat valorificării editoriale a patrimoniului cultural național mobil ce decorează interioarele castelului Peleș din Sinaia, monument emblematic al fenomenului istorist european, creat din inițiativa și pasiunea fără seamăn a primului nostru rege.

Pe lângă faimoasa și intens discutata colecție de pictură ce cuprindea peste 200 de tablouri, multe dintre ele capodopere ale artei universale, regele Carol I al României a pus bazele unei fabuloase colecții de artă decorativă, unică în peisajul cultural românesc și neegalată până astăzi. Prin intermediul diverșilor furnizori regali, a achiziției directe în urma unor călătorii prin țările Europei occidentale sau vizitarea unor Expoziții Universale (de la Paris, Londra sau Viena), regele Carol I al României a reușit să îmbogățească colecțiile castelului Peleș din Sinaia cu piese de sticlă de mare valoare artistică, creații ale celor mai faimoase ateliere și manufacturi europene ale epocii: Murano, Boemia, Webb, Baccarat, Saint Louis sau Lobmeyr. Alte piese (servicii tradiționale sau piese moderne, în stil Art Deco) au fost comandate special la fabricile din Azuga și Mediaș (care aveau ca director artistic pe Emerico Montesy), pentru a decora reședința regală din Sinaia.



Iubitoare și creatoare de frumos – în domeniul arhitecturii, decorației interioare și artei peisagere –, regina Maria a României a fost o neobosită și pasionată colecționară de artă, alegând cu grijă din târguri și magazine de antichități, românești sau străine, piese care au decorat multe dintre „casele sale de vis” ce purtau amprenta sa inconfundabilă și demonstau gustul său artistic fără cusur. Într-un fel propriu, principesa și, din 1914, regina Maria a României a continuat în mod strălucit tradiția de colecționat inaugurată de regele Carol I și a achiziționat piese de ceramică și sticlărie în stil *Art Nouveau*, cu care a decorat interioarele castelului Pelișor din Sinaia, reședința atât de impregnată de spiritul său creator. Ca principesă moștenitoare a României, Maria și-a decorat locurile dragi cu lucrări cumpărate de la mari maeștri ai artei focului: Emile Gallé, René Lalique, Auguste și Jean-Antonin Daum, Christian Desiré, Jean Sala, G. Argy-Rousseau, Almaric Walter sau Louis Comfort Tiffany.

Colecția de sticlă a Muzeului Național Peleș numără peste 1500 de piese și a fost constituită prin achizițiile și comenzile Familiei regale române, între 1866 - 1947, iar ulterior prin achizițiile Muzeului Peleș, realizate în perioada 1969 - 1975, când – printr-o coerentă politică de achiziții de patrimoniu, din

anticariate sau de la colecționari particulari – s-a urmărit completarea fondului regal existent cu obiecte din cristal de Boemia, dar în special cu piese semnate Gallé, Daum și Lalique. În aceeași perioadă în cadrul Muzeului Peleş a fost înființată Secția de Artă decorativă-Ceramică (1965 - 1982), care a valorificat științific și expozițional creația marilor manufacturi de sticlă și ceramică prezente în colecția regală de la Sinaia.

Interioarele muzeelor amenajate în castelele Peleş și Pelișor din Sinaia expun unele dintre cele mai valoroase piese ale colecției regale de sticlă, o selecție a lor fiind prezentată, în perioada decembrie 2017 - mai 2018, în cadrul expoziției *Artele Focului. Ceramică și sticlă din colecția Muzeului Național Peleş*, care propunea publicului vizitator o întâlnire specială cu delicata și fragila lume a ceramicii și sticlei de artă, valorificată și prin editarea, la finele anului 2017, a unui rafinat catalog.

Doamna Cornelia Dumitrescu – inginer în domeniul silicaților, ca formație, devenită muzeograf pasionat și șef de secție la Muzeul Național Peleş – se dovedește a fi un autor riguros care prezintă detaliat iubitorilor istoriei și artelor decorative modurile de interpretare și realizare a grațioaselor obiecte de artă din sticlă, dar și confruntarea dintre tradiție și spirit novator ori trecerea de la limbajul academic la îndrăznețele modalități moderne de exprimare. Toate aceste aspecte oferă cititorului o imagine a acestei colecții unice, pe care am încercat să o redăm – în concepția grafică a istoricului Cornel-Constantin Ilie – în catalogul selectiv al *Colecției de sticlă a Muzeului Național Peleş*, bogat ilustrat cu uimitoarele fotografii realizate de Camil Iamandescu. Traducerea în limba engleză a acestui catalog îi aparține domnului Samuel W. F. Onn, căruia îi mulțumesc în mod special. Tiparul de înaltă calitate realizat – sub conducerea atentă a doamnei director Maria Dohotaru – de S.C. Magic Print din Onești redă frumusețea aparte specifică unui album de artă. Tuturor le exprim aici felicitările și gratitudinea binemeritate.

Dr. Narcis Dorin ION
Director general al
Muzeului Național Peleş





Colecția de sticlărie artistică a Muzeului Național Peleș cuprinde peste 1500 de piese și s-a constituit de-a lungul unei perioade de timp relativ îndelungată, de peste un secol, ce poate fi structurată în două mari etape stâns legate de istoria castelului: un prim și decisiv demers este reprezentat de achizițiile și comenzile casei regale, care se situează între anii 1870 – 1947; el a fost urmat de achizițiile Muzeului Peleș, instituție înființată în anul 1953, și care a beneficiat de fonduri importante pentru extinderea patrimoniului existent.

Urmând exemplul antecesorilor săi - principii din ramura suabiană a familiei de Hohenzollern - care au fost reputați colecționari de artă, timp de mai multe generații, regele Carol I al României își întemeiază propriile sale colecții, ce vizează domenii variate, de la cel mai apropiat preocupărilor sale, cel al armelor de luptă și de paradă, la artă plastică, mobilier, textile, ceramică, sticlă.

Absolvent, către 1862, al cursului de istoria artelor susținut de celebrul specialist german Anton Heinrich Springer (1825 – 1891) la Universitatea din Bonn, regele Carol I este un colecționar avizat și un

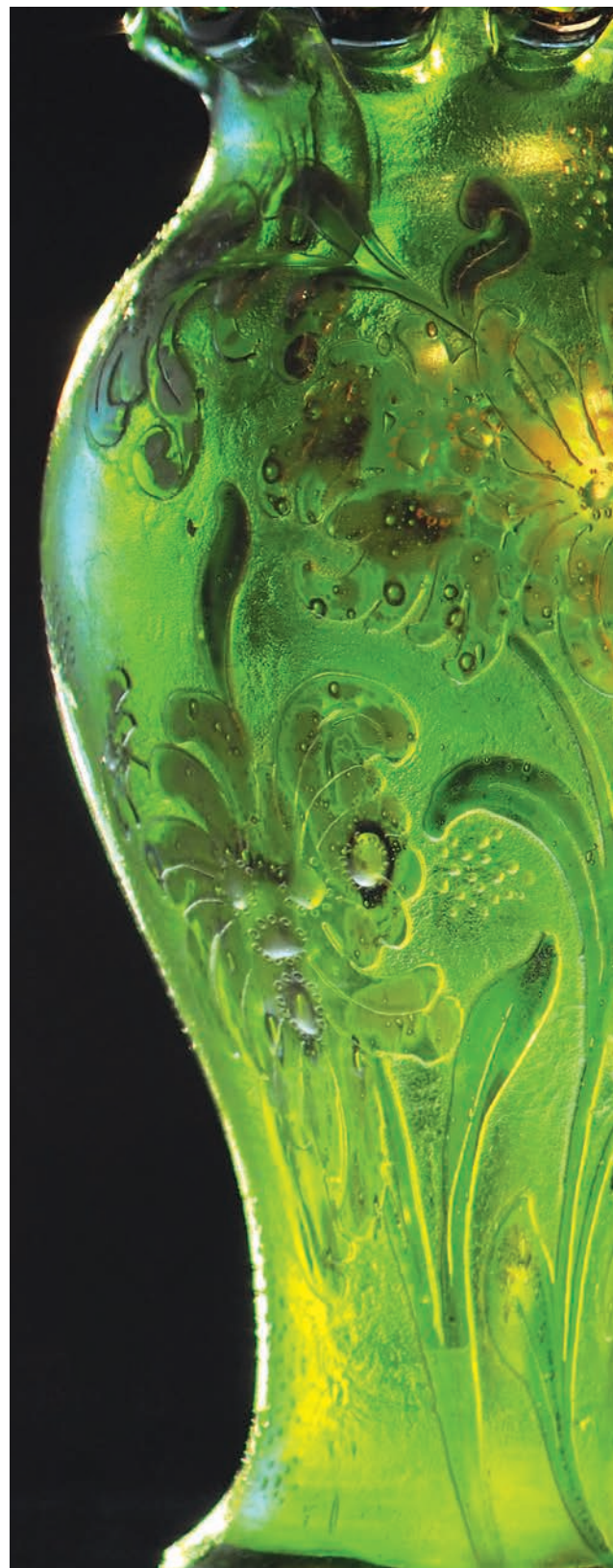


fin cunoscător al fenomenului artistic din epocă. El achiziționează direct de la producători obiecte din sticlă sau cristal realizate în renumite ateliere din **Germania, Italia, Austria, Franța, Anglia** în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în primul deceniu al secolului al XX-lea.

Gustul și preferințele regelui colecționar se îndreaptă către valorile clasicizante, către capodopere ale Renașterii și barocului. Prin achizițiile realizate, regele Carol I se dovedește a fi un adept al curentului istorist, curent ce se bazează pe reactualizarea modelelor artistice aparținând altor epoci, și care se afirmă în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, fiind adoptat cu deosebire de curțile regale europene. Astfel, secțiunea germană a colecției de sticlărie artistică ilustrează modele decorative ale secolelor XVI și XVII, cu o iconografie simbolică ce aparține stilurilor preferate ale comanditarului: efigii imperiale, prinți electori, cavaleri, steme și însemne heraldice. În același context, trebuie menționate și piesele devenite clasice în repertoriul epocii, achiziționate de regele Carol I de la societatea *The Venice and Murano Company* în perioada 1900 – 1914, inspirate după piese venețiene din epoca renascentistă și care au în repertoriul decorativ personaje mitologice, animale marine, dragoni, lebede și alte elemente decorative.

Colecția include, alături de piesele de reprezentare, și o serie de piese de uz curent: servicii de masă din cristal francez de *Saint-Louis* sau *Baccarat*, cristal de *Boemia* sau cristal englezesc produs de atelierele *Thomas Webb* din Stourbridge, cu forme și decorații clasicizante.

O altă arie de referință spre care se orientează Familia regală în comenzile sale este cea a artei promovată de adepții *noului val*, artiști ale căror creații se înscriu în revoluționarul curent numit generic *Arta anilor 1900*. Renumitele ateliere vieneze *Lobmeyr*, furnizoare ale Curții Imperiale Austro-Ungare, primesc din partea casei regale a României o comandă pentru un serviciu de boluri din cristal, cu o decorație inovatoare sub aspectul designului. Aceleași arii i se circumscriu și frumoasele piese cu irizații ce au



efecte plastice, lucrate în atelierele *Loetz' Witwe*, ca și serviciul de toaletă ce dezvoltă tema *quadraturii* creat de unul dintre fondatorii Secessionului și al Wiener Werkstätte, arhitectul și designerul **Josef Hoffmann**.

Datorită principesei Maria, devenită regină în 1914, colecția regală de sticlărie se îmbogățește, începând cu anii 1893 – 1900, cu piese remarcabile, expresii ale stilurilor *Art Nouveau* și *Art Deco*. Ele poartă semnăturile unor artiști care prin inovațiile lor, atât în domeniul stilistic cât și în cel al tehnicilor de lucru, au deschis drum artei moderne: **Émile Gallé, Antonin și Paul Daum, d'Argental, Gabriel Argy-Rousseau, Almaric Walter, Henri Berger, René Lalique, Louis Comfort Tiffany** și alții. Apropierea reginei Maria de înnoirea stilistică promovată de arta anilor 1900 s-a realizat prin perspectiva propriei sale percepții - de colecționar, dar și de artist. Astfel, remarcăm printre creațiile personale ale reginei un set de pahare din sticlă suflat în Boemia și pictat de ea cu florile preferate: brândușe, clematite, iriși, lalele, camelii.

Achizițiile și comenzile familiei regale în străinătate s-au desfășurat în paralel cu o politică bine determinată de încurajare a industriei naționale de sticlărie. În acest sens, trebuie amintite fabricile de la Azuga și Mediaș, cărora li s-au comandat servicii de pahare, fie tradiționale, personalizate cu cifrul regal, fie moderne, în stil *Art Deco*, așa cum este ansamblul creat de **Emerico Montesy**.

În perioada 1969 – 1974, *Muzeul Peleş* a desfășurat o activitate susținută de achiziții de la persoane particulare, urmărindu-se completarea fondului existent cu opere valoroase, care poartă marca unor importante ateliere europene sau semnăturile unor artiști celebri, precum **Émile Gallé, René Lalique** sau **Paul Daum**.

Catalogul cuprinde o selecție a celor mai importante piese ale colecției de sticlărie artistică a *Muzeului Național Peleş*, prezentate în funcție de țara de origine, atelierele producătoare și particularitățile stilistice.



PRESENTATION OF THE COLLECTION

Peleș National Museum contains over 1,500 items of artistic glassware. The collection was formed over a relatively long period of time – lasting more than a century – which can be divided into two main stages closely mirroring the history of the castle itself: the first and decisive stage is defined by the acquisitions and commissions awarded by the royal house between 1870 and 1947; this is followed by a period of acquisitions by Peleș Museum, an institution established in 1953 that benefitted from significant funding aimed at expanding the existing collection.

Following in the footsteps of his predecessors – princes from the Swabian branch of the House of Hohenzollern and renowned art collectors over many generations – King Carol I of Romania founded collections of his own in diverse fields, from those which most closely reflected his interests, i.e. combat and ceremonial weaponry, to the fine arts, furniture, textiles, ceramics and glassware.

An attendee, towards 1862, of an art history course given by the famous German specialist Anton Heinrich Springer (1825-1891) at the University of Bonn, King Carol I was a knowledgeable collector and a fine connoisseur of the art of his day. Purchasing directly from producers, he acquired objects of glass and crystalware manufactured in the famous workshops of **Germany, Italy, Austria, France and England** during the second half of the 19th century and the first decade of the 20th century.

The tastes and preferences of the king were oriented towards classicising art, as well as the masterpieces of the Renaissance and the baroque. King Carol I's acquisitions reveal him to have been an adherent of the historicist trend, a movement based on the revival of artistic styles of previous eras that flourished during the final decades of the 19th century, when it was particularly popular among the royal courts of Europe. The German section of the collection thus showcases items whose decorative styles are redolent of the 16th and 17th centuries and whose iconography – e.g. imperial effigies, prince-electors, knights, coats of arms and heraldic insignia – reflects the stylistic preferences of their commissioners. Also worthy of mention are the objects, purchased by King Carol I from the **Venice and Murano Company** between 1900 and 1914. These items, which would come to be considered classics of the period, were based on Venetian works dating from the Renaissance and have a decorative repertoire featuring mythological figures, sea creatures, dragons, swans and other decorative elements symbolising the Enlightenment.

Alongside decorative pieces, the museum's collection of artistic glassware also contains a series of items intended for everyday use, e.g. French crystal tableware made by **Saint-Louis** and **Baccarat**, and **Bohemia** crystal and English crystalware produced in the workshops of **Thomas Webb** in Stourbridge, all of which have classicising forms and decorations.

Another artistic style favoured by the royal family in its commissions of glassware is that of the art produced by members of the “new wave”, artists whose works we attribute to the then revolutionary style of Art Nouveau,

known generically in Romania as the Art of the Turn of the 20th Century. The famous Viennese glass manufacturers **Lobmeyr**, suppliers to the Austro-Hungarian Imperial Court, received a commission on behalf of the Royal Family of Romania for a set of crystal bowls with innovative decorations. The same style was used for the beautiful items made from iridescent glass by Loetz Witwe, as well as the toilet set designed in the *quadratura* style by one of the founders of the Secession movement and the Wiener Werkstätte, the architect and designer **Josef Hoffmann**.

Thanks to Princess Marie (Queen as of 1914), the collection of royal glassware was gradually enriched, beginning somewhere between 1893 and 1900, with a number of outstanding items in the **Art Nouveau** and **Art Deco** styles. These objects were designed by artists who, by dint of their stylistic and technical innovations, would pave the way for modern art: **Émile Gallé, Antonin and Paul Daum, D'Argental, Gabriel Argy-Rousseau, Amalric Walter, Henri Berger, René Lalique** and **Louis Comfort Tiffany** among others. Queen Marie's embrace of the stylistic innovations promoted by the art of the turn of the 20th century reflected her own interests as a collector as well as an artist. Worthy of mention among her own artistic creations is the set of glasses made in Bohemia and decorated by the Queen herself with paintings of her favourite flowers: crocuses, clematis, irises, tulips and camellias.

The royal family's foreign acquisitions and commissions took place hand in hand with a clear policy of encouraging the nation's own glassmaking industry. This included the factories of Azuga and Mediaș, which were commissioned to produce drinking glass sets, either in a traditional style and personalised with the royal cypher, or in the modern Art Deco style, such as that created by **Emerico Montesy**.

In the period 1969-1974, **Peleş Museum** made a series of acquisitions from private collectors, in order to enrich its existing collection with valuable items of glassware made by important European producers or famous artists like **Émile Gallé, René Lalique** and **Paul Daum**.

This catalogue contains a selection of the more important items in the **Peleş National Museum's** collection of artistic glassware, grouped according to country of origin, manufacturer and stylistic features.



© SCURTĂ PRIVIRE ASUPRA ISTORICULUI STICLĂRIEI EUROPENE



'EST FOU CE QUE PEUT DEVENIR UN GRAIN DE SABLE !'

Acesta este sloganul sticlarilor francezi, care își manifestă astfel încântarea în privința multitudinii domeniilor în care sticla este un material de neînlocuit. Într-adevăr, în cei peste cinci mii de ani de când omul sintetizează sticlă, ea s-a insinuat atât de mult în viața noastră încât domenii ca arhitectura, telecomunicațiile, transporturile și multe altele se bazează pe acest material. Fără sticlă casele noastre ar fi triste, lipsite de lumina soarelui, la fel și toate mașinăriile inventate de om și care străbat pământul, văzduhul sau cosmosul. Nu ar fi posibile aparatele cu sisteme optice, de la microscop la camere digitale, iar fără fibrele optice nu am avea televiziune prin cablu sau internet și nu am putea comunica la mari distanțe. Aplicațiile tehnice ale sticlei sunt nenumărate, dar utilizarea ei în artă este și mai impresionantă. Interioarele noastre sunt înfrumusețate de obiecte fragile și delicate, care ne surprind prin colorit și transparență, prin grația, eleganța și finețea formelor. Candelabre, aplice, oglinzi, vase, pocaluri, pahare, cupe, adevărate opere de artă realizate de artiști renumiți dau strălucire și personalitate unui interior și constituie, adesea, mândria proprietarului.

DE CE ESTE STICLA UN MATERIAL UNIC?

Cuvântul **sticlă** provine din slavonul *stiklo* și desemnează un material denumit de specialiștii în domeniu *vitros*, termen derivat din echivalentul francez *vitreux*. Acest material se obține prin topirea la temperaturi înalte, într-un cuptor special, a unui amestec de nisip (dioxid de siliciu), sodă de rufe (carbonat de sodiu), piatră de var (carbonat de calciu) și unele adaosuri, care, fie sunt zăcămintele naturale, fie materiale de sinteză. Se formează astfel o masă fluidă, constituită din silicați complecși, cu molecule foarte mari și grele, care în timpul răcirii nu se pot ordona integral într-o rețea cristalină. În întreaga lume minerală, fie că ne referim la materiale naturale, fie la cele sintetizate de om, atomii sunt așezați în mod ordonat,

1. Este uimitor ce poate deveni un grăunte de nisip! (fr.)



după geometria unei rețele cristaline, precum soldații în formație de paradă. Singura excepție este sticla, la care așezarea atomilor nu respectă integral o ordine stabilită, ci este, în cea mai mare parte a masei, întâmplătoare. Pentru a înțelege mai bine diferența între toate celelalte materiale și sticlă, vom recurge la o analogie - să ne imaginăm că pe un stadion se află 200 de copii, care la fluierul arbitrului trebuie să se așeze în 20 de șiruri de câte 10, iar timpul pe care îl au la dispoziție este de 20 de secunde. După expirarea timpului, ei trebuie să rămână pe loc. Pentru că sunt ușori și rapizi, copiii vor reuși să-și ocupe locurile în *rețea* înainte de expirarea termenului impus de arbitru. Să ne imaginăm acum că pe același stadion se află 50 de familii, în cadrul cărora există legături puternice între membrii lor, astfel încât nu se pot deplasa decât împreună. Obiectivul este același, să se așeze în rânduri ordonate, iar după expirarea timpului fixat de arbitru să rămână pe loc. Este evident că familiile vor fi mult mai puțin mobile, iar cele aflate la mică distanță de pozițiile pe care trebuie să le ocupe vor reuși să ajungă la timp, spre deosebire de marea majoritate, pentru care pozițiile fixate sunt de neatins în timpul stabilit. Aspectul general al stadionului după expirarea timpului fixat este, în acest caz, de așezare dezordonată a participanților la experiment. În cazul topiturii de sticlă, conglomeratele moleculare complexe din structura ei, cu mase și dimensiuni mari nu au suficient timp, în cursul procesului de răcire a topiturii, să se așeze în mod ordonat, astfel încât sticla solidă se comportă ca un lichid *înghețat*. Proprietățile unice ale sticlei sunt strâns legate de structura sa internă. Transparența, fragilitatea, faptul că nu are un punct fix de topire, ci un interval de temperaturi în cursul căruia se înmoaie treptat până la lichefiere, ceea ce permite prelucrarea prin suflare, presare, laminare pot fi explicate prin caracteristicile structurale.



CANTHAROS (Imperiul Roman, secolul I d.Hr.,
Metropolitan Museum of Art)



CARAFĂ (Imperiul Roman, secolul III-IV d.Hr.,
Metropolitan Museum of Art)



CÂT DE VECHIE ESTE STICLĂ?

Referindu-ne la sticla naturală, răspunsul la această întrebare este relativ simplu - la fel de veche ca primele erupții vulcanice sau ca primele fulgere căzute pe nisipul plajelor. Se poate forma sticlă în timpul procesului de răcire a lavelor, sub acțiunea temperaturilor înalte dezvoltate de trăznete care lovesc nisipul, sau prin efectul termic al căderii unor meteoriți. Astfel, se nasc așa numitele *tektite*, unele dintre ele având vârste de câteva milioane de ani.

Omul preistoric a utilizat sticla naturală, asemenea obsidianului, ca material pentru confecționarea unor cuțite, vârfuri de săgeți etc. Cele mai multe descoperiri arheologice în acest sens s-au realizat în zonele Egiptului antic și Mesopotamiei.

Această utilizare este posibil să fi condus la începuturile celei de-a treia *vârste istorice* a sticlei, și anume făurirea ei de către om. Momentul sintetizării primei sticle nu se cunoaște cu exactitate, dar este foarte posibil să fi fost rezultatul unei întâmplări norocoase, așa cum s-au petrecut lucrurile cu atâtea alte descoperiri importante ale omenirii. În a sa *Istorie naturală*, Pliniu cel Bătrân ne dă un indiciu al unei astfel de întâmplări transcriind o legendă despre un grup de negustori fenicieni, care, pe țărmul mării fiind, au folosit câteva dintre blocurile de sodă pe care le transportau pentru a sprijini vasul în care își fierbeau hrana. Dimineața au constatat cu surprindere că în locul în care arsese focul se formaseră șuvițe de sticlă. Este o poveste care nu va putea fi niciodată confirmată de un fapt precis, dar, cu certitudine, se producea sticlă în perioada 4000 – 2000 î. Hr., în zone geografice ocupate de civilizații avansate, cum au fost Egiptul antic și regatul Babilonului. În zona fluviilor Nil, Tigru și Eufrat există cele mai vechi și cele mai frecvente descoperiri arheologice referitoare la obiecte din sticlă create de om. De exemplu, astfel de piese care atestă o bună pricepere a meșterilor de atunci au fost descoperite și în mormântul lui Tutankamon. Cele mai întâlnite obiecte sunt cupe, flacoane de parfum, vase de îmbălsămare și altele. Realizarea lor era dificilă și periculoasă, de

**STICLĂ DE PARFUM (Grecia Antică, secolul I î.Hr.,
Metropolitan Museum of Art)**



aceea se vindeau la prețuri comparabile cu cele ale pietrelor prețioase. Se pregătea mai întâi un miez din argilă refractară, care era fixat la capătul unei tije de metal și înmuiat în topitura de sticlă, apoi rotit în flacăra, pentru ca sticla ce adera la argilă să se răspândească uniform și să se netezească. După răcire, miezul trebuia îndepărtat; aceasta era o operație riscantă, căci se putea distruge foarte ușor și vasul realizat.

Romanii au preluat de la egipteni tehnologia producerii sticlei. Mărturiile arheologice certifică faptul că în secolul I d. Hr. existau numeroase centre producătoare de sticlă în zona mediteraneeană. În timpul Imperiului Roman s-a dezvoltat o întreagă paletă de tehnici de prelucrare a sticlei. Descoperirea țevii de suflat, undeva între 20 î. Hr. – 20 d. Hr., a marcat o revoluție fundamentală în fabricarea sticlei. După unii istorici, originea acestei invenții se află în Sidon, de unde se răspândește în Fenicia. Alți specialiști atribuie invenția unui meșter roman, luând în calcul cuptoarele avansate, cu o temperatură de topire superioară, ceea ce permitea obținerea unui material vitrogen mai puțin vâcos, cu o mai bună plasticitate, caracteristică necesară atunci când sticla se suflă la țeavă. Ca orice descoperire genială și aceasta este extrem de simplă - o țeavă din fier, lungă și subțire, prevăzută la un capăt cu o mică umflătură, iar la celălalt capăt cu o prelungire din lemn. Capătul cu proeminență metalică al țevii se introduce în cuptor și pe ea se culege o porțiune de sticlă topită; apoi, prin capătul opus se suflă aerul, care umflă sticla ca pe un balon. Acest lucru este posibil datorită proprietăților topiturii de sticlă; ea are consistența mierii și se deformează într-un interval larg de temperaturi, putându-și modifica forma înainte de a se răci și a *îngheța* într-o formă definitivă.

Unele dintre tehnicile folosite de romani în primele secole ale erei noastre nu au fost elucidate nici măcar de savanții contemporani. Astfel, în acea perioadă se producea *butoiul de sticlă*, obiect de mari dimensiuni, putând cuprinde chiar și un adult, iar felul în care a fost suflat nu este încă lămurit. *Cupele murrhine* erau mai scumpe decât aurul, cele mai ieftine valorând prețul a zeci de sclavi. Erau mici, fără ornamente, iar pereții lor aveau o strălucire deosebită,



DIATRETA TRIVULZIO (Imperiul Roman, secolul IV,
Muzeul Arheologic din Milano)



VASUL PORTLAND
(Roma Antică,
secolul I î.Hr. -
secolul I d.Hr.,
British Museum)

aruncând mii de scântei multicolore. La fel de misterioase sunt *diatretele*, un fel de vase duble, cu o cupă la interior și o dantelă la exterior. Această dantelă nu atinge cupa interioară, și deci nu se încălzea de la lichidele fierbinți conținute de ea. În lume mai există doar 10 diatrete, dintre care numai câteva întregi. În același context trebuie menționate și așa numitele *vaze Portland*. Numele provine de la un vas găsit în secolul al XVI-lea, lângă Roma, în mormântul unui patrician, și cumpărat de ducele de Portland, care l-a expus la *British Museum*. În 1845 vasul a fost spart de un vizitator alienat mintal. După restaurare i s-au făcut două copii, dintre care una este expusă în continuare la același muzeu. Vasele de acest tip au fost lucrate în două straturi de sticlă, primul de un albastru deosebit de frumos, iar al doilea, mult mai subțire, alb ca laptele. Odată izbutită realizarea vasului – operație deosebit de dificilă – urma partea cea mai grea, și anume gravarea. Decorul se realiza prin zgârierea sticlei albe cu un diamant, urmată de adâncirea treptată a zgârieturilor și desprinderea sticlei albe fărâma cu fărâma. Orice greșeală putea distruge vasul.

Odată cu extinderea granițelor Imperiului Roman, sticla se răspândește, devenind tot mai populară. Prin noi cuceriri, dar și prin comerț, utilizarea obiectelor din sticlă și tehnologiile de prelucrare ale acestui material s-au propagat, ajungând până în Scandinavia, insulele britanice și chiar China. Implantarea tehnologiilor de fabricare a sticlei a dus la formarea de centre importante, cum ar fi Alexandria, valea



Rinului - unde a luat naștere sticla de Boemia, dar și Bizanțul, unde aspectul obiectelor s-a îmbogățit cu noi decorații și unde s-au dezvoltat noi tehnici de ornamentare, cum ar fi emailarea, poleirea sau vopsirea sticlei.

Dacă în perioada timpurie a Evului Mediu, în secolele V – VI d. Hr., preocupările pentru evoluția tehnologiilor în domeniul sticlăriei se diminuează, cu excepția Bizanțului, Orientului și a unor regiuni din Europa Occidentală, după secolul al VII-lea d. Hr. apare o importantă extindere geografică a acestui meșteșug, ca și o diversificare tot mai mare a produselor. Deși se păstrează anumite particularități, materiile prime devin tot mai diverse, procedeele de obținere a topiturilor și de fasonare a obiectelor, și mai ales calitatea acestora, cunosc progrese până în secolul al XVIII-lea.

Începutul secolului al XIX-lea marchează o altă etapă în istoria sticlăriei - producția nu se mai realizează doar manufacturier, ci și industrial. Astfel, în anul 1827, în S.U.A. se pune în funcțiune prima fabrică de presat sticlă, iar după 1900 sunt puse în funcțiune mașini pentru obținerea de produse de mare serie. Prin coexistența unor practici extrem de diverse și datorită inițiativelor multiple ale marilor centre de producție, între mijlocul secolului XIX și sfârșitul secolului XX s-a ajuns la o înflorire fără precedent a tehnicilor și a esteticii sticlei. Prin originalitatea și ingeniozitatea de care a dat dovadă fiecare centru, în această scurtă perioadă de timp s-au realizat mai multe progrese decât în întreaga istorie multimilenară a artei sticlei.



POCAL CU BLAZOANE
(Caspar Lehmann, începutul secolului
al XVII-lea, Muzeul de Artă Decorativă
din Praga)

A BRIEF HISTORY OF EUROPEAN GLASSMAKING



*'EST FOU CE QUE PEUT DEVENIR UN GRAIN DE SABLE!*¹

This was the slogan adopted by French glassmakers by which they expressed their delight at the multitude of fields in which glass had become an indispensable material. Indeed, in the over five thousand years since man first synthesised glass, this material has become a regular feature of our lives and is relied upon in fields such as architecture, telecommunications, and transport among many others. Without glass our homes would be sad and devoid of natural light; and the same could be said of all the machines devised by man that today traverse the earth, the sky and space. Without glass there would be no optically-based instruments, such as microscopes and digital cameras, and without fibre optics there would be no cable television, internet or long distance communication. And while the technical applications of glass are many, its use in art is still more impressive. Our rooms are festooned with fragile and delicate objects that amaze us with their colour and transparency, with the grace, elegance and refinement of their forms, i.e. candelabras, wall lamps, mirrors, vases, goblets, glasses, cups – all genuine works of art created by famous artists that brighten and give a sense of personality to a room and are a source of pride for their owners.

WHAT MAKES GLASS A UNIQUE MATERIAL?

The Romanian word for glass, *sticlă*, derives from the Slavonic word *stiklo* and designates a material described by specialists in the field as “vitreous”, from the French *vitreux*. This special material is obtained using a kiln heated to a high enough temperature to melt a mixture of sand (silicon dioxide), washing soda (sodium carbonate), limestone (calcium carbonate) and various other additives, all of which are either found in nature or synthesised. The result is a fluid mass of complex silicates made up of very large and heavy molecules that refuse fully to assemble into crystalline networks during cooling. In the whole of the mineral world, whether it's natural materials or those synthesised by man, the constituent atoms arrange themselves according to the geometry of a crystalline network, like soldiers in parade formation. The only exception to this is glass, where the alignment of the atoms does not entirely respect a pre-established order and is for the most part random. We can better understand the difference between glass and all other materials by means of analogy: imagine a football pitch in the middle of which there are 200 children, who, when the referee blows his whistle, must sort themselves into 20 rows of 10 children each within the space of 20 seconds. Being light and fast, the children are able to take up their places in the “network” before the time limit set by the referee expires. Now imagine the same football pitch but now with 50 families, the members of which are connected by strong links, meaning the only way they can move is as one. They have the same task, i.e. to arrange themselves into orderly rows within the time limit set by the referee. Clearly, the families will be far less mobile than the children, with those located only a short

¹ *It's amazing what can become of a grain of sand!*



**MOSAIC GOLD-GLASS
HEMISPHERICAL BOWL**
(Ancient Greece, early 2nd
century BC, Metropolitan
Museum of Art)

distance from the positions they need to occupy being able to do so within the time limit, unlike the vast majority, however, for whom it proves impossible to reach their assigned positions within the time available. Looking at the football pitch after the time runs out we see a disorderly arrangement of the participants in the experiment. Similarly, in the case of fused glass, the complex molecular conglomerates within its composition, with their large masses and dimensions, do not have sufficient time during cooling to arrange themselves in an orderly fashion, and because of this it is said of solid glass that it behaves like a “frozen” liquid. The unique properties of glass closely reflect its internal structure. Indeed, its transparency, fragility and lack of a fixed melting point – but, rather, a range of temperatures within which it gradually softens until it liquefies, allowing it to be shaped by blowing, pressing and lamination – can all be explained in terms of its structural characteristics.

HOW OLD IS GLASS?

When it comes to natural glass, the answer to this question is relatively simple, i.e. as old as the first volcanic eruptions or the first bolt of lightning to strike sand on a beach. Glass is formed when lava cools, under the high temperatures encountered when lightning strikes sand or as a result of the



AMPHORA (Roman Empire, 1st century AD, Metropolitan Museum of Art)

thermal effect of a meteorite strike. This gives rise to what are known as “tektites”, some of which are millions of years old.

Prehistoric man used naturally occurring glass, such as obsidian, as a material out of which to fashion knives, arrow tips, etc. Most archaeological discoveries of objects like these were made in ancient Egypt and Mesopotamia. This early usage may have heralded the beginning of the third “historical age” of glass, i.e. the manufacture of glass by man. It is not known exactly at what point glass was first synthesised, but it is very likely to have been a chance occurrence, as was true of so many of man’s other important discoveries. Indeed, in his *Natural History*, Pliny the Elder suggests this is the case in his transcription of a legend about a group of Phoenician merchants, who, while on the sea shore, used some of the blocks of soda they were transporting to prop up a pot they were using to cook their supper. To their surprise, when they woke the next day they found streams of glass in the place where they had made their fire. While the veracity of this story may never be confirmed, we know for sure that glass was being produced in the period 4,000-2,000 BC in geographical areas inhabited by advanced civilisations, such as that of ancient Egypt and



GLASS GLADIATOR CUP (Roman Empire, 1st century AD, Metropolitan Museum of Art)



the kingdom of Babylonia. And it is in the areas around the Nile, Tigris and Euphrates rivers that we encounter the oldest and most numerous archaeological finds of man-made glass objects. (E.g. a number of finely crafted glass items from this period were found in the tomb of Tutankhamun.) The most frequently encountered objects dating from this time are cups, perfume bottles and embalming vessels. The manufacture of these items was both difficult and dangerous, and as a result they were sold at prices comparable to those charged for precious stones. The process involved first making a refractive clay core, which was attached to the tip of a metal rod and dipped into the glass melt. This was then rotated under a flame to ensure a uniform and smooth spread of the glass. After cooling, the core had to be removed, which was the risky part, for the resulting vessel could easily be destroyed in the process.

The Romans adopted the technology of glassmaking from the Egyptians and archaeological evidence confirms the existence of a large number of glassmaking centres in the Mediterranean region during the 1st century AD. Moreover, a wide variety of glassworking techniques were developed during the time of the Roman Empire. Indeed, the invention of the blow pipe, dating from sometime between 20 BC and 20 AD, marked a fundamental revolution in the technique of glassmaking. According to some historians, this invention hailed from Sidon, from where it spread to Phoenicia. Others attribute it to a Roman craftsman, given the advanced furnaces in use among the Roman population – these furnaces were capable of achieving very high temperatures, allowing them to obtain a vitreous material that was less viscous and had greater plasticity – an essential quality in glassblowing. Like every brilliant discovery, the blow pipe was also extremely simple – a long and narrow iron rod with a small bulge at one end and a wooden extension at the other. The end of the rod with the bulge is inserted into the furnace and used to pick up a quantity of the glass melt; air is then blown through the other end of the rod, inflating the glass like a balloon. This is possible thanks to the properties of



VASE
(Ancient Egypt -
reign of Amenhotep III,
c 1390–1353 BC, Metropolitan
Museum of Art)



molten glass, which has the consistency of honey and can be manipulated over a wide temperature range, allowing its shape to be manipulated before cooling, when it “freezes” into its final form.

Some of the techniques used by the Romans during the first centuries AD are still not fully understood today. For example, they were able to make glass barrels large enough for an adult to fit inside. They also made murrine cups that were more expensive than gold, with even the cheapest items costing tens slaves; these were small items with no decoration, the walls of which had a special shine to them that made them appear to be giving off thousands of multicolour sparks. Their diatrete (cage cups) – a kind of double-walled vessel with a cup on the inside and a lace decoration on the outside – were no less mysterious. There was no connection between the lacework and the vessel on the inside, meaning the former would not heat up from any hot liquid in the cup. There are only 10 diatrete left in the world, and of these only a few are fully intact. Also worthy of note are the so-called Portland vases. The name stems from a vase discovered in the 16th century near Rome, in the grave of a patrician, and subsequently purchased by the Duke of Portland, who had it put on display at the British Museum. In 1845, the vase was broken by a mentally disturbed visitor. After restoration, two copies were made, one of which is still

**DIATRETA (Roman Empire, c 400 AD,
Staatliche Antikensammlungen, München)**

on display at the museum. These vases were made of two layers of glass, the first of an exquisitely beautiful blue and the second, much thinner layer, a milk-white colour. The making of the vase (itself a very difficult operation) was followed by the hardest part, i.e. the decoration. This was achieved by etching into the white glass using a diamond, followed by a gradual deepening of the cuts and the removal of the unwanted white glass bit by bit. The slightest mistake could ruin the vase.

As the Roman Empire expanded its borders, the use of glass spread with it and grew in popularity. Thanks to new conquests and trade, the use of glass objects and glassworking technologies spread as far as Scandinavia, the British Isles and even China. The arrival of glassmaking technologies led to the founding of important glassmaking centres, such as those of Alexandria, the Rhine Valley, where Bohemian glass comes from, and Byzantium, where the appearance of glass objects was enriched with new forms of decoration and new decorative techniques were developed, such as the enamelling, gilding and painting of glass.

If, with the exception of Byzantium, the Orient and some regions of what is today Western Europe, the early Middle Ages (i.e. the 5th-6th centuries AD) saw little development in glassmaking technology, from the 7th century AD onwards the craft of glassmaking enjoyed significant geographical expansion combined with an increase in the diversity of the products made. While certain things remained unchanged, the raw materials used grew increasingly diverse and the techniques for obtaining molten glass and shaping the resulting objects underwent constant improvement right up until the 18th century.

The beginning of the 19th century heralded a new era in the history of glassmaking, with glass no longer being produced solely by hand, but also industrially. In 1827, in America, the first pressed glass factory went into production, with machines for the mass production of glass being introduced as of 1900. Thanks to the coexistence of some extremely diverse practices as well as the multiple initiatives of the great glassmaking centres, the period between the middle of the 19th and the end of the 20th century witnessed an unprecedented flourishing of the techniques of glassmaking and the aesthetics of the resulting glassware. Thanks to the originality and invention of the great glassmaking centres, this short period alone was responsible for far more progress in the art of glassmaking than the rest of its multi-millennial history put together.

DESPRE CHIMIA STICLEI

Nenumăratele tipuri de sticlă existente se obțin din aceleași câteva componente de bază. Pentru a înțelege cum este posibil acest lucru ne vom folosi de o analogie culinară. Să ne imaginăm un laborator de cofetărie căruia vrem să-i aflăm secretele. Ca materiale de bază pentru tot felul de aluaturi se folosesc aceleași ingrediente: făină, ouă, zahăr. Fiecare dintre aceste ingrediente are rolul său - făina constituie baza aluatului, ouăle îl fac pufos, zahărul îi dă gust. La fel se întâmplă și cu sticla - nisipul cuarțos, care conține silice (SiO_2) constituie substanța de bază, soda de rufe (Na_2CO_3), regăsită în compoziția sticlei ca oxid de sodiu (Na_2O) are rol de fondant, adică asigură scăderea temperaturii de topire a silicei de la peste 2000°C la valori posibil de obținut în cuptoarele artisanale, iar piatra de var (CaCO_3), care se transformă în cursul reacțiilor chimice până la var nestins (CaO) conferă amestecului inerție chimică, cu alte cuvinte stabilitate la contactul cu substanțe acide sau bazice. Ca fondanți se mai pot folosi oxizii de potasiu sau de litiu (K_2O , Li_2O), iar ca stabilizatori oxizii de magneziu, bariu sau plumb (MgO , BaO , PbO).

Pentru a face un tort însă, mai avem nevoie și de alte ingrediente: de arome, și avem de ales dintr-o gamă destul de largă, ca de exemplu vanilia, coaja de lămâie sau esența de rom, de coloranți alimentari, de cacao, dacă dorim un tort de ciocolată, poate de nuci, sau fructe, în cazul în care alegem un astfel de tort. În funcție de imaginația, priceperea și talentul cofetarului, acesta poate crea o infinitate de dulciuri. Dacă este vorba despre o firmă care își asigură veniturile din vânzarea de dulciuri, inventatorii rețetelor le vor păstra secrete, pentru a nu favoriza concurența.

În mod similar, referindu-ne la o topitură de sticlă, vom avea nevoie de adaosuri care să îndeplinească anumite funcții: pentru accelerarea topirii se pot folosi substanțe ca trioxidul de arsen (As_2O_3), azotatul de sodiu (NaNO_3), sau trioxidul de bor (B_2O_3). În topitura de sticlă există o mare cantitate de gaze provenite, pe de o parte din reacțiile chimice care au loc în cuptor, pe de altă parte din aerul introdus odată cu materiile prime, care, fiind în stare pulverulentă, au înglobat între granule o mare cantitate de gaze. Operația de eliminare a gazelor se numește *afinare*, iar ca afinanți se pot folosi trioxidul de arsen (As_2O_3), sulfatul de sodiu (Na_2SO_4) sau fluorura de calciu (CaF_2). Deseori, nisipul folosit are impurități care colorează în mod nedorit topitura de sticlă, de aceea se folosesc substanțe cu rol decolorant, care pot



fi, de exemplu, trioxidul de stibiu (Sb_2O_3) sau trioxiul de arsen (As_2O_3). Pentru a controla procesele chimice care au loc în timpul topirii se mai folosesc substanțe cu rol oxidant sau reducător. Dacă este necesar, se pot folosi opacizanți, coloranți sau alte adaosuri care dau sticlei aspectul și proprietățile cerute de artistul ce își va pune în operă ideile. Se pot crea astfel nenumărate rețete de topituri de sticlă, în funcție de competența și ingeniozitatea sticlarului, dar și de materiile prime pe care le are la dispoziție. Cum materiile prime de bază sunt roci naturale, ele nu conțin doar mineralul util, ci sunt impurificate cu diverse alte substanțe. De exemplu, nisipul din Germania poate avea ca impurități oxizi de fier, iar cel din Anglia, miniu de plumb. Aceste variații ale compoziției materiilor prime au drept primă consecință variații ale proprietăților topiturii, cum ar fi fluiditatea, transparența, cromatică. Dar lucrurile nu se opresc aici, căci proprietățile topiturii dictează modul în care ea este prelucrată, și în final, estetica obiectului finit. Odată extrasă din cuptor, topitura de sticlă nu se solidifică imediat, ci își crește treptat viscozitatea, pe măsură ce se răcește. Acest interval de temperaturi în care sticla, încă fluidă, poate suferi modificări ale formei, se numește *domeniu de prelucrare*, și este folosit pentru fasonarea obiectelor. În interiorul domeniului de prelucrare sticla poate fi suflată, presată, trasă, aplatizată, modelată cu unelte speciale de genul penselor, tăiată cu foarfeca etc. Viscozitatea inițială a topiturii, ca și amplitudinea domeniului de prelucrare se află în strânsă legătură cu mineralele supuse topirii. O sticlărie de mărime medie manevra, în secolul al XIX-lea, mii de tone de materii prime și combustibil în decursul unei luni, așadar transportul pe distanțe mari ar fi adus-o la faliment. Din acest motiv, sticlăriile se amplasau cât mai aproape de sursele de combustibil și de minerale, iar calitatea produselor era influențată de calitatea acestora. De exemplu, sticlarii de la Murano foloseau ca fondant oxidul de sodiu, pe care îl obțineau din cenușa de alge, iar nisipul exploatat din zonă era extrem de pur. Acest lucru făcea ca topiturile lor să aibă o fluiditate și o plasticitate unice; ele puteau fi suflate în piese cu pereți foarte subțiri, și în plus, suportau foarte bine reîncălzirea repetată, necesară modelării în forme fine și complicate. Sticlăriile din pădurile Boemiei foloseau ca fondant oxidul de potasiu, pe care îl obțineau prin prelucrarea cenușii de lemn. Din această cauză, topiturile lor erau mai puțin fluide și nu puteau fi suflate în forme la fel de fine ca cele de la Murano. În schimb, produsele boemiene aveau o duritate superioară, pretându-se mai bine la tăiere și gravare, iar proprietățile optice erau superioare. Ca în orice alt domeniu al artelor, sticlarii trebuie să cunoască foarte bine particularitățile materialului cu care lucrează, pentru a realiza acordul între mijloace și intenții și pentru a putea crea, cu știință și talent, opere de artă perene.

THE CHEMISTRY OF GLASS

The many different types of glass in existence are all made up of the same basic components. To understand how this is possible, let's take a culinary analogy. Imagine a patisserie whose secrets we want to discover. The various different pastries they make are all based on the same basic ingredients: flour, eggs and sugar. Each of these ingredients has a different role to play – flour provides the base of the pastry, the eggs make it fluffy and the sugar gives it taste. The same thing happens with glass: quartz sand, which contains silica (SiO_2), forms the base substance; washing soda (Na_2CO_3), found in the composition of glass as sodium oxide (Na_2O), performs the role of a flux, i.e. it brings the melting point of the silica down from over $2,000^\circ\text{C}$ to levels that can be achieved in a craftsman's workshop; while the limestone (CaCO_3), which during chemical reactions transforms into calcium oxide (CaO), gives the mixture chemical inertia, i.e. stability on contact with acidic or base substances. (Potassium or lithium oxides (K_2O , Li_2O) can also be used as fluxes, and magnesium, barium or lead oxides as stabilisers.)

In order to make a cake, however, we also need some other ingredients, such as flavourings (e.g. vanilla, lemon peel, rum extract, etc.), food colourings, cocoa powder (for a chocolate cake) and for good measure a few walnuts and fruit. Depending on his or her imagination, experience and skill, the baker will be able to make an infinite number of different cakes. And any company that derives its income from selling cakes will be sure to keep its recipes a secret from the competition.

Similarly, when it comes to the glass melt, we're going to need various additional ingredients that perform specific functions. For example, substances like arsenic trioxide (As_2O_3), sodium nitrate (NaNO_3) and boron trioxide (B_2O_3) can all be used to accelerate the melting process. The resulting glass melt contains large quantities of gas – this is the result, on the one hand, from the chemical reactions that take place in the kiln and, on the other, from the air that gets introduced with the raw materials, which, being in a pulverous state, have large quantities of gas embedded between their granules. The process of eliminating this gas is called refining, and the refining agents used to this end include arsenic trioxide (As_2O_3), sodium sulphate (Na_2SO_4) and calcium fluoride (CaF_2). Then there's the sand, which often contains impurities that lend the glass melt an unwanted colour, and this is removed through the use of decolouring agents like antimony trioxide (Sb_2O_3) or arsenic trioxide (As_2O_3). In addition, in order to control the chemical processes that take place during melting, oxidation and reduction agents are also used. And, where required, opacifiers, colourings or other supplements are added in order to afford the glass the appearance and properties desired by the artist putting his or her ideas into practice. So, as can be seen, it is possible to devise an almost infinite number of recipes for glass melt, depending on the competence and ingenuity of the glassmakers and the raw materials at their disposal. The basic raw materials are natural rocks, and while these contain the required minerals they are also contaminated with various other substances. For example, sand from Germany may contain impurities in the form of iron oxide, while sand from England may contain red



lead. The primary consequence of these variations in the composition of the raw materials is the variation in the properties of the glass melt, such as fluidity, transparency and colour. But that's not all: the properties of the glass melt also dictate the way in which it is worked and consequently the appearance of the finished object. The glass melt does not harden immediately after being removed from the kiln, instead its viscosity increases gradually as it cools. The temperature range within which the shape of the still fluid glass can be manipulated is called the "working range" and is used to form the object. Within this working range, the glass can be blown, pressed, drawn, flattened, shaped using special tools such as tongs and cut with shears, etc. The initial viscosity of the melt, as well as the amplitude of the working range is closely related to the minerals used. A medium sized glassworks in the 19th century, for example, would go through thousands of tons of raw materials and fuel in the course of a month, and transporting these over large distances would end in bankruptcy. Glassworks were therefore located as close as possible to their sources of fuel and minerals. And the quality of these affected the quality of the end product. For example, the glassmakers on Murano used sodium oxide, extracted from the ash of marine algae, as a flux, while the local sand they used was extremely pure. This made their melts uniquely fluid and plastic, allowing them to be blown into shapes with very thin walls, while also being very tolerant of the repeated reheatings required to fashion delicate and complicated shapes. On the other hand, the glassworks in the forests of Bohemia used potassium oxide, extracted from wood ash, as a flux, and the resulting melts were less fluid and could not be blown into such fine forms as those produced on Murano. However, Bohemian glassware had greater hardness, being thus better suited to cutting and engraving, and its optical qualities were also superior. Like all other artists, glassmakers possess great knowledge of the characteristics of the materials they work with, allowing them to strike the right balance between what is desired and what is possible and thus to create enduring works of art. *Ra vitem qui is dolume*

ANGLIA

Încă din Antichitate oamenii au fost fascinați de pietrele prețioase, cărora le atribuiau puteri tămăduitoare sau valori simbolice. De aceea, sticlarii și-au dorit dintotdeauna să obțină varietăți de sticlă care să imite transparența și strălucirea cristalelor naturale. Primii care au reușit au fost venețienii, în cursul celei de-a doua jumătăți a secolului al XV-lea. Documentele din acea epocă, ce vorbesc despre producția italiană de sticlă, folosesc denumirile de *cristal*, *cristal de Veneția* sau *cristalin*. Toți acești termeni desemnează un tip de sticlă de înaltă calitate, limpede și ușoară, de o mare plasticitate, care a fost singura sticlă nobilă din Europa, până în secolul al XVII-lea. În dorința lor de a imita *cristalinul* venețian, sticlarii din Boemia, după experimente și studii întreprinse cu asiduitate timp de mai multe decenii, au descoperit o sticlă de o calitate apropiată de cea venețiană. Compoziția acestei sticle avea un conținut crescut de potasiu și era cunoscută drept *cristal de Boemia*, numit de specialiștii zilelor noastre și *cristal fără plumb*, pentru a-l diferenția de cristalul englezesc, inventat în ultimul sfert al veacului al XVII-lea. *Cristalul englezesc* este de un tip diferit de cel venețian sau boemian, și a fost denumit *cristal cu plumb* sau pur și simplu *cristal*, ceea ce poate da naștere la confuzii, cu atât mai mult cu cât, începând de la sfârșitul secolului al XVII-lea, el este produs în cea mai mare parte a manufacturilor europene, cu excepția celor venețiene, care lucrează în continuare după propria lor rețetă, rămasă și astăzi neelucidată în toate amănuntele sale.

Referindu-ne la cristalul de origine britanică, diferența între sticla obișnuită și *semi-cristal*, *cristal*, *flint* sau *stras* constă în procentajul de oxid de plumb din compoziție. Acesta variază între 10% și 30% pentru *semi-cristal* și *cristal*, în timp ce pentru *flint* sau *stras* el depășește 50%. Prezența oxizilor de potasiu și de plumb în compoziție duce la modificarea indicelui de refracție a luminii, ceea ce are drept consecință îmbunătățirea calităților optice ale obiectului, care, astfel, capătă un aspect strălucitor când este ținut în lumină. Sonoritatea, transparența și faptul că descompune lumina sunt alte calități ce diferențiază cristalul de sticla obișnuită. În plus, aditia de oxid de plumb la compoziția sticlei de bază duce la scăderea viscozității amestecului topit și extinde intervalul de plasticitate, ceea ce prezintă avantajul unei fasonări mai rapide și mai ușoare. Cristalul, odată răcit, are o duritate mai mare decât sticla obișnuită, pretându-se mai bine la decorarea prin tăiere sau gravare.



CANĂ

Atelier englezesc, 4/4 sec. XIX

Cristal, suflare în tipar, tăiere, fațetare; argint, turnare, presare, gravare, cizelare.

I : 34 cm, D : 16 cm

Nr. inv.: 8816, A205, C874a

Cristalul strălucitor și transparent este tăiat cu precizie și montat într-un manșon din argint, cu o bogată decorație istorică. Stil Neorenaștere germană.

George Ravenscroft, care a trăit un timp la Veneția, se întoarce la Londra în 1666, iar în perioada 1673 - 1675 construiește două fabrici în care se produce cristal cu plumb. Înaintea lui, mai mulți producători de sticlă englezi încercaseră deja să imite *cristalinul* venețian.

Manager și investitor în fabricile sale, George Ravenscroft nu era implicat direct în activitatea de producție, acest rol revenind artizanilor săi: italienii Signor da Costa și Vincenzo Pompeio și englezul Hawley Bishopp. Există o controversă în legătură cu rolul jucat de Ravenscroft în descoperirea cristalului cu plumb; unele surse relatează faptul că Sir **Robert Plot** a fost cel care i-a sugerat să folosească silexul (flint, în limba engleză) din Oxfordshire, în locul silexului gri de Londra, pentru a se apropia mai mult de silexul exploatat din albia râului italian Pad, excesiv de scump în acea perioadă. Se pare că Ravenscroft a pus în practică ideea lui Robert Plot, dar a amestecat și oxid de plumb în pulberea supusă topirii. Oricare ar fi fost originea acestei idei, cert este că George Ravenscroft face o cerere, în anul 1674, către regele Carol al II-lea, pentru un brevet care să îi recunoască drepturile de singur producător al cristalului cu plumb în Anglia. Brevetul îi este acordat și, împreună cu el, Ravenscroft primește și dreptul de funcționare a fabricilor sale până în anul 1681. Nu se știe din ce motiv, fabricile sunt închise cu doi ani înainte de expirarea brevetului, în 1679.

La două secole după inventarea sa, timp în care s-au experimentat și pus în practică



CUPĂ – FRUCTIERĂ

Atelier Thomas Webb and Co,
Stourbridge, Anglia, 1/4 sec. XX
Cristal, suflare în tipar, tăiere, fațetare,
șlefuire, argint, presare, cizelare.
I : 18 cm; D : 30,5 cm
Nr. inv.: 13498

Ansamblul format din cupa de cristal,
cu linii clasice, decorată cu model
„Dennis diamonds” și suportul din
argint, cu picioare în formă de volute
vegetale, impresionează prin eleganță
și rafinament. Stil eclectic.

numeroase îmbunătățiri ale rețetei inițiale, *cristalul cu plumb* este produs în Anglia de numeroase manufacturi. Principalele ateliere se concentrează mai ales în împrejurimile Stourbridge-ului, în Midlands. În jurul celor trei cristalerii principale, cele mai prestigioase din Regatul Unit: *Richardson, Steven and Williams* și *Thomas Webb and Sons* și a altor câtorva de mai mică anvergură gravitau ateliere independente de gravare și decorare, situate în raza localităților Wordsley, Brierley Hill și Amblecote. La mică distanță, chiar în inima centrului industrial Birmingham, se producea sticlă colorată, cristal tăiat clasic sau gravat, dar mai ales sticlă presată în tipar. Se distinge în mod special, prin calitatea produselor sale, compania *John Walsh Walsh Ltd.* În regiunea Londrei se află o singură cristalerie importantă - *James Powel and*



SERVICIU PENTRU DESERT

Atelier Thomas Webb and Co,
Stourbridge, Anglia,

1/4 sec. XX

Cristal, suflare în tipar, tăiere,
fațetare, gravare, șlefuire

FARFURIOARĂ

I : 3 cm, D : 10 cm

Nr. inu.: 13677

BOL

I : 6 cm, D : 11,5 cm

Nr. inu.: 13674

CANĂ PENTRU APĂ

I : 22,5 cm, D : 18 cm

Nr. inu.: 18747

PAHAR PENTRU APĂ

I : 15 cm, D : 9 cm

Nr. inu.: 18748



Serviciul cuprinde în total 25 de piese și prezintă o decorație unitară, fiecare piesă are talpă sau bază tăiată în rozetă, corp fațetat în punct de diamant, iar spre buză, brâu circular de palmete întrerupt de coroană gravată. Motiul „punctului de diamant” este specific atelierelor Thomas Webb and Sons și apare în catalogul companiei sub numele de „Dennis diamonds”, model nr. 52192. Atunci când „punctul de diamant” este însoțit de brâu de palmete și de rozetă, modelul poartă numele de „Warwick”, nr. 53343. Stil eclectic.



CUPĂ DECORATIVĂ

Atelier Thomas Webb and Co, Stourbridge, Anglia, 1/4 sec. XX
Cristal, suflare în tipar, tăiere, fațetare, gravare, șlefuire
I : 26 cm, D : 23 cm
Nr. inv.: 13703

Piesă de reprezentare decorată în model „Warwick”, gravată cu coroană și semnată pe piciorul balustru. Stil eclectic.

Sons, instalată inițial la Whitefriars și apoi mutată la Wealdstone, în anul 1923. Sticlăriile din Lancashire, din împrejurimile Manchester-ului și din Yorkshire erau specializate în sticlă presată în tipar, producând însă și cristaluri tăiate în cantități apreciabile. Centre industriale importante de sticlă și cristal au fost și la Gateshead și la Sunderland, în împrejurimile orașului Newcastle-upon-Tyne. În Scoția, un nucleu original de artă a sticlei s-a născut la Perth, prin activitatea firmei *John Moncrieff Ltd*, unde a activat, începând cu anul 1915, sticlarul catalan Salvador Ysart, împreună cu cei patru fii. Creațiile lor tipice, în cristal multistrat, cu emailuri intercalate, au fost comercializate sub marca *Monart*.

Atelierele *Dennis Glassworks* au fost deschise în anul 1856 de **Thomas Webb** (1804 – 1869), un meșter sticlar experimentat din Stourbridge, Midlands. El își începuse cariera ca partener la sticlăria *Wordsley*, deținută de tatăl său, **John Webb**, împreună cu **B. Richardson**. În 1837 Thomas Webb fondează firma *Thomas Webb and Sons*, iar după o scurtă perioadă în care atelierele au fost relocate mai întâi la Platts, ele au fost mutate la Dennis Hall, lângă orașul Stourbridge, în 1855. Situl din Dennis Park fusese folosit periodic de producătorii de sticlă încă de la sfârșitul secolului al XVII-lea. La moartea lui Thomas Webb, succesiunea a revenit celor trei fii: **Thomas Wilkes**, **Charles și Walter Wilkes**. Sub conducerea primului dintre ei, firma familială va ajunge în puțini ani în vârful ierarhiei producătorilor de cristal, sticlă colorată și sticlă camee.



CUPĂ

Autor: William Moorcroft,
Staffordshire, Anglia,

1/4 sec. XX

Sticlă, colorare în masă,
suflare în tipar, pictare,
glazurare

I : 13 cm, D : 13 cm

Nr. inv.: 12613

Piesă unicat, experiment
pentru glazuri ceramice
irizate arse la temperaturi
înalte. Motiul decorativ
este conturat cu o linie
de angobă, procedeu
folosit exclusiv de William
Moorcroft. Stil Art Nouveau.

Spiritul întreprinzător și energia de care dădea dovadă Thomas Wilkes în cursul călătoriilor de mii de kilometri prin întreaga Europă, însoțite de intuiția care îl ghida în găsirea de noi piețe, dar și în descoperirea de artizani de o excepțională pricepere și talent, au creat condițiile pentru afirmarea vârstei de aur a companiei *Thomas Webb and Sons*.

Arta gravării sticlei camee, abandonată din epoca romană, este redescoperită la *Dennis Glassworks*, în ultimul sfert al secolului al XIX-lea. Principalul gravor al manufacturii, **John Northwood**, care restaurase împreună cu vărul său, **Philip Pargeter**, cel mai cunoscut exemplar al sticlei camee romane - *vasul Portland* -, realizează pentru companie o piesă asemănătoare. El a gravat manual un vas suflat în două straturi de sticlă în culori contrastante, care a fost numit *Vasul Dennis* sau *Vasul Pegas* și care, înconjurat de alte piese strălucitoare din cristal gravat sau tăiat, a fost etalat în pavilionul secțiunii de sticlă al Expoziției Universale de la Paris, din anul 1878. Piesa a primit medalia de aur, iar în catalogul

ilustrat al expoziției se putea citi: *Thomas Webb and Co, din Stourbridge, este cel mai bun producător de sticlă din întreaga lume*. Acest răsunător succes a fost încununat de primirea de către Thomas Wilkes Webb a Legiunii de Onoare, premiu pe care străinii îl primeau doar în mod excepțional.

În anul 1880 John Northwood devine directorul artistic și tehnic al atelierelor *Stevens and Williams*, la Wordsley, iar compania Webb angajează alți gravori experimentați. Printre ei se numără artizani și designeri care devin cunoscuți în întreaga lume: Thomas (1849 – 1926) și George (1850 – 1925) Woodall, formați de Northwood, William Fritsche, Frederick Kny, Daniel și Lionel Pearce. La îndemnul lui Thomas Wilkes Webb, artiștii care lucrau sticlă camee au evoluat de la motive florale către portrete ale figurilor umane.

William Moorcroft (1872 – 1945) s-a născut la Burslem, Staffordshire și a studiat artele vizuale la Londra și la Paris. În 1896, la numai 24 de ani, este angajat de compania producătoare de ceramică *James Macintyre & Cie*, iar un an mai târziu preia conducerea studioului de creație al manufacturii. Prima gamă de produse creată de Moorcroft - numită *Florian Ware* - este un mare succes și îi aduce o medalie de aur la Expoziția Internațională de la Saint-Louis, din 1904. În 1912 angajatorii, care erau deranjați de faptul că succesele personale ale lui Moorcroft eclipsau celelalte activități ale manufacturii, iau decizia de a-i închide studioul. Un an mai târziu, William Moorcroft își creează propria societate și transferă activitatea de producție la o uzină din apropiere. Contrar uzanțelor epocii, își semnează aproape toate creațiile. Manufactura Moorcroft produce o gamă largă de piese de ceramică, printre care celebrele sale vase de artă în tehnică *cloisonné* decorate manual. Regina Mary, pasionată colecționară a operelor lui Moorcroft, îi acordă, în 1928, o întrevvedere, ceea ce duce la creșterea reputației artistului.

William Moorcroft și fiul său, Walter, au experimentat tehnica glazurilor irizate, arse la temperaturi înalte, cu verniuri în culori eclatante. Aceste experimente erau realizate pe piese din sticlă, material care suportă mai bine decât ceramica tratamente termice de înaltă temperatură. Ele au avut ca rezultat nu numai descoperirea unor rețete de glazuri strălucitoare, ci și piese unice, de o considerabilă valoare artistică.

În ciuda bogăției, originalității și a excelenței tehnice, sticlăria de artă britanică este foarte puțin prezentă în colecțiile continentale publice sau private.



SERVICIU DE MASĂ

Atelier Thomas Webb and Co, Stourbridge,
Anglia, 1/4 sec. XX
Cristal, suflare în tipar, tăiere, gravare,
șlefuire

CARAFĂ

I : 31 cm, D : 12,5 cm
Nr. inv.: 13673

PAHAR PENTRU VIN

I : 8,3 cm, D : 6,3 cm
Nr. inv.: 15736/1...7

PAHAR PENTRU VIN

I : 8,7 cm, D : 4,5 cm
Nr. inv.: 13628, 13700

PAHAR PENTRU LICHIOR

I : 5 cm, D : 4 cm
Nr. inv.: 15732/1...9

PAHAR PENTRU APĂ

I : 8,5 cm; D : 6 cm
Nr. inv.: 13517/94...97

PAHAR PENTRU ORANJADĂ

I : 7 cm, D : 7 cm
Nr. inv.: 13694

MUȘTARIERĂ

I : 14 cm; D : 7 cm
Nr. inv.: 13678/2...5

Serviciul cuprinde 25 de obiecte și
reprezintă o comandă specială a Casei
regale a României. Fiecare piesă este
personalizată cu cifra cuplului regal
Ferdinand – Maria.





ENGLAND

Ever since ancient times people have been fascinated by precious stones to which they attribute healing powers and symbolic qualities. Glassmakers have therefore always sought to produce types of glass that imitate the transparency and brilliance of natural crystals. The first to achieve this were the Venetians, during the second half of the 15th century. Historical documents that mention Italian glass production use the terms *cristallo*, Venetian *cristallo* and *cristallino*. All three terms denote a type of high quality, clear and light glass with a high level of plasticity that was the only form of fine glass in Europe until the 17th century. In their desire to imitate Venetian *cristallo* glass, Bohemian glassmakers conducted many laborious experiments and studies over a number of decades, leading them to discover a type of glass that was similar in quality to Venetian glass. Their discovery, containing a high level of potassium, became known at the time as Bohemian crystal, something we today call lead-free crystal glass in order to differentiate it from English crystal, which was invented in the final quarter of the 17th century. English crystal, which is different from both Venetian and Bohemian glass, was known as lead glass or simply crystal. This can be a source of some confusion, not least because, starting with the end of the 17th century, it was also produced by a majority of European manufacturers. (The exception being the Venetian glassmakers, who continued to work according to their own formula that even today is not known in its entirety.)

In terms of English crystal, the difference between ordinary glass and semi-crystal, crystal, flint glass and strass glass is given by the percentage of lead in the composition, which varies between 10% and 30% for semi-crystal and crystal glass, and exceeds 50% for flint and strass glass. The presence of potassium and lead oxides in the mix modifies the refractive index, thus enhancing the optical quality of the glass, which appears bright when held up to the light. Sonority, transparency, as well as the fact that it refracts light are other qualities that differentiate crystal from ordinary glass. Moreover, the addition of lead oxide to the basic glass formula results in a reduction in the viscosity of the glass melt and an extension to the plasticity interval, thus allowing for faster and easier forming. And, once cooled, crystal is harder than ordinary glass and therefore easier to decorate by cutting or engraving.

Having lived for a while in Venice, **George Ravenscroft** returned to London in 1666 and, between 1673 and 1675, built two factories for the manufacture of lead crystal. Before him, many English glassmakers had tried and failed to imitate Venetian *cristallo* glass.

As the manager and investor, Ravenscroft was not directly involved in the production process at his factories – this role fell to his artisans, the Italians Signor da Costa and Vincenzo Pompeo, and the Englishman Hawley Bishopp. There is some controversy surrounding Ravenscroft's role in the discovery of lead crystal: according to some sources, it was **Sir Robert Plot** who first suggested using flint from Oxfordshire over grey flint from London. The Oxfordshire flint more closely resembled the silex gathered from the bed of the Italian river Po, which was extremely expensive at the time. Ravenscroft appears to have put Robert Plot's idea into practice, while also adding lead oxide to the mix. Whatever the origins of the idea, we know for certain that in 1764 George Ravenscroft applied to King Charles II for a patent that would give him the exclusive right to manufacture lead crystal glass





in England. He was duly granted the patent, allowing him to obtain operating licences for his factories valid until 1681. For reasons unknown, his factories ceased production in 1679, two years before the patent was due to expire.

Two centuries after its invention, lead crystal was being produced by a number of different manufacturers in England, with the original formula having undergone numerous improvements during the intervening years. The main production centres were concentrated in the Midlands, around the town of Stourbridge. Production at three most important and prestigious crystalware factories in the country, i.e. Richardson, Stevens & Williams and Thomas Webb & Sons, as well as a number of smaller glassworks, was complemented by the existence of various independent engraving and decoration workshops located around Wordsley, Brierly Hill and Amblecote. A short distance away, right in the heart of the industrial centre of Birmingham, coloured glass, cut and engraved crystal glass, and, especially, mould-pressed glass were all being produced. The company John Walsh Ltd stood out in particular on account of the quality of its products. There was only one important manufacturer of crystalware in the London region, i.e. James Powell and Sons, which first operated out of Whitefriars before moving to Wealdstone in 1923. The glassworks of Lancashire, located around the city of Manchester, as well as those of Yorkshire, were specialised in mould-pressed glass, although they also produced significant quantities of cut glass crystal. There were also important centres for the production of glass and crystal in Gateshead and Sunderland, close to the city of Newcastle upon Tyne. Moreover, an original glassmaking centre also developed in Perth, in Scotland, in the form of the John Moncrieff Ltd company, where, the Catalan glassmaker Salvador Ysart was employed in 1915 together along with his four sons. (Their signature creations, comprising multi-layered crystal glass mixed with enamels, were sold under the Monart brand.)

Dennis Glassworks was opened in 1856 by **Thomas Webb** (1804-1869), an experienced glassmaker from Stourbridge in the Midlands. Thomas Webb began his career as a partner at the Wordsley glassmakers, which was owned by his father, **John Webb**, together with **Benjamin Richardson**. In 1837, Thomas Webb founded **Thomas Webb and Sons**, a glassmakers whose workshops were first relocated for a short period to Platts House, Amblecote, before moving to Dennis Hall, not far from the town of Stourbridge, in 1855. The Dennis Park location had been used on and off by glassmakers since the end of the 17th century. On the death of



Thomas Webb, the business was inherited by his three sons, **Thomas Wilkes**, **Charles** and **Walter Wilkes**. Under the management of Thomas Wilkes, the family business would become a leading manufacturer of crystal, coloured glass and cameo glass in the space of just a few years.

The enterprising spirit and energy shown by Thomas Wilkes during the thousands of kilometres he travelled across Europe, together with an instinct for identifying new markets and exceptionally skilled and talented craftsmen, provided the perfect conditions for Thomas Webb and Sons to flourish.

The art of cameo glass engraving, abandoned during the Roman era, was rediscovered by Dennis Glassworks during the final quarter of the 19th century.

The glassworks' main engraver, **John Northwood**, together with his cousin, **Philip Pargeter**, created for the company something similar to that best known example of Roman cameo glass, the Portland Vase. (Philip Pargeter had previously restored the Portland Vase.) Northwood manually engraved a double-layered vase in contrasting colours to create something that would be called the Dennis or Pegasus Vase, which, along with other shining examples of engraved or cut crystal, was exhibited in the glassware pavilion at the International Exhibition in Paris of 1878. His creation received the gold medal, while in the illustrated catalogue for the exhibition it was written that "Thomas Webb and Co, from Stourbridge, are the best glassmakers in the world." This resounding success was crowned by Thomas Wilkes Webb's receiving the Legion of Honour, a distinction only awarded to foreigners in exceptional circumstances.

In 1880, John Northwood left to become the artistic and technical director of Stevens & Williams in Wordsley, which saw the Webb family company employ other experienced engravers. These included a number of craftsmen and designers who were to become famous the world over: Thomas (1849-1926) and George (1850-1925) Woodall (both trained by Northwood), William Fritsche, Frederick Kny, and Daniel and Lionel Pearce. At the urging of Thomas Wilkes Webb, the craftsmen producing cameo glass moved from creating floral motifs to portraits of human figures.

William Moorcroft (1872-1945) was born in Burslem in Staffordshire and studied visual arts in London and Paris. In 1896, aged 24, he was employed by the pottery company **James Macintyre & Co**, taking over the management of the firm's creative studio just one year later. The first line of products created by Moorcroft, known as Florian Ware, was a great success and won him the gold medal at the International Exhibition in St. Louis of 1904. Frustrated at how Moorcroft's personal success was eclipsing the company's other activities, in 1912 his employers took the decision to close the creative studio. One year later, William Moorcroft set up his own company and began producing at a nearby factory. Contrary to common practice at the time, he signed almost all of his creations. The Moorcroft factory produced a wide range of ceramics, including his famous artistic vases that were hand-decorated using the cloisonné enamel technique. The artist's reputation was further enhanced after Queen Mary, a keen collector of Moorcroft's work, granted him a royal warrant in 1928.

Together with his son, Walter, William Moorcroft experimented with flambé techniques at high temperatures to produce high glazes with vibrant colours. They performed these experiments on glass, a material better able to withstand high-temperature thermal treatments than ceramic. The result was not only the discovery of new formulae for high glazes, but also a series of unique objects of great artistic value.

However, despite its richness, originality and technical excellence, British artistic glassware is not commonly found among the public and private collections of continental Europe.

AUSTRIA

Imperiul Austro–Ungar, cu teritoriul său vast, populat de aproape 60 de milioane de locuitori, administrat în mod eficient, constituia o piață bogată în resurse pentru producătorii de sticlărie. Prosperitatea economică a imperiului oferea un bun cadru de dezvoltare pentru comerțul cu obiectele de lux realizate în numeroasele sticlării, situate mai ales în Boemia.

Unul dintre cei mai importanți comercianți de sticlărie din Austro–Ungaria a fost **Josef Lobmeyr** (1792 – 1855), care și-a deschis propriul magazin la Viena, în anul 1823, expunând produse realizate mai ales de atelierele *Meyr's Neffe*. În 1824 magazinul este transferat pe Kärtnerstraße, la numărul 24, unde se află și astăzi.

Un moment important în evoluția companiei *Lobmeyr* se petrece în 1851, când la Bettendorf, lângă Haida, în Boemia de Nord, ia naștere un atelier de finisare și decorare, denumit *rafinărie*. În aceeași perioadă, Louise, fiica lui Josef Lobmeyr, se căsătorește cu meșterul sticlar Wilhelm Kralik, proprietar al atelierelor *Meyr's Neffe Adolfshütte*, din Boemia de Sud, recunoscute ca fiind producătoarele celui mai frumos cristal de Boemia.

În anul 1860 firma își schimbă titulatura în **J. & L. Lobmeyr**, după numele celor doi fii, moștenitori ai lui Josef Lobmeyr: Josef Jr. și Ludwig. În 1864, după decesul lui Josef Jr., Ludwig (1829 – 1917) rămâne singurul proprietar al companiei. Prin talentul, viziunea și deschiderea sa, el va deveni o figură emblematică a sticlăriilor boemiene, cărora le-a dat o orientare europeană, folosindu-se în același timp de elementul autohton. A desenat personal candelabre, servicii de masă, piese cu rol decorativ sau de reprezentare, în stil Neorenaștere, inserând însă și elemente de baroc în varianta practică în Boemia. Produsele realizate

CUPĂ CU CAPAC
Atelier Lobmeyr, Viena, 4/4 sec. XIX
Cristal, suflare liberă, pictare cu email, aurire parțială
I : 16,5 cm, D : 8,5 cm
Nr. inv.: 2530, C. 252

Piesă în stil Neorenaștere italiană, decorată cu scenă mitologică pictată în email policrom
– triton ducând în hățuri doi delfini I –, încadrată de lambrechine floral-vegetale.
Pictura este realizată cu finețe, într-o cromatică bazată pe nuanțe calde, cu detalii și nuanțări
care presupun nu doar un deosebit simț al culorii, ci și virtuozitate tehnică.



CANDELABRU

Atelier Lobmeyr, Viena, 4/4 sec. XIX

Cristal, suflare în tipar, tăiere,
fațetare, șlefuire; bronz, turnare,
cizelare

I : 210 cm, D : 90 cm

Nr. inv.: 9141

Producția de candelabre electrice a fost unul dintre cele mai importante capitole ale realizărilor de excepție ale companiei Lobmeyr. Formate din ghirlande și pandelocuri din cristal strălucitor, candelabrele conferă un aspect somptuos interiorului, prin amplificarea, difracția și descompunerea luminii. Stil Empire.
Foto: Árpád Uduardi



erau create de artiști ca **Theophil Hansen, Fiederich Schmith, Frantisek Schmoranz, Josef Storck**, iar decorurile erau modelate de sticlarii de la *Meyr's Neffe*, la Adolfov, sau gravate de **Peter Eisert, August Helzel, Karl și Otto Pietsch, Franz Ullmann**, în regiunea Kamenický Šenov.

Compania **J. & L. Lobmeyr** înregistrează un succes important în anul 1862, când candelabrele, paharele din cristal gravat și piesele pictate cu email policrom prezentate la Expoziția Universală de la Londra sunt premiate. În 1873 compania etalează la Expoziția Universală de la Viena piese cu decoruri somptuoase, cu motive indo-persane și islamice, create de unii dintre artiștii fondatori ai istorismului austriac: **Josef Storck** (1830 – 1902), **Josef Salb** (1845 – 1904), **Gustav Machytka** (1845 – 1886). Operele lor sunt recompensate cu marele premiu. Câțiva ani mai târziu, compania se lansează, în colaborare cu **Thomas Edison**, în producerea primelor candelabre electrice. Firma *Lobmeyr* devine furnizor al Curții Imperiale Austro - Ungare, realizând printre alte comenzi și candelabre pentru palatul Schönbrunn.



PAHAR DE PRIETENIE

Atelier Lobmeyr, Viena, 4/4 sec. XIX

Sticlă, colorare în masă, suflare liberă, modelare, pastilare, decor aplicat, pictare cu email

I : 29,5 cm, D : 16,5 cm

Nr. inv.: 9344; C.789; LC.334A

În secolul al XVII-lea, cupe de acest gen erau cadouri apreciate de familiile nobiliare din spațiul Sfântului Imperiului Roman de Națiune Germană. Această reluare din secolul al XIX-lea a unui model renascentist german este agreată de regele Carol I. Pictura în email policrom reprezintă un scut heraldic timbrat de trei căști comitale, încadrat de lambrechin și volute vegetale. Stil Neorenaștere germană.





VASE CU CAPAC

Atelier Lobmeyr, Viena,
4/4 sec. XIX

Sticlă, colorare în masă,
sufflare liberă, pictare
cu email

I : 49,5 cm, DB : 13 cm

Nr. inv.: 9347; C.792; LC.

341 B; 9348; C.791; LC.

341 A

Piese de reprezentare,
cu decor în email
policrom ce figurează
steme compuse,
chenare și motive
florale stilizate.
Stil Neorenaștere
germană.



PAHAR

Atelier Lobmeyr, Viena, 4/4 sec. XIX

Cristal, suflare în tipar, tăiere, șlefuire, pictare cu email, aurire parțială

I : 11 cm, D : 9 cm

Nr. inv.: 14160

Buchetele de flori așezate în centrul rezervelor delimitate de arcade formează un decor rafinat, cu o cromatică bogată. Stil Biedermeier.

Exemplul împăratului Frantz Josef este urmat de regele Carol I, care comandă candelabrele electrice pentru castelul Peleș aceleiași companii.

Atelierele *Lobmeyr* se înscriu într-o elită a producătorilor de sticlărie artistică din vastul imperiu austro-ungar, alăturându-se lui **Ludwig Moser**, **Antonin Kavalier**, **Maximilian von Spaun**, **Wilhelm Riedel**, **Max Mühling**. Produsele companiei devin atât de cunoscute încât în întreaga Europă se

vorbea despre *stilul Lobmeyr*, ceea ce obliga la onorarea acestui renume, prin menținerea excelenței tehnice și a unei estetici în pas cu noile curente artistice. În 1900, la Paris, firma **J. & L. Lobmeyr** cunoaște un nou triumf, primind din nou marele premiu, pe care îl împarte, de data aceasta, cu Maximilian von Spaun.

În perioada 1910 – 1914, compania *Lobmeyr* pune în operă modele cu o geometrie strictă, create de arhitectul și designerul vienez **Josef Franz Maria Hoffmann**, cofondatorul atelierelor *Wiener Werkstätte*. Și alți artiști, ce aparțineau aceluiași atelier, între care **Otto Prutscher**, **Oswald Haerdtl**, **Michael Powolny** vor crea numeroase modele pentru manufactura *Lobmeyr*.

În anul 1917 **Stephan Rath**, fiul Mathildei, sora lui Ludwig, îi succede unchiului său la conducerea companiei. El continuă colaborarea cu Josef Hoffmann și cu alți artiști reputați, ca de exemplu **Oskar Strand**, dar și cu discipoli ai lor de la *Școala de Arte Aplicate* din Viena. Modelele create sunt puse în operă de artizanii atelierelor de decorare fondate în 1918 de Stephan Rath, și situate lângă Steinschönan,



VAZĂ

Atelier Loetz' Witwe,
Klostermühle, Austria,
4/4 sec. XIX

Sticlă, colorare în masă, suflare
liberă, irizare „Phänomen Glas”,
decor aplicat

I : 24 cm, D : 14,5 cm

Nr. inv.: 9251

Aspectul „Phänomen Glas” se datorează combinației între transparența sticlei și irizările moarate. Ele se obțin prin pictarea suprafeței cu o pastă ce are în compoziție săruri metalice, urmată de un tratament termic condus cu abilitate. Decorul este desăvârșit cu aplicații de sticlă trasă, ce figurează frunze. Stil Secession.





VAS
Atelier Loetz' Witwe,
Klostermühle, Austria,
1/4 sec. XX
Sticlă, colorare în masă,
suflare liberă, irizare
„Phänomen Glas”
I : 11,5 cm, D : 10,5 cm
Nr. inv.: 9285; C.164

Forma originală, cu
trei adâncituri în
zona mediană, rupe
monotonia modelelor
clasice. Irizarea
„Phänomen Glas” a fost
aplicată astfel încât să
confere obiectului calități
plastice. Stil Secession.

în Boemia. În perioada 1920 – 1930, în aceste ateliere vor activa cei mai buni gravori din Boemia și din întreaga lume. Datorită strânsei colaborări între creatori de geniu și artizani de un excepțional talent, operele realizate sunt apreciate și câștigă importante premii. Astfel, în anul 1925, compania *Lobmeyr* primește marele premiu la Expoziția de Arte Decorative, de la Paris.

În anii 1836 – 1837, sticlăria din Klostermühle, Boemia de Sud, condusă de gravorul **Johann Loetz** (1778 – 1844) era specializată în producția de sticlă dublu strat și sticlă albastră, sortimente dificil de tăiat și de gravat, iar articolele realizate erau apreciate pentru calitatea lor excelentă. După moartea lui Johann Eisner, proprietarul manufacturii, aceasta a fost vândută, în 1849, de succesorii săi lui Martin Schmid. După doi ani, Schmid vinde la rândul său atelierul avocatului Frank Gerstner, care era căsătorit cu Susanne (1809 – 1879), văduva lui Johann Loetz. Gerstner a transferat manufactura pe numele soției, iar ea a condus-o cu succes, fabricând în special cristal stratificat și sticlă pictată.



CUPĂ

Atelier Loetz' Witwe, Klostermühle,
Austria, 1/4 sec. XX
Sticlă, colorare în masă, suflare liberă,
modelare, irizare
I : 7,5 cm, D : 16 cm
Nr. inv.: 9619; C.149; LC.696

Relieful suprafețelor, cromatica și irizările sunt specifice producției de artă a atelierelor Loetz' Witwe din anii care au urmat venirii lui Max von Spaun la conducerea manufacturii. Decorul modern, cu linii epurate, este compatibil cu opțiunile estetice ale designerului, dar și cu aptitudinile de suflare ale topiturii de mare viscozitate.
Stil Secession.

Titulatura atelierului a fost schimbată, începând cu 1851, în *Johann Loetz' Witwe* (Văduva lui Johann Loetz). În 1879, la moartea Susannei, atelierele revin nepotului său, **Maximilian von Spaun**, care păstrează neschimbat numele manufacturii. După numai un an, Maximilian von Spaun se asociază cu **Eduard Prochaska** și împreună modernizează atelierele, introducând tehnologii noi și procedee de fabricație brevetate. În câțiva ani au transformat manufactura într-una dintre cele mai moderne uzine din Europa. În deceniul următor, Maximilian von Spaun a devenit celebru prin sticla lui cu străluciri de pietre semi-prețioase: cornalină, agat, malachit, jasp, onix. Produsele sticlăriei sunt tot mai apreciate și înregistrează succese la expozițiile de profil din Bruxelles, München și Viena. Cel mai important premiu a fost obținut la Expoziția Universală de la Paris, din 1889.



PAHAR

Atelier Lobmeyr, Viena, 4/4 sec. XIX

Sticlă, suflare în tipar, pictare cu email, aurire parțială

I: 11 cm, D: 7 cm

Nr. inv.: 2536; C.251

Piesă decorativă pictată în email policrom cu motive de inspirație orientală.

Pe picior, inscripție în limba germană: „Trupul meu să-ți aducă tămăduire și alinare”. Stil Secession.

În 1897 Maximilian von Spaun a văzut expuse la Viena și în Boemia piese Tiffany și s-a convins că Art Nouveau-ul reprezintă viitorul atelierelor *Loetz' Witwe*. Următorii ani sunt definitorii pentru evoluția artistică a atelierelor. Lucrările realizate în stil Art Nouveau se recunosc prin culorile refractare, suprafețele strălucitoare și iridescente, ca și prin relieful special, care le dă o tușă extrem de rafinată. Formele vaselor sunt inovatoare și originale, inspirate uneori după piese ale artei antice persane sau romane. Către 1898 compania a lansat o sticlă *Secession* unică pe piață, pe care a brevetat-o sub numele de *Phänomen Glas*, dar și piese lucrate într-o tehnică specială de decorare, numită *Iris papillon*. În 1900, la Expoziția Universală de la Paris, sticlele lui Max von Spaun, care se mulau cel mai bine pe cerințele epocii, au luat marele premiu.

Începând cu anul 1904 vânzările scad, iar compania intră în declin până după Primul Război Mondial, când are loc o revenire temporară a cererii, datorită producției de sticle opalescente colorate.



**SET DE BOLURI CU
FARFURIOARE SUPT**
Atelier Lobmeyr, Viena,
1/4 sec. XX
Cristal, suflare în tipar,
tăiere, fațetare, pictare cu
aur coloidal
BOL
I : 6 cm, D : 13,5 cm
FARFURIOARĂ: I : 2,5 cm,
D : 16 cm
Nr. inv.: 13674, 13677

Piese de uz curent,
decorate cu scene
reprezentând personaje
în cadru natural, pictate în
aur coloidal cu mare finețe
și atenție la detalii. Stil Arta
1900.



SERVICIU DE TOALETĂ

Design: Josef Hoffmann

Execuție: Atelier J. & L. Lobmeyr, Viena, 1/4 sec. XX

Cristal, stratificare, suflare în tipar, tăiere, fațetare, șlefuire

lmax = 24 cm; Dmax = 19 cm

Nr. inv.: 13672

Cele 20 de piese ale serviciului sunt suflate dintr-un cristal de foarte bună calitate, în dublu strat, alb și rubiniu. Tehnica de decorare aplicată este tăierea, urmată de șlefuirea stratului de suprafață. Josef Hoffmann a conceput o ornamentație în stilul său sobru și abstract, reluând tema „quadraturii” și accentuând liniile verticale, care subliniază elementul structural. Stil Secession.



CARAFĂ

Atelier austriac, 1/4 sec. XX

Cristal, suflare în tipar, gravare, șlefuire; argint, turnare, presare, cizelare

I: 20 cm, D: 7,5 cm

Nr. inv.: 18794

Prin modul de tratare a formei, cu linii suelte, sinuoase, și prin decorul floral stilizat creatorul se declară un adept al stilului Art Nouveau.

În lipsa unor idei originale, se revine la vechile modele Art Nouveau, adaptate conform cerințelor Art Deco-ului. Marea criză economică din anii 1920 și un incendiu survenit în 1930 lovesc atelierele. În anii 1930 – 1939 manufactura schimbă mai mulți proprietari și, după ce produce un timp sticlărie utilitară pentru cel de-al III-lea Reich, manufactura este închisă complet, în 1947.

Josef Franz Maria Hoffmann (1870 – 1956) s-a născut la Brtnice, în Moravia. Studiază mai întâi la Școala de Arte Aplicate din Brno, apoi, din 1887, urmează cursurile de arhitectură ale Academiei de Arte Frumoase din Viena. Aici îi are ca profesori pe **Karl Freiherr von Hasenauer** și pe **Otto Wagner**. În atelierul celui din urmă l-a cunoscut pe **Josef Maria Olbrich**, cu care s-a asociat și, împreună cu **Koloman Moser** și **Gustav Klimt**, inspirați fiind de **Mackintosh** și de *Glasgow School*, au fondat, în 1897, *Secession*-ul vienez. În anul 1905 s-a retras din *Secession* și s-a dedicat atelierelor *Wiener Werkstätte*, pe care le fondase în 1903, în asociație cu Koloman Moser, **Fritz Waerndorf** și **Carl Otto Czeschka**, și pe care le-a condus până la desființarea lor, în 1931. Prin activitatea lor, artiștii din *Wiener Werkstätte* promovau o renaștere a meșteșugurilor și a artelor, care să aducă mai multă abstracțiune și puritate a formelor în arhitectură și în orice ramură a artelor decorative, fie că era vorba despre mobilier, sticlărie sau metal, în acord cu conceptul de artă

totală. Josef Hoffmann a creat, în stilul său sobru și abstract, designul pentru mai multe produse *Wiener Werkstätte*, printre care piese de mobilier sau servicii din sticlă, care îmbogățesc colecțiile unor importante muzee din Europa și America. Lucrările sale, caracterizate prin claritate și simplitate, combină funcționalitatea cu o ornamentică rafinată și inovatoare. Tema favorită a lui Josef Hoffmann este cea a *quadraturii*, cubul și pătratul fiind elementele decorative cele mai frecvente. Uzul lor constant i-a atras porecla de *Quadratl – Hoffmann*. În creațiile artistului vienez, elementele decorative sunt interschimbabile și subliniază foarte bine elementul structural, pe care îl considera determinant pentru forma obiectelor.

În perioada 1899 - 1937 Josef Hoffmann predă la *Universitatea de Arte Aplicate* din Viena, unde stabilește strânse legături cu alți artiști care aderaseră la principiile promovării noului în arhitectură și în artele aplicate. Ca profesor, a fost foarte admirat și stimat de studenții săi. A încercat să introducă metode noi de predare, în scopul descoperirii și promovării noilor talente. L-a sprijinit financiar pe **Egon Schiele**, l-a angajat pe **Le Corbusier** în biroul său de arhitectură, iar lui **Oskar Kokoschka** i-a oferit de lucru la *Wiener Werkstätte*.

În 1905, Josef Hoffmann, Gustav Klimt și artiștii din *Wiener Werkstätte* au proiectat *Palais Stoclet* din Bruxelles, orașul natal al lui **Victor Horta**. Un an mai târziu, Hoffmann proiectează prima sa clădire importantă, *Sanatoriul Purkersdorf*, din Viena. Proiectul, care a reprezentat un mare pas înainte față de tradiționalul istorism și față de *Arts and Crafts*, a constituit un precedent major și o sursă de inspirație pentru arhitectura modernă, care s-a dezvoltat în prima jumătate a secolului al XX-lea.

Creația lui Josef Hoffmann în domeniile arhitecturii și artelor decorative a fost apreciată favorabil de critici încă de la începutul carierei sale. Astfel, în 1901, **Fernand Khnopff** publică în *The Studio* un articol referitor la opera lui J. Hoffmann, iar în 1906, tot *The Studio* editează un volum special cu titlul *The Art Revival in Austria* dedicat aceluiași artist. În Franța, *Art et Décoration* publică articole favorabile despre opera timpurie și de maturitate a lui J. Hoffmann. Firește, cele mai extinse articole sunt publicate de periodice de limbă germană, mai ales de *Deutsche Kunst und Dekoration*.

La a 60-a aniversare, Josef Hoffmann a primit Legiunea de Onoare și a devenit membru de onoare al *Institutului American de Arhitectură*.



AUSTRIA

The Austro-Hungarian Empire, with its vast, efficiently run territory with over 60 million inhabitants, was an attractive market for glassmakers. The economic prosperity of the empire provided good conditions for the trade in the luxury objects manufactured by its many glassworks, in particular those located in Bohemia.

One of the most important traders in glassware in Austro-Hungary was **Josef Lobmeyr** (1792-1855), who in 1823 opened his own store in Vienna, where he sold glassware mainly manufactured by Meyr's Neffe. In 1824, he moved his store to no. 24 Kärntner Strasse, where it is still to be found today.

An important moment in the history of the Lobmeyr company occurred in 1851, when a workshop for the finishing and decoration of glass known as the "Refinery" opened in Bettendorf, near Haida, in North Bohemia. Around the same time, Lobmeyr's daughter Louise married the glassmaker Wilhelm Kralik, who was the owner of the Meyr's Neffe Adolfshütte glassworks in South Bohemia known for producing the most beautiful Bohemia crystal.

In 1860, the company was renamed **J. & L. Lobmeyr** after Josef Lobmeyr's two sons and heirs: Josef Jr. and Ludwig. In 1864, after the death of Josef Jr., Ludwig (1829-1917) was left as the sole proprietor of the firm. With his talent, vision and openness to innovation, he would go on to become an emblematic figure among Bohemian glassmakers, whom he steered in a more European direction, while also making use of indigenous elements. He personally designed chandeliers, tableware, decorative and ceremonial objects in the neo-Renaissance style, while also integrating baroque elements of the kind typically used in Bohemia. The products his company made were designed by artists such as **Theophil Hansen**, **Friedrich Schmidt**, **Frantisek Schmoranz** and **Josef Storck**, with decorations moulded by glassmakers from Meyr's Neffe, in Adolfov, or engraved by **Peter Eisert**, **August Helzel**, **Karl** and **Otto Pietsch**, and **Franz Ullmann** in the Kamenický Šenov area.

The **J. & L. Lobmeyr** company enjoyed a moment of great success in 1862, when it won awards for the chandeliers, engraved crystal glasses and polychrome enamel-painted objects it displayed at the International Exhibition in London. In 1873, the company took part in the International Exhibition in Vienna, exhibiting various lavishly decorated items featuring Indo-Persian and Islamic motifs created by some of the founders of Austrian historicism: **Josef Storck** (1830-1902), **Josef Salb** (1845-1904) and **Gustav Machytka** (1845-1886). These works were awarded the grand prize. A few years later, in collaboration with **Thomas Edison** the company launched the first electric chandeliers. Lobmeyr became a supplier to the Austro-Hungarian Imperial Court, producing, among other commissions, chandeliers for Schönbrunn Palace. Carol I of Romania followed the example set by Emperor Franz Josef by ordering electric chandeliers for Peleş Castle from the same company.

The **Lobmeyr** glassworks was one of an elite group of artistic glassmakers in the vast Austro-Hungarian Empire alongside **Ludwig Moser**, **Antonin Kavalier**, **Maximilian von Spaun**, **Wilhelm Riedel** and **Max Mühlig**.



The company's products became so famous that people all over Europe would talk of the "Lobmeyr style", earning the company a reputation they felt obliged to honour by maintaining their technical excellence and keeping abreast of the latest artistic trends. In 1900, in Paris, **J. & L. Lobmeyr** triumphed once more, receiving the grand prize, albeit this time together with Maximilian von Spaun.

In 1910-1914, the Lobmeyr company began producing items with a strict geometric design created by the Viennese architect and designer **Josef Franz Maria Hoffmann**, the co-founder of the Wiener Werkstätte. Other artists from these workshops, including **Otto Prutscher**, **Oswald Haerdtl** and **Michael Powolny**, would also design various objects for Lobmeyr.

In 1917, **Stefan Rath**, the son of Mathilde and sister of Ludwig, succeeded his uncle at the head of the company. He continued the company's collaboration with Josef Hoffmann and other renowned artists such as **Oskar Strnad**, as well as with students from the School of Applied Arts in Vienna. Their designs were manufactured by the craftsmen of the decoration workshops founded in 1918 by Stefan Rath near Steinschönau, in Bohemia. In the period 1920-30, this workshop would employ the best engravers in Bohemia and, indeed, the entire world. Thanks to the close collaboration of brilliant designers and exceptionally talented craftsmen, the works to come out of this workshop were highly praised and won many important awards. For example, in 1925, the Lobmeyr glassworks was awarded the grand prize at the Decorative Arts Exhibition in Paris.

In 1836-37, the glassworks in Klostermühle, South Bohemia, run by the engraver **Johann Loetz** (1778-1844), was specialised in producing layered and blue glass that was difficult to cut and engrave, with their final products known for their excellent quality. Following the death of Johann Eisner, the proprietor of the company, the glassworks was sold by his heirs to Martin Schmid, in 1849. Two years later, Schmid sold it on to the attorney-at-law Frank Gerstner, who was married to Susanne (1809-1879), the widow of Johann Loetz. Gerstner transferred the works to his wife, who ran it successfully, predominantly manufacturing stratified crystal and painted glass.

The name of the company was changed, in 1851, to **Johan Loetz Witwe** ("Johan Loetz's Widow"). In 1879, after the death of Susanne, the glassworks were taken over by her grandson, **Maximilian von Spaun**, who kept the name of the company unchanged. Within the space of a year, Maximilian von Spaun went into partnership with **Eduard Prochaska**, together with whom he modernised the factory, introducing new patented technology and manufacturing processes. In just a few years, they had transformed the company into one of the most modern glassworks in Europe. During the following decade, Maximilian von Spaun would become famous for his glass



which shone like the semi-precious stones of carnelian, agate, malachite, jasper and onyx. The company's products grew in popularity and enjoyed success at exhibitions in Brussels, Munich and Vienna. The greatest prize they received was at the International Exhibition in Paris of 1889.

In 1897, Maximilian von Spaun saw Tiffany glass on display in Vienna and Bohemia, which convinced him that the Art Nouveau style should be adopted by Loetz Witwe. The following years proved crucial for the company's stylistic development. Objects designed in the Art Nouveau style are recognisable for their refractive colours, shiny and iridescent surfaces, and the special relief effect that affords them a note of refinement. The shapes of their products were innovative and original, while sometimes also inspired by ancient Persian and Roman art. Towards 1898, the company launched a unique type of Secession glass, patented under the name "Phänomen Glas", as well as various pieces using a special decorative technique known as "Iris Papillion". At the International Exhibition in Paris of 1900, it was Maximilian von Spaun's glassware that took the grand prize.

As of 1904, sales began to drop off and the company entered a period of decline lasting until after the First World War, when there was a temporary revival in demand thanks to the production of coloured opal glass. In the absence of new ideas, the company reverted to old Art Nouveau designs adapted to the Art Deco style. The great economic crisis of the 1920s and a fire in 1930 hit the company hard. Between 1930 and 1939, the factory changed owners several times and, after producing utilitarian glassware for a while for the Third Reich, it was closed down completely in 1947.

Josef Franz Maria Hoffmann (1870-1956) was born in Brtnice, in Moravia. He first studied at the School of Applied Arts in Brno, then, in 1887, began studying architecture at the Academy of Fine Arts in Vienna. There his teachers included **Karl Freiherr von Hasenauer** and **Otto Wagner**. It was in the latter's studio that he met **Joseph Maria Olbrich**, together with whom, along with **Koloman Moser** and **Gustav Klimt**, he would found the Vienna Secession in 1897, having been inspired by **Mackintosh** and the Glasgow School. He left the Secession in 1905, dedicating himself to the Wiener Werkstätte, which he had founded in 1903 in association with Koloman Moser, **Fritz Waerndorfer** and **Carl Otto Czeschka** and which he ran until its closure in 1931. Through their work, the artists of the Wiener Werkstätte promoted a revival of the arts and crafts in order to bring more abstraction and purity of form to architecture and the different branches of the decorative arts – from furniture



to glass and metalware – in keeping with the concept of total art. Using his sober and abstract style, Josef Hoffmann created the designs for many of the Wiener Werkstätte's products, including items of furniture and glassware that are to be found in the collections of important museums across Europe and America. His works, which are characterised by clarity and simplicity, combined functionality with refined and innovative decorations. Josef Hoffmann's favourite theme was that of *quadratura*, with the cube and the square being the most frequent decorative elements used. Indeed, their constant use earned him the nickname of "Quadrat-Hoffmann". The decorative elements in the works of this Viennese artist are interchangeable and clearly underline the structural component, which he considered decisive to the form of his objects.

In the period 1899-1937, Josef Hoffmann taught at the University of Applied Arts in Vienna, where he established close ties with other artists who believed in promoting innovation in architecture and the applied arts. As a teacher, he was much admired and respected by his students. He tried to introduce new teaching methods in order to discover and promote new talent. He gave financial support to **Egon Schiele**, he hired Le Corbusier at his architectural practice and he gave work to **Oskar Kokoschka** at the Wiener Werkstätte.

In 1905, Josef Hoffmann, Gustav Klimt and the artists of Wiener Werkstätte designed the Stoclet Palace in Brussels, the city of **Victor Horta's** birth. One year later, Hoffmann designed his first important building, the Purkersdorf Sanatorium in Vienna. His design, which represented a great step forward from traditional historicism and the Arts and Crafts movement, created a powerful precedent and became a source of inspiration for the modern architecture that would develop during the first half of the 20th century.

The works of Josef Hoffmann in the fields of architecture and the decorative arts were received favourably by critics from the very beginning of his career. For example, in 1901, **Fernand Khnopff** published an article in *The Studio* about Hoffmann's work, while in 1906 the same magazine published a special issue entitled *The Art-Revival in Austria* dedicated to the artist. In France, *Art et Décoration* published favourable articles about his early and mature work. Naturally, the most extensive articles about his work were published in German-language periodicals, in particular *Deutsche Kunst und Dekoration*.

On his 60th birthday, Josef Hoffmann received the Legion of Honour and was made an honorary fellow of the American Institute of Architects.



BOEMIA

Fabricarea artizanală a sticlei în Boemia și Moravia cunoaște o tradiție neîntreruptă de aproape un mileniu. Vastele terenuri împădurite din Munții Metaliferi, Luzacia, masivul vestic al Giganților sau de pe colinele de la Orlice reuneau resursele naturale necesare: lemnul, care era nu doar combustibil, dar și sursă de oxid de potasiu, sillexul, prin arderea căruia se obținea oxidul de calciu, materialele refractare pentru construirea cuptoarelor și a creuzetelor necesare topirii, și în plus, datorită torentelor și pâraielor furnizau, cu puține cheltuieli, energia necesară acționării morilor și a gaterelor. Nu trebuie uitată populația, care dădea dovadă de o ingeniozitate și o creativitate devenite legendare. Sticlarii din Boemia au obținut primele produse remarcabile în Evul Mediu timpuriu, sub domnia lui Carol al IV-lea, rege al Boemiei și împărat al Sfântului Imperiu. Începând cu a doua jumătate a secolului al XVII-lea, calitatea produselor a crescut considerabil, prin contribuția unor meșteri veniți din Bavaria, Austria, Franța și mai ales din Italia.

Sticlarii din Boemia doreau să imite produsele venețiene, dar topitura lor, diferită compozițional de cea de la Murano, avea o vâscozitate prea mare și un interval de plasticitate mai redus, datorită oxidului de potasiu folosit ca fondant. Prin numeroase experimentări, sticlarii boemieni creează o compoziție proprie, bazată pe adăugarea de oxid de calciu la amestecul silico-potasice. Datorită acestei rețete se obținea sticla cu cea mai mare duritate cunoscută în epocă, ceea ce permitea gravarea și tăierea ei în profunzime, ca pe un cristal de rocă. A fost un proces gradual și independent de perfecționare a materialului, care nu datora nimic descoperirilor din alte zone geografice. Cristalul de Boemia a devenit foarte căutat și a inițiat o adevărată modă în toate centrele din Europa.

Dezvoltarea fără precedent a artei sticlei în Boemia a fost posibilă și datorită capacității artizanilor locali de a răspunde celor mai exigente cerințe în legătură cu forma și decorul obiectelor, subordonându-și propriile idei, inspirația și creativitatea cerințelor potențialilor beneficiari.

Tehnica sticlei multistrat se folosește mult în Boemia, încă din secolul al XVIII-lea. Ea constă în suflarea mai multor straturi de sticlă colorată într-o formă, încălzirea obiectului pentru ca straturile diferit colorate să fuzioneze și tăierea stratului superficial, obținându-se astfel un contrast cu sticla de bază. Printre cei mai importanți gravori ce lucrau în atelierele boemiene de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul



CANĂ DE BERE
Atelier Boemia, 4/4 sec. XIX
Cristal, suflare în tipar, tăiere,
fațetare, gravare, șlefuire; cositor,
turnare, cizelare
I : 22,5 cm, D : 16 cm
Nr. inu.: 2535; C.306

Piesă cu caracter istorist, ce
ilustrează în mod strălucit talentul
gravurilor din Boemia, prin scena
hagiografică reprezentată cu
talent și sensibilitate.

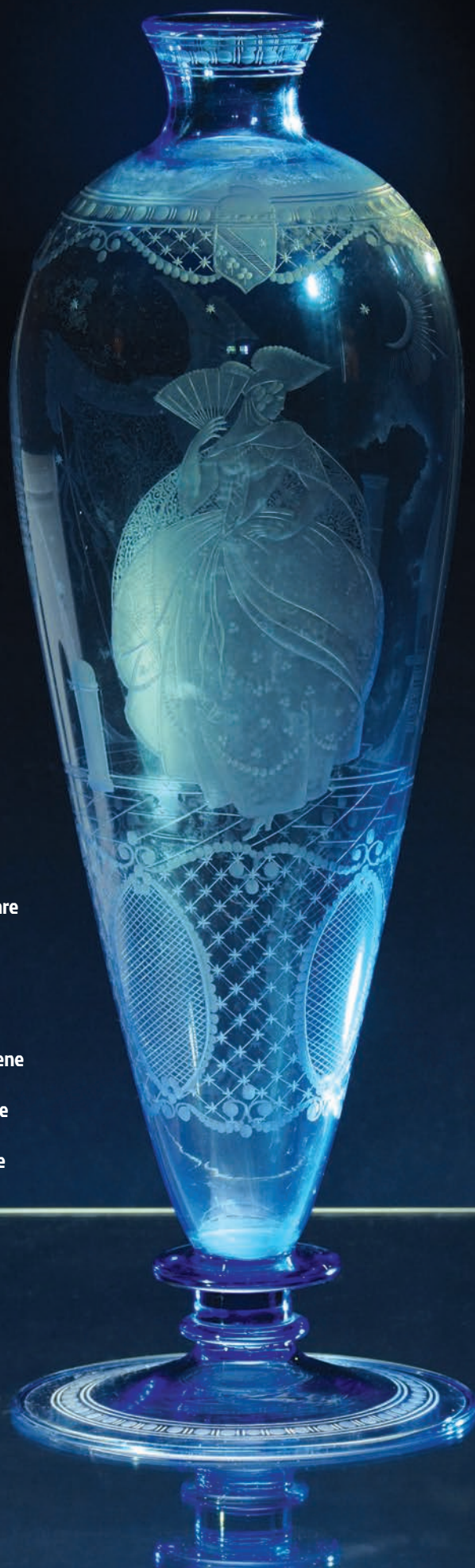




secolului al XX-lea se numără **Florian Gürtler** și **August Hegenbart**, din Mistrovice, specializați în scene de vânătoare, **Franz** și **Peter Eisert**, care lucrau în atelierul lui **Friederich Egermann** de la Novy Bor, **Karl Günther**, **Eduard Benda**, **Anton Simm** și **Emmanuel Kittel**, din regiunea Jablonec, **Franz** și **Johann Pohl** din Novy Svet, **Andreas Teller**, **Anton H. Mattoni**, **Anton H. Pfeifer** și **Emanuel Hoffmann**, care activau la Karlovy Vary și Františkovy Lazně.

Tăierea în adâncime devine posibilă începând cu ultimul sfert al secolului al XVIII-lea, când compoziția sticlelor elaborate include oxid de plumb, pe lângă cel de potasiu, ceea ce conferă duritatea necesară aplicării unei astfel de tehnici. Cele mai numeroase piese decorate prin tăiere și fațetare vor fi paharele sau căni, care au modele din ce în ce mai elaborate, prelungite uneori și pe piciorul sau talpa obiectului. La începutul secolului al XIX-lea, tăieturile au devenit mai adânci, modelele cel mai des folosite fiind *punctul de diamant*, *evantaiul* sau *steaua*. Aceste decoruri realizează un efect de prismă, care amplifică refracția luminii și dau obiectului o strălucire deosebită.

Regele Carol I a comandat în Boemia o gamă largă de piese de uz curent, din care menționăm garniturile de pahare pentru coniac, șampanie și apă decorate prin tăiere și fațetare, personalizate cu cifrul



VAS

Atelier Boemia, 1/4 sec. XX
Sticlă, colorare în masa, suflare
liberă, gravare, șlefuire
I : 57 cm, D : 19 cm
Nr. inv.: 14223

Piesă à la façon de Venise
(inspirată de operele venețiene
din epoca renascentistă).
Forma elansată a vasului este
pusă în valoare de gravura
fină, reprezentând personaje
costumate.



regal, în aur coloidal. O altă garnitură de pahare pentru șampanie, vin și apă, din cristal de Boemia, gravate cu cifrul *HD* (Helena Doamna) și comandate de domnitorul Alexandru Ioan Cuza a sosit de la atelierele producătoare abia după abdicarea domnitorului, și astfel au intrat în patrimoniul casei regale a României.

Friederich Egermann (1777 – 1864) a fost, fără îndoială, cea mai proeminentă personalitate a artei sticlei din Boemia. Născut la Blottendorf, lângă Haida, s-a format ca emailor de sticlă în atelierul unchiului său, Antonin Kittel, la Kreibitz, dovedind de timpuriu aptitudini excepționale, atât în domeniul artistic cât și în cel tehnic. După anii de ucenicie, și-a propus să afle ceea ce niciun artist din Boemia nu știa – tainele culorilor excepționale ale emailurilor pentru porțelan, de la manufactura din Meissen. Simulând că ar fi surdo-mut, a câștigat încrederea meșterilor germani, care i-au permis să afle secretele compozițiilor unice folosite de ei. Înarmat cu acest inedit bagaj de cunoștințe, își deschide propriul atelier de decorare,

CUPĂ CU CAPAC
Atelier Friederich Egermann
(1777 – 1864), 2/4 sec. XIX
Cristal, suflare liberă,
modelare, stratificare, tăiere,
fațetare, gravare, șlefuire
I : 19 cm, D : 11,5 cm
Nr. inv.: 14958

Această piesă de reprezentare este suflată dintr-un cristal cu plumb de o excepțională calitate. Forma este clasică, cu talpă polilobată, picior scurt, fațetat, corp bulbar având la partea superioară opt fațete pentagonale pe care au fost aplicate picături de sticlă galbenă, care, după fuzionare cu sticla de bază și lustruire, au fost gravate cu simboluri ale dragostei, păcii, sănătății etc. Stil Biedermeier.







CUPĂ

Atelier Friederich Egermann
(1777 – 1864), 2/4 sec. XIX
Cristal, stratificare, suflare în tipar,
tăiere, fațetare, gravare, șlefuire
I : 17,5 cm, D : 9 cm
Nr. inv.: 15216

Piesă de reprezentare, suflată din cristal în dublu strat, alb și rubiniu. Stratul de sticlă galbenă aplicat după suflare este întrerupt de medalia rubinii. Talpa, piciorul și baza corpului sunt tăiate în fațete, descoperindu-se astfel stratul interior, din cristal alb. Corpul tronconic este gravat în două registre: cel inferior, cu lambrechin floral pe fond roșu-rubiniu, cel superior, cu simboluri ale științelor și artelor, în medalia rubinii pe fond galben; fondul galben este gravat la rândul lui cu motiv floral. Stil eclectic.

amplasat inițial la Blottendorf și mutat, în 1820, la Haida. Succesul a venit imediat, atelierele sale dispunând de 200 de artizani, care decorau anual între 136 și 170 de tone de sticlă.

Experimentator de geniu, Friederich Egermann a îmbogățit considerabil arta sticlei prin numeroase invenții în domeniul tehnologiilor de topire și al tehnicilor de decorare. El a adaptat la sticlă arta pictării cu email a porțelanului, pe care o deprinsese la Meisen, a redescoperit, după patru secole de uitare, glazura roșie, obținută prin cementarea suprafețelor cu oxid de cupru, sau pe cea galbenă, rezultată în urma cementării cu argint, a inventat rețete de sticlă *lithyalin* și *hyalith*, care imită malachitul, cornalina sau agatul și multe altele. O tehnică de decorare specifică atelierelor Egermann este aplicarea unei picături de sticlă colorată, în general galbenă, pe suprafața unei piese incolore, lustruirea și gravarea ei. Într-o noapte, atelierul din Haida a fost spart, iar unele dintre procedeele secrete aplicate aici au fost divulgate, mai întâi la Saint-Louis, apoi în întreaga Europă și în Statele Unite. Friederich Egermann și-a continuat însă munca,



SET DE PAHARE

Atelier Boemia, 3/4 sec. XIX
Cristal, suflare în tipar, tăiere,
fațetare, gravare, șlefuire

PAHAR FLÛTE

I : 18,5 cm, D : 6,5 cm

Nr. inu.: 13517

PAHAR PENTRU VIN

I : 12 cm, D : 6 cm

Nr. inu.: 13627

PAHAR PENTRU APĂ

I : 17 cm, D : 8 cm

Nr. inu.: 13626

PAHAR PENTRU VIN

I : 13,5 cm, D : 6,5 cm

Nr. inu.: 13623

Domnitorul Alexandru Ioan Cuza a comandat în Boemia un set de pahare cu cifrul soției sale, „HD” (Helena Doamna), care a fost livrat după abdicarea sa, din 1866. Astfel, piesele au intrat în patrimoniul Casei regale a României. Setul este compus din 54 de pahare și se caracterizează prin excelența calitate a cristalului și a gravurii.



perfecționându-și tehnicile de decorare și introducând modele noi. A rămas cel mai valoros și cel mai copiat sticlar din Europa, devenind o adevărată figură emblematică a artei sticlei. Datorită talentului și ingeniozității sale, Boemia și-a putut redobândi poziția dominantă pe piață, postură ce fusese afectată de apariția cristalului englezesc decorat prin tăiere în adâncime. Invențiile lui Friederich Eggermann sunt folosite cu succes și astăzi.

Ludwig Moser (1833 – 1916) este o altă personalitate gigantică a sticlăriei artistice europene. El a fondat în 1857 societatea *Ludwig Moser & Söhne*, un mic atelier de gravură în care erau decorate piese brute suflate la manufacturile *Loetz*, *Meyr's Neffe* și *Harrachov*. Atelierul era însoțit de un magazin în care erau vândute produsele de lux realizate, și care erau destinate clientelei bogate din stațiunea termală Karlovy Vary. Produsele Moser sunt de cea mai înaltă calitate, lucru consfințit în 1873, la Expoziția Internațională de la Viena, unde primesc medalia de aur.

Pentru a fi complet independent, Ludwig Moser achiziționează, în anul 1893, o manufactură de sticlă, situată în Meierhofen, Karlsbad. În aceste ateliere, care primesc numele de *Karlsbaderglasindustrie Gesellschaft Ludwig Moser & Söhne*, lucrau fiii săi, Gustav și Rudolf, alături de 400 de angajați. Compania





CANĂ DE BERE

Atelier Boemia, 4/4 sec. XIX

Cristal, colorare în masă, suflare în tipar, tăiere, fațetare, aurire parțială, decor aplicat, argint, turnare, presare, cizelare.

I : 17 cm, D : 16,5 cm

Nr. inu.: 17293

Cana reprezintă o comandă specială a prințului George Bibescu, și este decorată cu scutul heraldic al familiei sale. Cristallul de o impecabilă calitate, cu o cromatică vie, forma clasică, bine echilibrată, rafinamentul ornamentelor din argint aplicate pe corp conferă piesei o remarcabilă valoare estetică. Stil neo - baroc.

Moser se specializează în decorarea sticlei suflate, prin tăiere manuală, gravare sau pictare. Datorită calității cristallului și a perfecțiunii decorului realizat manual, piesele *Moser* sunt colecționate de marii amatori de sticlărie de lux din întreaga lume.

În anul 1904 lui Ludwig Moser îi este acordat un brevet prin care devine *furnizor al Curții Imperiale a Austriei*, iar patru ani mai târziu este și *furnizor al regelui Marii Britanii, Edward al VII-lea*. Printre clienții companiei *Moser* s-au numărat și *papa Pius al XI-lea, sultanul otoman, Abdul Hamid al II-lea, curțile regale ale Spaniei și Norvegiei*, ceea ce justifică sloganul atelierelor - *verre des rois, roi du verre*.

La *Expoziția Internațională Panama-Pacific*, din 1915, colecția prezentată de compania *Moser* a primit medalia de aur, ceea ce l-a făcut pe Louis Comfort Tiffany să declare: *recompensa este meritată, dată fiind calitatea excepțională a decorațiilor*.

După decesul tatălui său, în 1916, Leo Moser a preluat conducerea companiei, pe care a dezvoltat-o în mod semnificativ. Piese remarcabile realizate de atelierele *Moser* sunt etalate în standurile *Expoziției Internaționale de Arte Decorative* de la Paris, din 1925, dar și la alte manifestări expoziționale din Londra sau Viena, din Belgia sau din Italia. Cristallurile *Moser* sunt în continuare caracterizate printr-o finețe, claritate și transparență de excepție, iar decorurile realizate cu virtuozitate prin tăiere, gravare, pictare sau aurire ating perfecțiunea. La toate acestea se adaugă eleganța formelor clasice sau moderne și strălucirea motivelor decorative create de artiști valoroși ai epocii.

Criza de la începutul anilor 1930 are consecințe serioase asupra companiei, care își reduce numărul de angajați la 240. În 1932 Leo Moser demisionează din postul de director general al manufacturii, iar în 1938 își vinde acțiunile. Totuși, atelierele rămân deschise și produc și astăzi, la peste 140 de ani de la înființare, piese remarcabile ce sunt achiziționate de personalități eminente din întreaga lume. Timp de mai multe generații, compania a perfecționat știința și arta sticlăriei de lux, astfel încât produsele *Moser* contemporane au devenit un simbol de bogăție, de statut social recunoscut, de simț estetic rafinat. Servicii ca *Maharani, Paula, Splendid, Pope, Lady Hamilton* concepute la granița dintre secolele XIX și XX sunt și astăzi la fel de apreciate ca în epoca în care au fost create. Ele combină înaltul nivel artistic, de o simplitate elegantă, cu perfecțiunea realizării artizanale.



GARNITURĂ DE PAHARE
Atelier Boemia, 4/4 sec. XIX
Cristal, suflare liberă, tăiere,
fașetare, gravare, șlefuire, aur
coloidal



PAHAR PENTRU CONIAC
I : 11 cm, D : 5,5 cmn
Nr. inv.: 15360
PAHAR PENTRU APĂ
I : 16,5 cm, D : 9,5 cm
Nr. inv.: 15361
PAHAR FLÛTE
I : 17 cm, D : 6,5 cm
Nr. inv.: 15376

Setul de pahare include opt
piese remarcabile prin calitatea
cristalului și prin măiestria tăierii
și a gravării. Ansamblul reprezintă
o comandă specială a Casei regale
a României. Trăsăturile stilistice
aparțin domeniului clasic.



PAHAR PENTRU APĂ
Atelier Boemia, 4/4 sec. XIX
Cristal, suflare în tipar, tăiere,
fațetare, gravare, șlefuire
I : 17 cm, D : 9,5 cm
Nr. inv.: 15362



SET DE PAHARE

Atelier Boemia, 1/4 sec. XX

Sticlă, colorare în masă, suflare în tipar, decor aplicat; argint, turnare, gravare, cizelare

I : 9 cm, D : 5 cm

Nr. inv.: 1725; Adm. 463, 464

Simplitatea formei, exuberanța motivului floral din argint aplicat, culoarea pură și rafinată a sticlei se combină în mod fericit pentru a crea un plăcut efect vizual. Stil Art Nouveau.





VAS

Atelier Ludwig Moser, Karlsbad, 1/4 sec. XX

Cristal, colorare în masă, suflare în tipar, gravare, aurire parțială

I : 10 cm, L : 10 cm, LA : 4,5 cm

Nr. inu.: 2240

Cristalul limpede și strălucitor, de o culoare foarte dificil de obținut și întâlnită rareori, forma sobră, pusă în valoare de un motiv decorativ de inspirație clasică, transformă această piesă într-o bijuterie a stilului Art Deco.



GARNITURĂ PENTRU FLORI

Atelier Boemia, 4/4 sec. XIX

Cristal, suflare în tipar,
gravare, șlefuire, aurire
parțială

lmax = 70 cm; Lmax = 25,5 cm;

LAmx = 11 cm

Nr. inu.: 9775; C.192...202

Garnitura, ce numără 136 de
piese, include vase soliflor și
jardinieri de diverse forme și
dimensiuni. Motiul decorativ
floral-vegetal este tratat în
manieră modernă și gravat cu
o remarcabilă abilitate. Stil Art
Nouveau.







SERVICIU PENTRU LICHIOR

Atelier Ludwig Moser, Karlsbad, 4/4 sec. XIX

Cristal, suflare liberă, gravare, șlefuire.

I : 36 cm, D : 24 cm

Nr. inv.: 9777; LC.877

Din cristal fin, gravat cu motive vegetale și avimorfe, serviciul este alcătuit dintr-un suport circular pe care se așează carafa și cele 12 păhărele. Sloganul atelierului Moser - „verre des rois, roi du verre” („sticla regilor, regele sticlei”) este pe deplin justificat prin clientela manufacturii, care includea familia imperială austriacă, familiile regale ale Marii Britanii, Spaniei, Norvegiei, României etc., dar și prin calitatea excepțională a decorației. Stil eclectic.



CUPĂ - FRUCTIERĂ
Atelier Ludwig Moser,
Karlsbad, 4/4 sec. XIX
Cristal, suflare în tipar,
tragere, gravare, șlefuire
I : 29 cm, D : 24 cm
Nr. inv.: 9779; LC.897

Finețea, claritatea și
 transparența cristalului
 adăugate talentului
 designerilor și gravurilor
 au contribuit la crearea
 unei piese de un
 rafinament și o frumusețe
 demne de renumele
 atelierelor Moser.
 Stil eclectic.



SALATIERĂ CU FARFURIE SUPORT

Atelier Ludwig Moser, Karlsbad, 4/4 sec. XIX

Cristal, suflare în tipar, matisare parțială, gravare, șlefuire

I : 14 cm, D : 25 cm

Nr. inv.: 9780; LC. 880

Graurii companiei Moser pun în mod magistral în operă motive decorative vegetale sau avimorfe create de celebri artiști ai epocii. Stil eclectic.





UNTIERĂ CU CAPAC
Atelier Ludwig Moser, Karlsbad, 4/4 sec. XIX
Cristal, suflare în tipar, gravare, șlefuire
I : 11,5 cm, D : 15,5 cm
Nr. inu.: 9781



GIRANDOLĂ

Atelier Ludwig Moser,

Karlsbad, 4/4 sec. XIX

Cristal, suflare în tipar,
tăiere, fațetare, gravare,
șlefuire, bronz, turnare,
cizelare

I : 83,5 cm, D : 49 cm

Nr. inv.: 12503; C.629; LC. 126

Strălucirea cristalului, ca
și perfecțiunea tăierii și a
gravării sunt puse în valoare
de sursele de lumină ale
acestei piese. Decorul
naturalist, ce cuprinde
peisaje și motive zoomorfe,
se circumscrie stilistic
curentului istorist.





CARAFĂ

Atelier Boemia, 4/4 sec. XIX

**Cristal, suflare în tipar,
tăiere, fațetare, gravare,
șlefuire, argint, presare,
cizelare**

I : 18 cm, D : 15,3 cm;

Nr. inv.: 13673



**Forma conică, bine
echilibrată, este în perfectă
armonie cu decorul artizanal
al fațetelor. Manșonul din
argint adaugă un plus de
prețiozitate acestui obiect
de uz curent.**



UNTIERĂ CU CAPAC

Atelier Ludwig Moser, Karlsbad, 4/4 sec. XIX
Cristal, suflare în tipar, tăiere, fațetare,
gravare, șlefuire
I : 21 cm, D : 25 cm
Nr. inu.: 13786

Se remarcă în mod special modalitatea în care
este realizată structurarea volumelor, dar și
execuția rafinată a bogatului motiv gravat, cu
teme inspirate din natură. Stil eclectic.



CUPĂ

Atelier Moser, Karlsbad, 1920 - 1930

Sticlă, colorare în masă, presare în tipar, suflare liberă

I : 20,7 cm, D : 17,2 cm

Nr. inv.: 14123

Linii moderne ale designului sunt perfect compatibile cu sticla specială, denumită „heliolit” după mineralul pe care îl imită. Numit și „piatra soarelui”, datorită clarității, transparenței și cromaticii de excepție, mineralul își împrumută calitățile materialului vitrogen din care este suflată această piesă. Stil Art Deco.





PAHAR
Atelier Boemia,
4/4 sec. XIX
Cristal alb și colorat
în masă, stratificare,
suflare în tipar, tăiere,
șlefuire, aurire parțială
I : 11,7 cm, D : 8,7 cm
Nr. inv.: 14159

Designerul acestei
piese a realizat un
perfect acord între
liniile sinuoase ale
forme și cele ale
motiului decorativ,
de inspirație
geometrică. Tehnica
de decorare, mult
folosită de artizanii
boemieni, este cea
a cristalului dublu
strat, tăiat și șlefuit
cu precizie. Stil
Biedermeier.







SERVICIU PENTRU VIN

Atelier Boemia, 4/4 sec. XIX

Cristal, suflare în tipar, tăiere, fațetare, gravare, șlefuire,
aurire parțială

CARAFĂ

I : 51 cm, D : 13,5 cm

PAHAR

I : 14 cm, D : 7 cm

Nr. inv.: 14963



CUPĂ

Atelier Boemia, 4/4 sec. XIX

Cristal, stratificare, suflare în tipar,
tăiere, fațetare, gravare, șlefuire

I : 20 cm, D : 18,5 cm

Nr. inv.: 15215

Stratul de suprafață, din cristal rubiniu, este tăiat în linii și ove pe talpă și picior, în timp ce corpul este gravat cu diverse motive: scoică stilizată, motiv vegetal, animalier, arhitectonic, descoperindu-se astfel stratul interior, din cristal alb. Stil eclectic.



PAHAR

Atelier Boemia, 4/4 sec. XIX
Sticlă, colorare în masă,
suflare în tipar, emailare
parțială, pictare cu
email, aurire parțială
I: 15 cm, DB: 7,6 cm, DG: 10,1
cm
Nr. inu.: 15255

Vasul este suflat din sticlă
roșie și acoperit parțial
cu email alb, apoi pictat
cu motiv floral, în email
policrom. Stil Biedermeier.



PIESE DE ȘAH

Atelier Boemia, 1/4 sec. XX

Cristal, colorare în masă, suflare în tipar, tăiere, fațetare, gravare, șlefuire

Imax : 9 cm, Dmax : 1,7 cm

Nr. inv.: 17182

Figurinele elegante, moderne, cu forme stilizate și linii simple, sunt suflate dintr-un cristal colorat în nuanțe delicate. Stil Arta 1900.



BOHEMIA

The history of artisanal glassmaking in Bohemia and Moravia dates back almost a thousand years. The vast forests of the Ore Mountains, in Lusatia, the western massif of the Giant Mountains and the hills of Orlice provided all the resources required: wood, which was not only a fuel, but also a source of potassium oxide; silex, the burning of which produces calcium oxide; the refractory materials used to line furnaces and crucibles for melting; and water, which, thanks to the many torrents and streams, provided the energy to turn mills and sawmills. Not to mention the local population, who contributed their now legendary ingenuity and creativity. The glassmakers of Bohemia produced their first notable items of glassware in the early Middle Ages, during the reign of Charles IV, the King of Bohemia and Holy Roman Emperor. In the second half of the 17th century, the quality of their products would increase considerably with the help of craftsmen from Bavaria, Austria, France and, above all, Italy.

The glassmakers of Bohemia wanted to imitate Venetian glass, but their glass melt, different from that used on Murano, was too viscous and had a lower plasticity interval owing to the use of potassium oxide as a flux. However, by conducting numerous experiments, Bohemian glassmakers were able to develop a formula of their own by adding calcium oxide to the silico-potassic mix. The glass made using this formula was the hardest glass available at the time, making it suitable for engraving and deep cutting like rock crystal. This process of perfecting the material took place gradually and independently of discoveries in other geographic regions. Bohemian crystal became highly sought-after and fashionable all over Europe.

The unprecedented flourishing of the art of glassmaking in Bohemia was also in part due to the ability of the local craftsmen to suppress their own ideas, inspiration and creativity in order to meet the particular demands of their customers in terms of shape and decoration.

The technique of layered glass was used regularly in Bohemia from as early as the 18th century. It involved the blowing of more than one layer of coloured glass into a certain shape, the heating of the object so that the different coloured layers fused together and the cutting away of the uppermost layer to reveal the layer of glass below. The list of the most important engravers who worked in the Bohemian workshops at the end of the 19th and start of the 20th centuries includes: **Florian Gürtler** and **Auguste Hegenbart**, from Mistrovice, who specialised in hunting scenes; **Franz** and **Peter Eisert**, who worked at **Friederich Egermann's** studio in Nový Bor; **Karl Günther**, **Eduard Benda**, **Anton Simm** and **Emanuel Kittel**, from the Jablonec region; **Franz** and **Johann Pohl** from Nový Svět; and **Andreas Teller**, **Anton H. Mattoni**, **Anton H. Pfeifer** and **Emanuel Hoffmann**, who worked in Karlovy Vary and Františkovy Lázně.

Deep-cutting became a possibility during the final quarter of the 18th century, when as well as potassium oxide lead oxide began to be used in the manufacture of glass, affording it the hardness required for this technique. The majority of objects decorated using cutting and faceting were glasses and cups, whose decorations became

increasingly elaborate and sometimes even spilled over onto their stems and bases. The start of the 19th century saw the cuts become deeper, with the most frequently used patterns being diamond point, fan and star. These decorations created a prism effect, which amplified the refraction of the light and gave the object a special sheen.

King Carol I commissioned from Bohemia an extensive range of everyday use glassware, such as sets of cognac, champagne and water glasses decorated by cutting and faceting and personalised with the royal cypher in colloidal gold. Another set of champagne, wine and water glasses made from Bohemia crystal, engraved with the cypher *HD* (“Helena Doamna”) and commissioned by Alexandru Ioan Cuza was delivered only after the ruler’s abdication and thus entered into the possession of the Royal House of Romania.

Friedrich Egermann (1777-1864) was without doubt the most prominent glassmaker in Bohemia. Born in Blottendorf, near Haida, he trained as a glass enamellist in the studio of his uncle, Anton Kittel, in Kreibitz, and from the outset demonstrated an exceptional talent, both artistically and technically. After completing his apprenticeship, he set about discovering something no artist in Bohemia knew – the secret behind the exceptional colours of the porcelain enamels used at the factory in Meissen. Pretending to be deaf and dumb, he won the trust of the German craftsmen, allowing him to discover their secrets. Armed with this knowledge, he opened his own decoration studio, first in Blottendorf, before moving later to Haida, in 1820. His venture was an immediate success and his studio boasted 200 craftsmen who would decorate between 136 and 170 tonnes of glass annually.

A brilliant experimenter, Friedrich Egermann enriched the art of glassmaking considerably through his many inventions in the areas of melting technologies and decoration techniques. He adapted the art of enamel painting on porcelain, which he had learned in Meissen, to the medium of glass; he revived, after four centuries of neglect, the red glaze, obtained by adding copper oxide to the glass surface, as well as the yellow glaze, obtained using silver; he invented the lithyalin and hyalith types of glass, which imitate malachite, carnelian and agate, as well as other precious stones. One particular decorative technique specific to Egermann’s workshops involved the application to the surface of a colourless object of a drop of coloured glass, typically yellow, which was then polished and engraved. One night, however, the workshop in Haida was broken into and some of their secret techniques were discovered, the use of which spread, first to Saint-Louis and then all over Europe and the United States. Friederich Egermann continued his work, perfecting his decorative techniques and introducing new patterns. He was the most important and most copied glassmaker in Europe and became an emblematic figure of the art of glassmaking. Thanks to his talent and ingenuity, Bohemia would regain its leading position on the market after having lost ground following the advent of deep-cut English crystal. Friederich Egermann’s inventions are still used successfully today.

Ludwig Moser (1833-1916) is another giant of European artistic glassware. In 1857, he founded Ludwig Moser & Söhne, a small engraving studio that decorated blank objects blown by the glassmakers Loetz, Meyr’s Neffe and Kharracov. His studio also had a showroom from where they sold their luxury wares to the rich clientele of the Karlovy Vary spa. Moser glassware was considered to be of the highest quality, something confirmed at the International Exhibition in Vienna of 1873 with the award of the gold medal.

In order to become completely independent, in 1893 Ludwig Moser acquired a glass manufacturer in Meierhofen bei Karlsbad. At this glassworks, which was given the name of Karlsbaderglasindustrie Gesellschaft Ludwig Moser & Söhne, Moser’s sons, Gustav and Rudolf, would work alongside 400 other employees. Moser’s company was specialised in the decoration of blown glass by hand cutting, engraving and painting. Owing to the quality of the crystal and their exquisite hand-made decorations, Moser’s products were collected by lovers of luxury glassware the world over.

In 1904, Ludwig Moser was awarded a warrant to become a supplier to the Austrian Imperial Court, while four years later he became a supplier to the King of England, Edward VII. The Moser company's clientele included Pope Pius XI, the Turkish Sultan Abdul Hamid II and the royal courts of Spain and Norway – hence the manufacturer's slogan, **“Verre des rois, roi du verre”**.

At the Panama-Pacific International Exhibition of 1915, the collection exhibited by Moser received the gold medal, leading Louis Comfort Tiffany to declare: “The reward is well-deserved, given the exceptional quality of the decorations.”

After the death of his father in 1916, Leo Moser took over the running of the company, which he proceeded to expand considerably. The Moser company exhibited its outstanding glassware at the International Exhibition of Decorative Arts in Paris of 1925, as well as at other exhibitions in London and Vienna, Belgium and Italy. Moser crystal continued to be known for its exceptional fineness, clarity and transparency, while its decoration, masterfully achieved through cutting, engraving, painting and gilding, remained close to perfection. Added to all this were the elegant classic and modern shapes and the brilliance of the decorative motifs created by some of the leading artists of the day.

The economic crisis of the early 1930s had serious consequences for the company, which cut its number of employees to 240. In 1932, Leo Moser resigned as managing director, selling his shares in the company in 1938. The factory nonetheless remained open and today, over 140 years since its founding, still produces a range of remarkable glassware for a high profile international clientele. Working over a number of generations, the company perfected the art and science of producing luxury glassware, with Moser products today being synonymous with wealth, high social status and exquisite taste. Series such as Maharani, Paula, Splendid, Pope and Lady Hamilton, designed around the turn of the 20th century, are just as popular today as they were at the time they were first created. They combine a high artistic quality of an elegant simplicity with perfect craftsmanship.



FRANȚA

Ateliere franceze de sticlărie sunt semnalate în Argonne încă din secolul al III-lea d. Hr. Această provincie, situată între Champagne și Lorraine, în mijlocul colinelor ce prelungesc pădurile din Ardennes, trecea în Evul Mediu drept granița între Sfântul Imperiu și regatul francez. Sticla din această zonă se baza pe soda venită, ca și meșterii sticlarii de altfel, de pe malurile Mediteranei. Producția nu poate fi diferențiată de cea realizată în restul Galiei. În Evul Mediu abațiile jucau un rol preponderent în fondarea sticlăriilor. Împreună cu metalurgia, ele constituiau singurul mijloc de exploatare a pădurilor greu accesibile. Abația cisterciană de la Chalande, de exemplu, număra șapte sticlării, în timp ce pe o suprafață de 1000 km² se aflau alte șaiszeci de manufacturi. Atelierele din Bercettes realizau cupe cu picior, care au fost vândute în tot nordul Europei, iar o altă manufactură, situată la doi kilometri distanță, producea sticlă plană și vitralii. Totuși, cele mai multe sticlării din zonă erau specializate în producerea de recipiente pentru vinul spumos de Champagne. Pentru a evita zonele aflate sub monopol, sticlarii s-au deplasat spre vest, în special către abația din Chatrices, unde s-au asociat cu artizanii italieni ce trecuseră Alpii, și care i-au învățat să producă celebrul *cristalin* venețian. La sfârșitul secolului al XVI-lea, influența italiană se estompează ca urmare a măsurilor protecționiste luate de ducele de Lorena și din cauza epuizării sodei, cu care italienii erau obișnuiți. Din această cauză, în Argonne se va folosi mult timp ca fondant oxidul de potasiu, obținut din cenușa de lemn.

În prima jumătate a secolului al XVII-lea, activitatea sticlăriilor se diminuează considerabil, datorită războaielor care vor da Franței provinciile Argonne și Lorena. În cele din urmă, atelierele își reaprind cuptoarele și se reiterează producția de modele italienești, dar tot cu o compoziție bazată pe oxidul de potasiu. Regele Ludovic al XIV-lea își extinde politica de investiții străine în Lorena, și astfel, prin privilegiu regal, **Tilman d'Heur**, meșter sticlar venit din Țările de Jos, se stabilește la Verdun, unde produce diverse piese suflate și oglinzi din cristal, în manieră venețiană.

La sfârșitul secolului al XVII-lea, **Bernard Perrot** va da producției de sticlă franceză o anumită independență și o va elibera, pentru un timp, de influența venețiană. De origine italiană, Perrot locuiește la Orléans. Alchimist și cercetător, el devine cel mai eminent sticlar al epocii sale. Este inventatorul procedurii de tragere a oglinzilor și al mai multor rețete speciale de sticlă ce imită porțelanul sau agatul.



CARAFĂ PENTRU CONIAC

Atelier francez, 4/4 sec. XIX

Sticlă, suflare liberă, modelare, pastilare,
decor aplicat

I : 28 cm, D : 18,5 cm

Nr. inv.: 13673

Carafa face parte dintr-un lot comandat de producătorul de coniac E. Remy Martin, din Franța. Decorația istorică cuprinde elemente aplicate la cald - pe corp, medalioane cu motiv crin heraldic realizat prin presare cu un poanson, iar pe lateralele piesei, brăuri de denticuli reliefați. Stil eclectic.

Prin contribuțiile la evoluția tehnologică, dar și prin valoarea estetică a pieselor realizate, Bernard Perrot ocupă un loc important în dezvoltarea artei sticlăriei.

Vârsta de aur a sticlăriei franceze începe cu adevărat în secolul al XVIII-lea, chiar dacă influența operelor *gen Veneția*, *gen Boemia* sau *gen Anglia* se resimte încă. Nevers este, timp de câteva decenii, cel mai important centru de sticlărie, meritându-și numele de *micul Murano*, și distingându-se printr-o producție de piese emailate remarcabile. Vedetele sticlăriei franceze din secolul al XVIII-lea sunt însă sticlele *eglomisés*. Ele sunt realizate într-o tehnică cunoscută încă din antichitate și care constă în a fixa o foaie subțire de aur sau de argint, gravată cu un vârf ascuțit, între două straturi de sticlă. Acest procedeu este reluat mai târziu în Boemia și în Franța, datorită unui creator de rame, gravor și negustor de stampe



pe nume Glomi, care îl va readuce la modă. Numele lui va fi dat tuturor sticlelor, chiar vechi, obținute prin acest procedeu.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, cristaleriile *Saint-Louis*, *Baccarat* și *Clichy* inundă piața cu *presse-papier-uri millefiori*, care fuseseră semnalate francezilor pentru prima dată de **Eugène Peligot**. În 1845 el întocmise un raport în care semnală faptul că a văzut la Viena, prezentate de un sticlar italian, *presse-papier-uri de formă rotundă, din sticlă foarte transparentă, în care se află niște mici tuburi de toate culorile și de toate formele, asamblate astfel încât să producă efectul unei multitudini de flori*.

Sulfurile, numite și *cristaloceramuri*, au și ele mare succes în Franța și sunt produse cam în aceeași perioadă ca și *presse-papier-urile millefiori* de sticlăriile *Gros-Caillou*, de la Boulogne-sur-Seine, sau *Recollets*, de la Paris. Tehnica constă în înglobarea în sticlă a unei camee din argilă foarte albă, având aspectul argintului mat - sulfură de argint, de unde și denumirea acestor obiecte.

Perioada *Art Nouveau* se extinde în Franța pe aproximativ patru decenii. Această lungă perioadă de timp a permis înflorirea artistică a sticlei, prin redescoperirea și perfecționarea de vechi tehnici, care vor deschide drumul unor noi mijloace de expresie. *Art Deco-ul* va decurge natural, în alternanța normală ce face ca unei perioade exuberante și baroc, în care artistul se inspiră din toate sursele ce îi sunt oferite, să îi succedă o perioadă mai clasică, mai calmă, mai rațională.

VAS

Atelier francez, 1/4 sec. XX

Sticlă, suflare liberă, modelare,
pigmentare, decor aplicat

I : 28,5 cm, L : 17 cm, LA : 13 cm

Nr. inv.: 1467

Concepția decorativă a acestui vas se bazează pe relația dintre liniile verticale și cele curbe, dar și pe contrastul dintre sticla incoloră a vasului și accentele de culoare aduse de elementele aplicate. Corpul romboidal, cu racordări fine, este prelungit prin gâtul înalt, iar suprafața ripsată accentuează elementul de verticalitate. Lambrechinele curbilinii, cu suprafața fragmentată în multiple picături divers colorate, prezintă o tehnică de execuție interesantă - pe masa de lucru se împrăștie cioburi mici de sticlă, de diverse culori; peste ele se rostogolesc cordoane fierbinți din sticlă incoloră, realizate prin tragere, de care aderă micile cioburi colorate, ce sunt apoi încălzite cu arzătorul, pentru a se rotunji sub acțiunea tensiunii superficiale. Stil Art Nouveau.





CUPĂ PE TREPIED

Atelier francez, 1/4 sec. XX

Cristal, suflare în tipar, tăiere, șlefuire; bronz, turnare, cizelare

I : 19,5 cm, D : 13 cm

Nr. inv.: 11980

Trepiedul din bronz, cu ornamente floral-vegetale ale căror frunze și tije se unduiesc și se împletesc, susține vasul din cristal decorat cu motiv liniar tăiat. Stil Art Nouveau.



PAHAR

Atelier francez, 1/4 sec. XX

Cristal, suflare în tipar, gravare,
șlefuire; argint, presare, decupare,
cizelare

I : 10 cm, D : 7 cm

Nr. inv.: 18348

COȘULEȚ

Atelier francez, 1/4 sec. XX

Cristal, suflare în tipar, tăiere,
șlefuire; argint, presare, cizelare

I : 7 cm, D : 13 cm

Nr. inv.: 18172



Combi-naȚia între cristalul fin,
decorat prin gravare cu lambrechin
vegetal sau prin tăiere în faȚete
mărunte, și argint presat și cizelat
conferă pieselor un plus de
preȚiozitate.



FRUCTIERĂ

Atelier francez, 1/4 sec. XX
Cristal, suflare în tipar, tăiere,
gravare, șlefuire; metal comun,
turnare, argintare, patinare
I : 50 cm, D : 37 cm
Nr. inv.: 18385

Remarcabila valoare artistică a acestei piese este conferită atât de cupa-fructieră, suflată dintr-un cristal fin, gravat cu minuțiozitate, cât, mai ales, de calitățile plastice ale suportului. Artistul folosește linia arcuită sau ondulatorie pentru a da grație și eleganță ansamblului. Principiul „utile cum dolci” este onorat prin concilierea între formă și funcționalitate. Stil Art Nouveau.



VAS

Atelier francez, 1/4 sec. XX

Sticlă, colorare în masa, suflare în tipar, matisare parțială prin acidare

I : 19,6 cm, D : 20,6 cm

Nr. inv.: 18744

Forma simplă, tronconică, bine echilibrată a corpului se combină fericit cu liniile arcuite ale anselor. Culoarea fumurie, dificil de obținut, împreună cu motivul floral în ușor relief, prelungit și pe talpă, adaugă un plus de farmec subtil acestui vas. Stil Art Nouveau.



FRANCE

French glassmaking in Argonne dates back to the 3rd century AD. During the Middle Ages, this province – situated between Champagne and Lorraine amid the hills that emerge out of the forest of the Ardennes – served as the border between the Holy Roman Empire and the Kingdom of France. Glass from this area relied on soda, which, like the craftsmen who worked there, came from the Mediterranean coast. The glass made in Argonne was indistinguishable from that made in the rest of Gaul. During the Middle Ages, abbeys played a prominent role in the establishment of glassworks. Together with metalworking, glassmaking was the only industry that exploited the inaccessible forests. The Cistercian abbey in Chalande, for example, had seven glassworks, while there were a further 60 glassworks spread over a 1,000 square-kilometre area. The glassmakers in Bercettes produced cups with stems, which were sold all over northern Europe, and another manufacturer, located some two kilometres away, produced plate and stained glass. However, most glassworks in the area were specialised in the production of vessels for sparkling wine from the Champagne region. In order to avoid areas where there was a pre-existing monopoly, glassmakers moved to the west, in particular to the abbey in Chatrices, where they joined forces with Italian craftsmen who had crossed the Alps and taught them how to make the famous Venetian crystal glass. By the end of the 16th century, the Italian influence had begun to wane as a result of the protectionist measures implemented by the Duke of Lorraine and the exhaustion of the supply of soda, with which the Italians were accustomed to working. Consequently, the glassworks of Argonne for a long time used potassium oxide, found in wood ash, as a flux.

The first half of the 17th century saw a significant fall in the glassmaking activity owing to the wars that would see France gain possession of the provinces of Argonne and Lorraine. The glassworks there would once more fire up their furnaces and again begin producing Italian-style glassware, albeit still using potassium oxide. King Louis XIV expanded his policy of encouraging foreign investment to Lorraine, which, having received a royal privilege, saw **Tilman d'Heur**, a glassmaker from the Netherlands, settle in Verdun, where he began to produce various blown glassware and crystal glass mirrors in the Venetian style.

At the end of the 17th century, **Bernard Perrot** would afford French glassmaking a certain independence, liberating it, at least for a while, from the Venetian influence. Of Italian origin, Perrot lived in Orléans. An alchemist and researcher, he became the most preeminent glassmaker of his era. He was the inventor of a new method of casting glass for mirrors and many special formulae for making glass that imitated porcelain and agate. Thanks to his contributions to new technologies, as well as the aesthetic value of the glassware he produced, Bernard Perrot occupies an important place in the history of glassmaking.

The golden age of French glassmaking in effect began in the 18th century, even if the influence of Venetian, Bohemian and English glassmaking could still be felt. For a few decades, Nevers was the most important glassmaking centre in France, earning it the title of “Little Murano” thanks to its production of exquisite enamelled



pieces. However, the real star of French glassmaking during the 18th century was *verre églomisé*. This type of glass uses a technique that dates back to antiquity and involves the application of a thin leaf of gold or silver engraved with a sharp point between two layers of glass. This technique was later revived in Bohemia and France thanks to a frame maker, engraver and art dealer by the name of Glomi, who brought it back into fashion. His name would be given to all glass, even older pieces, produced using this technique.

During the first half of the 19th century, the glassworks of Saint-Louis, Baccarat and Clichy flooded the market with millefiori glass paperweights, which were first introduced to the French by **Eugène Peligot**. In 1845, the latter produced a report in which he described how he had seen in Venice, in the presentation of an Italian glassmaker, round shaped paperweights made of highly transparent glass containing tiny tubes of every possible colour and shape that gave the effect of a multitude of flowers.

Sulphides, also known as crystallo-ceramics, also enjoyed great success in France and were produced around the same time as the millefiori glass paperweights by the Gros-Caillou glassworks, in Boulogne-sur-Seine, and Récollets in Paris. The technique involves the encasing in glass of cameos made of extremely white clay, resulting in their mat silver/silver sulphide appearance.

The Art Nouveau movement in France lasted approximately four decades. This long period of time was conducive to the development of a fresh artistic approach to glassmaking based on a revival and perfecting of older techniques, thus paving the way for new means of expression. Art Deco would follow naturally, as part of the natural alternation that sees an exuberant and baroque period, in which the artist finds inspiration in all things, succeeded by a more classic, calmer, more rational period.

CRISTALERIILE BACCARAT

n 1760 au fost închise salinele de la Rozières și, astfel, cantitatea apreciabilă de lemn sosită pe calea apei de la Baccarat rămânea fără utilizare. Principalul proprietar al pădurii de unde era exploatat acest lemn, Monseigneur de Montmorency-Laval, episcop de Metz, dorea să creeze la Baccarat o *gură de foc lucrativă*. A studiat posibilitatea construirii unei turnătorii, dar în zonă nu se aflau minereuri de fier la o distanță accesibilă. S-a gândit și la fondarea unei faianterii, însă în împrejurimi se aflau numeroase astfel de ateliere, a căror concurență nu ar fi putut să o învingă. În cele din urmă a ales să construiască o sticlărie și a adresat, în 1764, o cerere în acest sens regelui Ludovic al XV-lea, în care își justifica astfel demersul: *Sire, Franța duce lipsă de sticlărie de artă și de aceea produsele din Boemia intră în țară în atât de mare cantitate; rezultă de aici un export considerabil de fonduri, în acest moment în care regatul ar avea atâta nevoie de ele pentru a se refăce după funestul război de Șapte Ani. În plus, din 1760, tăietorii noștri de lemn nu au de lucru*. Regele a acordat permisiunea construirii sticlăriei și, astfel, au luat naștere atelierele denumite *Verrerie de Sainte-Anne* în orașul Baccarat, din Lorena, fondatori fiind **Louis-Joseph de Montmorency-Laval**, episcop de Metz și un meșter sticlar de la manufactura *Saint-Louis*.

După Revoluția Franceză, sticlăria *Sainte-Anne* cunoaște perioade de dificultăți financiare și este chiar închisă, în 1813. Trei ani mai târziu, este preluată de **Aimé-Gabriel d'Artigues**, bancher și industriaș, care conducea din 1788 cristaleriile *Saint-Louis* și care era deja proprietarul unei alte cristalerii, situată la Vonêche, în sudul Țărilor de Jos. Numele vechii sticlării *Sainte-Anne* se schimbă în *Cristaleria Baccarat*. Cristalul produs în această manufactură, de foarte bună calitate, nu are compoziția silico-potaso-calcică a cristalului de Boemia, ci este mai apropiat de cristalul produs la *Saint-Louis* între 1779 și 1781, perioadă în care, prin experimentări asidue, se descoperise aici o rețetă apropiată de cea a cristalului englezesc.

În 1822, din rațiuni economice, Gabriel d'Artigues este obligat să vândă cristaleria Baccarat lui **Pierre Antoine Godard-Desmarest**. Doi ani mai târziu, noul proprietar încredințează conducerea societății unui tânăr inginer politehnist, **Jean-Baptiste Toussaint**, decizie care a stat la baza nașterii a două dinastii familiale, una posedând capitalul societății, cealaltă având conducerea atelierelor.

Societatea, cu personal franco-belgian, cultivă excelența și își continuă parcursul ascendent. Ea primește în anul 1823 prima comandă regală, din partea lui Ludovic al XVIII-lea, ceea ce a reprezentat începutul unei lungi serii de comenzi pentru familii regale și șefi de state de pe întreaga planetă.



SERVICIU PENTRU DULCEAȚĂ
Atelier Baccarat, 4/4 sec. XIX

Cristal, suflare în tipar.

PAHAR PENTRU APĂ

I : 13 cm, D : 8 cm

Nr. inv.: 15213

CHESEA

I : 9,3 cm, D : 12,3 cm

Nr. inv.: 15214

Serviciul cuprinde 12 pahare și o chesă, suflate în forme simple, în godroane torsadate, care amplifică strălucirea cristalului de o limpezime și transparență unice, justificând renumele manufacturii Baccarat. Stil eclectic.



SET DE PAHARE PENTRU ȘAMPANIE

Atelier Baccarat, 1/4 sec. XX

Cristal, suflare în tipar, gravare, șlefuire

I : 10,4 cm, D : 9,5 cm

Nr. inv.: 13699

Ansamblul este constituit din 18 pahare din cristal fin, suflate într-o formă tradițională și decorate prin gravare manuală cu motive vegetale stilizate.



Climatul în care evolua cristaleria Baccarat era unul favorabil, căci economia franceză se afla într-o perioadă de reviriment, ceea ce declanșase o cerere sporită de obiecte de lux. În plus, beneficia de avantajul unei amplasări favorabile, fiind înconjurată de numeroase faianțerii care achiziționau de la Baccarat deșeurile de cristal, pe care le foloseau pentru a prepara glazurile necesare acoperirii propriilor produse.

Din 1841, la Baccarat se produc cristaluri colorate, datorită contribuției lui **François-Eugène de Fontenay**, un inginer specializat în pigmenți coloranți pentru sticlă.

Anul 1855 marchează un nou succes al cristaleriilor Baccarat: la Expoziția Universală de la Paris, colecția prezentată de companie câștigă medalia de aur, consolidându-și astfel renumele mondial. Produsele de lux din cristal cu plumb: vase, candelabre, flacoane de parfum, servicii de masă de o înaltă calitate sunt tot mai cerute pe piață. În perioada 1868 - 1883, cristaleriile Baccarat sunt conduse de **Paul Michaut**, ginerele lui Jean-Baptiste Toussaint. El influențează, cu puternica sa personalitate, destinele companiei, în special după 1870, când a introdus mecanizarea anumitor etape de fabricație, transformând astfel cristaleriile Baccarat într-una dintre cele mai mari uzine franceze. A fost urmat la conducerea companiei de fiul său, **Adrien Michaut**, care s-a aflat în fruntea atelierelor până la dispariția sa, în 1936.

THE BACCARAT CRYSTALWORKS

The year 1760 saw the closure of the Rozières salt mines and as a result there was no longer any use for the considerable quantities of wood arriving by water from Baccarat. The principal owner of the forest from which this wood was sourced, Monseigneur de Montmorency-Laval, Bishop of Metz, thus sought to create a lucrative enterprise in Baccarat that would make use of his wood. He considered building a foundry, but there were no sources of iron ore within a reasonable distance. He considered creating a pottery, but there were already many such establishments in the area with which he could never compete. In the end, he decided to build a glassworks, and to this end he petitioned King Louis XV in 1764 as follows: “Your Majesty, France is lacking fine glassmaking craftsmanship and centres, and this is why so much glassware comes from Bohemia. These imports lead to astonishing disbursements that weigh heavily on our finances at a time when the Kingdom is trying to recover from the disastrous Seven Year War and our lumberjacks have been without work since 1760.” The King granted him permission to build a glassworks and so the Verrerie de Sainte-Anne, founded by **Louis-Joseph de Montmorency-Laval**, Bishop of Metz, together with a glassmaker from the Saint-Louis glassmakers, was opened in the town of Baccarat, Lorraine.

After the French Revolution, the Sainte-Anne glassworks ran into financial difficulties and was forced to close in 1813. Three years later, however, it was taken over by **Aimé-Gabriel d’Artigues**, a banker and industrialist who had been in charge of the Saint-Louis glassworks since 1788 and who was also the owner of a crystalworks in Vonêche, in the Southern Netherlands. The Sainte-Anne glassworks were duly renamed the “Cristallerie Baccarat”. The high-quality glass made by this manufacturer did not use the same potassium-calcium-silicate composition as Bohemia crystal, instead being closer to the crystal glass produced by the Saint-Louis glassmakers between 1779 and 1781, a period of intense experimentation that led to the discovery of a formula similar to that used in English crystal.

For economic reasons, in 1822, Gabriel d’Artigues was forced to sell the glassworks in Baccarat to **Pierre-Antoine Godard-Desmarest**. Two years later, the new owner entrusted the young engineer **Jean-Baptiste Toussaint** with the running of the company, a decision that led to the birth of two family dynasties, one in possession of the capital of the company, the other the running of the factory.

With its Franco-Belgian workforce, the company continued to maintain its excellent standards and its upward trajectory. In 1823, it received its first royal commission, from Louis XVIII, and this was to be the start of a long series of commissions from royal families and heads of state from all over the world.

The economic circumstances in which the glassworks in Baccarat operated were favourable, given that the French economy was going through a period of recovery which meant an increased demand for luxury items. It also enjoyed the advantage of having a good location, being surrounded by a large number of potteries that purchased waste glass from Baccarat for use in the glazes they applied to their own products.



As of 1841, the Baccarat glassworks began producing coloured glass with the help of **François-Eugène de Fontenay**, an engineer specialised in glass colouring pigments for glass.

The year 1855 was marked by a new success for the crystalworks in Baccarat: the collection presented by the company at the Universal Exhibition in Paris was awarded the gold medal, thus consolidating the firm's international reputation. The company's luxury lead crystalware – vases, chandeliers, perfume bottles, tableware, all of a high quality – became increasingly sought-after on the market. Between 1868 and 1883, the Baccarat crystalworks was run by **Paul Michaut**, the son-in-law of Jean-Baptiste Toussaint. With his strong personality, he would have a great influence on the company, especially after 1870, when he introduced mechanisation to certain stages of production, thus transforming the Baccarat crystalworks into one of the largest factories in France. He was replaced as manager by his son, **Adrien Michaut**, who remained at the head of the company until his death in 1936.

CRISTALERIILE SAINT-LOUIS

n anul 1586, la **Saint-Louis-les-Bitche**, a fost fondată cea mai veche sticlărie franceză. Localitatea, care se numea atunci Münzthal, se află chiar în inima zonei împădurite a lanțului muntos Vosges de Nord. Distrusă în timpul Războiului de 30 de ani, sticlăria este reconstruită pe același amplasament, în 1767. Anul 1788 marchează un moment important în istoria manufacturii de la Saint-Louis, datorită instalării la conducere a lui Aimé Gabriel d'Artigues (1773 – 1847). El se va impune ca cel mai remarcabil sticlar francez al epocii sale. A fondat cristaleria de la Vonêche, de lângă Namur, care va deveni, în timpul Primului Imperiu, cea mai importantă din Franța, apoi, în timpul Restaurăției, pune bazele cristaleriei de la Baccarat. Tot Gabriel d'Artigues a fost cel care a inițiat fondarea cristaleriilor de la Val Saint-Lambert și de la Seraing-sur-Meuse, de lângă Liège.

În anul 1809 manufactura din Saint-Louis capătă, datorită unei schimbări a proprietarului, statutul de **Sticlăria și cristaleria Saint-Louis**. Câțiva ani mai târziu s-a anunțat și o fuziune cu atelierele de la Baccarat, dar apropierea s-a limitat la o rețea comună de magazine, care a funcționat în perioada 1832 – 1857.

După înfrângerea Franței în războiul cu Prusia, din anii 1870 – 1871, noua frontieră situează Saint-Louis în teritoriul german. A fost o perioadă dificilă pentru manufactură întrucât piața franceză era pierdută în favoarea cristaleriei Baccarat, rămasă în teritoriul francez, în timp ce piața germană era ocupată de cristaleriile și sticlăriile din Silezia și Bavaria, aflate acolo de mult timp.

În 1918, revenirea regiunii la Franța creează cristaleriei din Saint-Louis o nouă problemă - piața germană se închide, iar cea franceză este dominată de cristaleria Baccarat, devenită între timp o glorie națională. În aceste condiții dificile, manufactura Saint-Louis a reușit nu numai să supraviețuiască, ci să și prospere, ceea ce demonstrează nu numai vitalitatea excepțională a atelierelor, dar și capacitatea deosebită a celor care le-au condus.

Saint-Louis a fost prima cristalerie franceză care a produs, încă din 1848, presse-papier-uri cu motive *millefiori*, după procedeul venețian reprodus de Bontemps, la Choisy-le-Roi. Aceste *boules presse-papier* vor cunoaște un succes enorm, timp de peste 20 de ani, și vor trezi emulația cristaleriilor din Baccarat și Clichy.



SERVICIU DE MASĂ

Atelier Saint-Louis, 4/4 sec. XIX
Cristal, suflare în tipar, gravare,
șlefuire

CARAFĂ

I : 23,5 cm, D : 14,5 cm

Nr. inu.: 1764

BOL

I : 7 cm, D : 13 cm

Nr. inu.: 13674

PAHAR PENTRU CONIAC

I : 17,5 cm, D : 6 cm

Nr. inu.: 13694

PAHAR PENTRU VIN

I : 13,4 cm, D : 6 cm

Nr. inu.: 13694

PAHAR PENTRU VIN

I : 14 cm, D : 7 cm

Nr. inu.: 13695

PAHAR PENTRU APĂ

I : 12,3 cm, D : 6 cm

Nr. inu.: 13694

PAHAR PENTRU ORANJADĂ

I : 10 cm, D : 6,5 cm

Nr. inu.: 13694

Serviciul este constituit din 113
piese, cu un design de factură
istorică. Cristalul este deosebit
de fin, iar gravura cu motiv
lambrechin vegetal se remarcă
prin eleganță și delicatețe. Stil
eclectic.

Preocuparea manufacturii Saint-Louis de a se menține permanent în avangarda modei a determinat-o să se intereseze de toate inovațiile în domeniu, și astfel, a lansat în 1855 imitații remarcabile de malachit, agat și alte pietre fin marmorate. Calitatea lor era comparabilă cu a produselor din Boemia, care constituiau modelele și sursa de inspirație.

Începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, atelierele Saint-Louis produc un cristal incolor de o mare frumusețe, cu proprietăți optice foarte bune și cu o densitate care îl face potrivit tăierii și gravării. Acestui tip de cristal i se datorează reputația dobândită de manufactură, devenită unul dintre cele mai importante ateliere producătoare de sticlărie artistică din Europa. Serviciile de masă din cristal au devenit o specialitate a atelierelor Saint-Louis și se remarcă mai ales prin strălucirea și claritatea materialului, dar și prin bogăția și perfecțiunea decorației tăiate sau gravate. Cristalurile de Saint-Louis nu au alt rival pe continent, decât pe cele produse la Baccarat, ori la Val Saint-Lambert.

Schimbarea esteticii inițiată de curentul Art Nouveau se va manifesta târziu la Saint-Louis, către sfârșitul secolului al XIX-lea. S-au născut atunci creații de înaltă calitate, cu un design influențat de ideile promovate de Școala de la Nancy, dar de o certă originalitate. Un creator important al atelierelor Saint-Louis a fost în această perioadă Paul Nicolas, artistul care a folosit și pseudonimul *d'Argental*.

În deceniul 1920 - 1930, perioada de evoluție a Art Deco-ului, numeroși artiști, ca **Marcel Goupy**, **Jean Luce** sau **Maurice Dufrene**, au comisionat execuția de modele proprii, gravate sau emailate artistic, la Saint-Louis. Jean Sala a fost consilierul artistic al manufacturii, în perioada 1933 - 1939. În stilul lui personal, plin de vervă și umor, a creat vase, cupe, candelabre, numeroase figurine cu subiect animalier, dar, ca și în perioada Art Nouveau-ului, dominante la Saint-Louis au rămas superbe cristale cu tăieturi clasice sau moderne.

Casa regală a României a achiziționat de la manufactura Saint-Louis, către sfârșitul secolului al XIX-lea, un serviciu de masă ce cuprinde carafe, boluri, pahare pentru coniac, vin, apă și oranjadă, suflat într-un cristal foarte fin, de o extraordinară claritate și transparență, cu linii clasice și decor istorist.



THE SAINT-LOUIS CRYSTAL GLASSWORKS

France's oldest glassworks was founded in 1586 in **Saint-Louis-lès-Bitche**. This commune, known as Münzthal at the time, was situated right in the heart of the forested part of the Northern Vosges mountain chain. Destroyed during the Thirty Years War, the glassworks was rebuilt on the same site in 1767. The year of 1788 proved to be an important year in the history of the factory in Saint-Louis, being the moment when its running was taken over by Aimé Gabriel d'Artigues (1773-1847). The latter would become known as the most remarkable French glassmaker of his era, founding the crystal glassworks in Vonêche near Namur, which during the First French Empire would become the most important glassworks in the country, followed, during the Restoration, by the glassworks in Baccarat. And it was also Gabriel d'Artigues who founded the glassworks in Val Saint-Lambert and in Seraing-sur-Meuse, close to Liège.

In 1809, following a change of ownership, the Saint-Louis glassworks became known as the **Saint-Louis crystal glassworks**. A few years later, it was announced that there was to be a merger with the Baccarat glassworks, something which, however, only took the form of a shared network of outlets that was operational between 1832 and 1857.

After the defeat of France in the Franco-Prussian War of 1870-71, the new border saw Saint-Louis become part of German territory. These were difficult times for the manufacturer, for it had lost access to the French market (to the benefit of the Baccarat glassworks, which remained in France), while the German market was already dominated by the Silezia and Bavaria glassmakers, which had long-standing presences there.

The return of the region to France in 1918 created a new problem for the crystalworks of Saint-Louis: they now no longer had access to the German market, while the French market had in the meantime become dominated by the Baccarat glassworks. However, amid these difficult circumstances the Saint-Louis company not only managed to survive, but to prosper, demonstrating both the exceptional vitality of its workshops and the special talent of those in charge.

Saint-Louis was the first French crystalworks to produce, from as early as 1848, millefiori paperweights using the Venetian technique revived by Bontemps at Choisy-le-Roi. These *boules presse-papier* proved to be a great success over a period of more than 20 years, with the crystalworks of Baccarat and Clichy producing their own imitations.

The Saint-Louis glassmakers' desire always to be at the forefront of fashion meant it kept a keen eye on innovations in the field, launching, in 1855, some remarkable imitations of malachite, agate and other finely marbled stones. The quality of these products was comparable to those produced in Bohemia from which they took their inspiration.

As of the second half of the 19th century, the Saint-Louis company began to produce a colourless crystal glass of great beauty that had excellent optical qualities and a density that made it suitable for cutting and



engraving. It was this type of crystal glass that was responsible for the excellent reputation of the manufacturer, which had become one of the most important producers of artistic glassware in Europe. Its crystal tableware, famed in particular for the brilliance and clarity of the material used, as well as the richness and perfection of its cut or engraved decorations, was a speciality of the crystalworks from Saint-Louis. The manufacturer's crystalware is only rivalled on the continent by that produced by Baccarat and Val Saint-Lambert.

The aesthetic shift brought in by the Art Nouveau movement would not be seen at Saint-Louis until later, towards the end of the 19th century, when the company began producing high-quality works whose designs were influenced by the ideas promoted by the School of Nancy while also retaining a clear sense of originality. One important name to work at the Saint-Louis glassmakers during this period was that of Paul Nicolas, the artist who also signed his works using the professional name of "d'Argental".

During the 1920s, the decade that saw the development of the Art Deco style, many artists, such as **Marcel Goupy, Jean Luce** and **Maurice Dufrêne**, had their designs made, engraved and enamelled at the Saint-Louis crystalworks. Jean Sala served as artistic advisor to the company between 1933 and 1939. In his own personal style, full of enthusiasm and humour, he designed vases, cups, chandeliers and numerous animal figurines. However, just as during the Art Nouveau period, it was the superb crystalware with its classic and modern designs that would dominate production at Saint-Louis.

Towards the end of the 19th century, the Royal House of Romania purchased from the Saint-Louis glass and crystalworks a set of tableware containing carafes, bowls and glasses for cognac, wine and juice that was blown from extremely fine crystal of an extraordinary clarity and transparency and featured classical lines and historicist decorations.



ATELIERELE DAUM

Atelierele *Daum* au fost fondate în 1878, când **Jean Daum** (1825 – 1885), notar de profesie, a intrat în posesia unei fabrici de sticlărie de menaj situată la Nancy, ca urmare a unei peripeții cu o creanță neonorată. Încă din primul an de activitate, l-a asociat la conducerea manufacturii și pe fiul său mai mare, **Auguste** (1853 – 1909). Acesta își luase licența în drept, la Paris, dar renunță la cariera de notar pentru a se ocupa de administrarea afacerii tatălui său. În 1885, la moartea lui Jean Daum, Auguste rămâne singur la conducerea atelierelor, apoi îl implică și pe fratele lui, **Antonin** (1864 – 1930), care absolvise *Școala Centrală de Arte și Manufacturi*. Administrarea eficientă a lui Auguste și talentul creativ al lui Antonin vor da sticlăriei o nouă dimensiune economică și artistică, mai ales după anul 1891, când cei doi frați creează un departament artistic, care le oferă posibilitatea de a intra în competiție cu **Émile Gallé**.

Datorită coplesitoare concurențe a maestrului de la Nancy, frații Daum au fost nevoiți să-și găsească propria modalitate de exprimare artistică și, pentru a reuși, au făcut apel la creatori talentați și la artizani foarte pricepuți, care le-au devenit colaboratori permanenți, stabilind astfel un model de cooperare unic în epocă. Numele unor artiști ca **Henri Bergé, Almaric Walter, Eugène Gall, Jacques Gruber, Louis Majorelle** nu pot fi disociate de cel al atelierelor Daum.

Ca și Gallé, Antonin Daum se inspiră din ceramica regională și din sticlăria secolului al XVIII-lea. Orientul Apropiat, de unde preiau forme noi, ca de exemplu gâturile lungi, numite *berluzes*, Evul Mediu, Antichitatea sunt și ele surse de inspirație. Stampele japoneze îi învață arta desenului ce lasă câmp liber imaginației poetice. Natura tratată după preceptele Școlii de la Nancy va fi însă principala sursă a creației artistice. Vor căuta permanent *subiecte ilustrând o idee clară, viguroasă, ușor de însușit, care să evidențieze frunusețea materialului*. În acest spirit, *florile, fructele, animalele, peisajele intervin mai puțin pentru grația formelor și simbolul atitudinilor, cât pentru a sublinia o anumită sclipire, un anumit mineral sau anumite reflexe ale minunatului material care este sticla*, conform profesiunii de credință enunțată, în 1904, chiar de Antonin Daum.

Pentru a-și concretiza ambițiile, artizanii atelierelor Daum aplică tehnici complexe, rod al unor constante cercetări. Înțelegerea în profunzime a materiei le permite utilizarea unor dificile tehnici de lucru la cald: *decoruri intercalate*, tehnică pe care o brevetează în 1899 și care duce la obținerea unor efecte vizuale fericite, *pudre colorate* aplicate între două straturi de sticlă, pentru a simula textura pietrelor



VAS

Design: Paul Daum

Atelier Daum, Nancy, 1925

– 1934

Sticlă, suflare liberă,
matisare prin sablare,
gravare prin tăiere cu
polizorul, șlefuire

I : 40 cm, D : 30 cm

Nr. inv.: 9278; C.147

Pe o formă clasică se
inserează decorul modern
- suprafețe rugoase, mate,
care alternează cu porțiuni
lise, transparente, tăiate
în adâncime și profilate în
formă de frunze stilizate,
ale căror nervuri sunt linii
dispuse ritmic. Stil Art Deco.







semiprețioase. Aplicate pe suprafețele exterioare, aceste pudre devin prin ardere *vitrifierii*, dând pieselor un aspect rugos, specific casei Daum. Tipice pentru compania Daum sunt și piesele cu decor de peisaj, suflate în tipar. Creațiile cele mai uimitoare sunt realizate în tehnica *aplicării*, sub impulsul lui Eugène Gall. În relief mai mult sau mai puțin pronunțat, ele necesită o muncă foarte dedicată, ce pune în valoare întreaga știință și măiestrie a artistului. Tehnicile de decorare la rece, cum sunt gravarea la roată sau emailarea, vor fi deseori combinate cu cele precedente. *Gravarea prin atac acid* va fi și ea o particularitate a atelierelor Daum. Combinată cu *martelajul*, împins până la limite extreme, permite realizări de o înaltă valoare estetică. Nu trebuie uitată pasta de sticlă realizată de Almaric Walter sub marca Daum, în atelierul pus la dispoziția sa de companie, până în anul 1915.

În perioada 1891 – 1914, atelierelor Daum lansează 3000 de modele. Primul succes internațional a fost reputat la Expoziția Universală de la Chicago, din 1893, unde piesele create de Jacques Gruber au fost premiate. Au urmat noi distincții primite la expozițiile din Nancy, în 1894, Lyon, din același an, Bordeaux și Bruxelles, în 1895 și 1897. Tot în 1897, compania Daum își deschide propria școală de desen, pentru a forma artiștii gravori și decoratorii necesari atelierelor sale. În anul 1900, la Expoziția Universală de la Paris, casa Daum primește, alături de Émile Gallé, marele premiu, pentru lucrări cu decor intercalat. Această tehnică va deveni specialitatea atelierelor Daum.

Anul 1901 marchează definitivarea statutului Școlii de la Nancy. Émile Gallé devine președinte, iar Antonin Daum vice-președinte. În această calitate rolul său va fi foarte important, în special după anul 1904, când s-a produs moartea prematură a lui Gallé, și până la desființarea Școlii, în 1909. După dispariția lui Auguste, fiii săi, Jean, Henri și

PAHAR**Atelier Daum, Nancy, 1892 – 1894****Sticlă, colorare în masă, suflare în tipar, martelare, gravare cu acizi și la roată, pictare cu email și aur coloidal; argint, presare, cizelare****I : 12 cm, D : 6,3 cm****Nr. inu.: 9281; C.155; LC.268**

Combinăția de materiale - argint cizelat și sticlă de o calitate impecabilă, colorată magistral într-o nuanță caldă, combinăția de tehnici: gravare cu acizi și la roată, martelare, pictare cu email și aur coloidal, virtuozitatea execuției și mai ales motiul decorativ, de inspirație vegetală, dau un farmec deosebit acestei delicate piese. Stil Art Nouveau.



Paul devin colaboratorii lui Antonin Daum. Henri este administratorul companiei, în timp ce Paul, licențiat în fizică și chimie, va prelua, treptat, locul lui Antonin.

Sistată în timpul Primului Război Mondial, producția se reia în 1919, când are loc o schimbare în viziunea artistică a creatorilor. După o perioadă de tranziție, stilul va evolua către o mai mare rigoare a formei și a decorului, către evidențierea limpezimii și a supleții materialului, în detrimentul ornamenticii. Creațiile casei Daum demonstrează dorința de a se adapta unei estetici moderne, fără a o abandona total pe cea precedentă. În plus, meșterii sticlari dovedesc o stăpânire perfectă a tehnicilor de lucru, astfel încât pot surmonta toate dificultățile inerente lucrului la cald. Sub



VAS „BERLUZE”

Atelier Daum, Nancy, 1904 – 1914

Sticlă, colorare în masă, suflare liberă, pigmentare

I : 38 cm, D : 10 cm

Nr. inv.: 12691; C.156

Vasul „berluze” adoptă o formă inspirată din arta Orientului Apropiat. Sticla este aproape opacă și pigmentată cu pudre de oxizi metalici, aplicate pe obiect în timpul suflării. Stil Art Nouveau.



BOMBONIERĂ

Atelier Daum, Nancy, către
1898

Sticlă, colorare în masă,
stratificare, suflare liberă,
modelare, gravare cu acizi și
la roată

I : 7 cm, L : 19 cm

Nr. inu.: 15257

Apropierea de natură
promovată de Școala de la
Nancy vizează, în cazul acestei
piese, nu numai decorul
compus din motive vegetale
și cromatică în tonuri de
verde și oranj, ci și forma, care
sugerează caliciul unei flori.
Stil Art Nouveau.



conducerea lui Paul Daum, influențat de conceptele Art Deco-ului, o nouă estetică prinde formă și se afirmă, către 1925. Decorurile florale devin linii ritmice, fără referire directă la natură. Gravarea cu acid va fi tehnica folosită pentru a reliefa mai mult sau mai puțin profund linii geometrice, dreptunghiuri, romburi, triunghiuri, cercuri, fațete. Foarte adâncă uneori, această gravură poate atinge câțiva centimetri.

În acord cu evoluția stilistică a epocii, casa Daum își continuă adaptarea și după criza economică din 1929. Tăierea cu polizorul rotativ înlocuiește gravarea cu acid. Mereu în căutarea noului, Paul Daum realizează opere bine echilibrate, lipsite de orice ornament, din sticlă translucidă groasă, incoloră sau ușor colorată, tăiată adânc în linii care structurează obiectul în bucăți sau felii. Produsele Daum au succes, compania prosperă și deschide, sub conducerea lui Paul Daum, noi ateliere la Belle-Étoile, în Croismare. Ele funcționează până în 1934. Un an mai târziu, atelierele Daum primesc o comandă de 90.000 de piese din sticlă și cristal de la Compania Transatlantică, pentru decorarea pachebotului *Normandie*, ceea ce le ajută să depășească perioada dificilă a anilor premergători celui de-al Doilea Război Mondial.

VAZĂ

Atelier Daum, Nancy, către
1905

Sticlă, colorare în masă,
stratificare, pudre intercalate,
sufflare în tipar, gravare cu
acizi, pictare cu email
I : 32,5 cm, D : 14 cm
Nr. inv.: 16562

Antonin Daum a folosit cu
succes tehnica pudrelor
colorate intercalate între
două straturi de sticlă, pentru
o îmbogățire a cromaticii
și pentru crearea imaginii
unei texturi dense, de
piatră semiprețioasă. Prin
gama coloristică aleasă,
prin tematica decorației
ca și prin modul de tratare
a motivelor, lucrările sale
respectă canoanele stilului
Art Nouveau.





VAZĂ
Atelier Daum, Nancy, 1910
Sticlă, stratificare, pudre
intercalate, suflare în tipar,
gravare cu acizi, pictare cu email
I : 32 cm, D : 16 cm
Nr. inv.: 19140



VAS „PAYSAGE DE VERRE”

Atelier Daum, Nancy, către 1904

Sticlă, colorare în masă, stratificare, suflare în tipar, gravare cu acizi și la roată

I : 20 cm, D : 28 cm

Nr. inu.: 19143

Decorația picturală a acestui vas denotă o stăpânire excepțională nu numai a mijloacelor plastice ci și a celor tehnice. În condițiile în care gravura a fost realizată prin atac acid, sunt remarcabile modul de redare a perspectivei, amănunțimea detaliilor desenului, finețea degradeurilor. Stil Art Nouveau.



LAMPĂ DE PLAFON

Atelier Daum, Nancy, 1910

Sticlă, colorare în masă, stratificare, suflare în tipar, gravare cu acizi și la roată; fier forjat

I : 20 cm, D : 48 cm

Nr. inv.: 19144

Desenul naturalist, cu flori de creasta cocoșului redată cu fidelitate, în culori calde, ca și liniile epurate ale corpului și elementelor de susținere situează piesa în tipologia Art Nouveau.

THE DAUM GLASSWORKS

The Daum Glassworks were founded in 1878, when **Jean Daum** (1825-1885), a notary by trade, acquired a local glassworks in Nancy in lieu of an unpaid debt. He was joined in this venture by his eldest son, **Auguste** (1853-1909), who had originally trained as a lawyer in Paris, but gave up his career as a notary to help run his father's business. After the death of Jean Daum in 1885, Auguste was for a while left in sole charge of the glassworks, before bringing in his brother **Antonin** (1864-1930), a graduate of the Central School of Art and Manufacture. The combination of Auguste's efficient management and Antonin's creative talent would give the glassworks a dimension, in particular after 1891, when the two brothers established an artistic department within the company, thereby allowing it to compete with **Émile Gallé**.

Given the intense competition from Gallé, the Daum brothers were forced to create their own artistic style. To this end they called upon the services of some very talented artists and craftsmen with whom they would form a lasting partnership in what was a unique form of collaboration at the time. The names of **Henri Bergé**, **Almaric Walter**, **Eugène Gall**, **Jacques Gruber** and **Louis Majorelle** will forever be associated with the Daum glassworks.

Like Gallé, Antonin Daum took inspiration from the ceramics and glassware produced in the region during the 18th century. The Middle East, from where they adopted new forms, such as the long-necked vase known as "Berluze", the Middle Ages and Antiquity were also among their sources of inspiration. From Japanese etching they learned the art of drawing, giving free reign to poetic imagination. Nature viewed according to the principles of the School of Nancy would be the main source of their artistic creativity. They were constantly looking for "motifs depicting a clear, vigorous and easy to comprehend idea, as well as a richness of matter." In this same spirit, Antonin Daum said in his mission statement of 1904 that "flowers, fruit, small animals, landscapes come into play not so much for their graceful shapes or symbolic significance, but more to emphasise the glow, the reflections and the gem-like qualities of the marvellous substance that is glass."

In order to realise their ambitions, the craftsmen of the Daum glassworks used complex techniques developed through their constant research. Their in-depth knowledge of glass allowed them to use difficult hot forming techniques, e.g. *décor intercalaire*, a technique, patented by the company in 1899, that allowed them to create exquisite visual effects; and a technique involving the application of coloured powder between two layers of glass to simulate the texture of semi-precious stones. (Applied to the outer surfaces, after firing this powder forms a glaze that affords the objects a rough appearance that would become synonymous with the Daum glassworks.) Other typical Daum glassware items included their blown-in-mould objects decorated with landscape scenes. The most impressive works were created with the use of applied elements under the coordination of Eugène Gall. With their low and high relief decorations, these required a lot of dedicated work and showcased the great knowledge and skill of the artist. Cold decoration techniques, such as engraving at the wheel and enamelling, were frequently used in combination with the aforementioned methods. Acid etching was also a characteristic

decorative technique of the Daum glassworks. Combined with an extreme application of the *martelage* finishing effect, this technique was used to create objects of superlative artistic value. Also worthy of mention is the glass paste method developed by Almaric Walter under the Daum trademark at the workshop placed at his disposal by the company until 1915.

Between 1891 and 1914, the Daum glassworks launched 3,000 different models. Its first international success came at the International Exhibition in Chicago in 1893, where the objects created by Jacques Gruber received various awards. This success was followed by the receipt of further awards at exhibitions in Nancy and Lyon in 1894, in Bordeaux in 1895, and in Brussels in 1897. The latter year also saw Daum open its own school of drawing to train the engravers and decorators the company required. Together with Émile Gallé, Daum would receive the grand prize at the International Exhibition in Paris of 1900 for works involving the use of *décor intercalaire*, a technique that would become the speciality of the Daum glassworks.

The School of Nancy was officially founded in 1901, with Émile Gallé being made president and Antonin Daum vice president. In this capacity, Antonin would play an important role, especially from 1904, the year of Gallé's death, until the closure of the school in 1909. Following the death of Auguste, his sons Jean, Henri and Paul would work together at the company alongside Antonin. Henri became manager, while Paul, who had a degree in physics and chemistry, gradually took over from Antonin.

After being interrupted during the First World War, production at the factory resumed in 1919, when there was also a change in artistic vision among artists in general. After a period of transition, the dominant style would evolve towards a greater rigour of form and decoration and an accentuation of the clarity and suppleness of the material to the detriment of ornamentation. The works produced by the Daum glassworks demonstrated a desire to adapt to this modern aesthetic without entirely abandoning the previous style. Moreover, the Daum glassmakers demonstrated their mastery of technique, allowing them to overcome all obstacles inherent to working at high temperatures. Under the management of Paul Daum, who was influenced by the ideas of Art Deco, a new aesthetic would take shape and begin to flourish towards 1925. Floral decorations would become rhythmic lines with no direct reference to nature. Acid etching was used to create geometric shapes, rectangles, rhombuses, triangles, circles and facets in varying degrees of relief. At times very deep, these etchings could reach depths of up to a few centimetres.

In keeping with the stylistic evolution of the times, the Daum glassworks continued to adapt after the crisis of 1929. Acid etching was replaced by the rotary grinder. Always looking to innovate, Paul Daum produced well-balanced ornament-free objects from thick translucent colourless or lightly coloured glass cut with deep lines to create different sections. The products made by the Daum glassworks were very popular, and as a result the company prospered, opening, under the management of Paul Daum, a new glassworks in Belle-Étoile, Croismare, which would remain in operation until 1934. One year later, the Daum glassworks would receive a commission for 90,000 items of glass and crystalware from the Compagnie Générale Transatlantique for its Normandie ocean liner, thus helping it overcome the difficult period preceding World War II.

ÉMILE GALLÉ



Artist talentat și tehnician de geniu, **Émile Gallé** (1846 – 1904) domină istoria artei sticlăriei timp de mai multe decenii, la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX.

S-a născut la Nancy, ca fiu al lui Charles Gallé, un meșter sticlar ce deținea o faianțerie și un atelier de sticlărie de menaj, la Saint Clément. În timpul studiilor dovedește o înclinație deosebită pentru literatură, filozofie, botanică și chimie. Războiul din 1870 - 1871 și anexarea, de către Prusia, a Alsaciei și a unei părți din Lorena îl determină să se înroleze într-un regiment de infanterie. Total indignat de ocupația germană, va rămâne mult timp marcat de război și de înfrângerea Franței, urmată după câteva luni de instaurarea Comunei din Paris. După demobilizare pleacă la Londra, unde descoperă colecțiile muzeului *South Kensington* și plantele din *Kew Gardens*. Întreprinde apoi călătorii în Franța, Italia și Elveția, în cursul cărora vizitează muzee și admiră decorația sticlăriei medievale, a obiectelor islamice, a pieselor de orfevrărie din secolul al XVIII-lea, impregnându-se de prospețimea culorilor și de frumusețea formelor. Continuă să acumuleze cunoștințe artistice, tehnice și chiar științifice, iar în 1864 se alătură tatălui său la conducerea atelierelor din Saint Clément. Își desăvârșește studiile teoretice și practice prin numeroase vizite și stagii în diverse sticlării din Europa. În 1867 Émile Gallé merge la Meisenthal, pentru a-și începe ucenicia la celebra companie *Burgun, Schwerer et Cie*, care colaborează cu Charles Gallé și care tocmai primise medalia de argint la Expoziția Universală de la Paris. Aici îl întâlnește pe **Christian Désiré**, cu care stabilește o strânsă relație de prietenie, ce se va sfârși doar la dispariția lui Émile Gallé. Pe cei doi tineri îi apropia nu numai pasiunea comună pentru materialul fascinant, sticla, dar și dorința de a se folosi de el pentru a-și exprima viziunile despre frumos și natură. Conform unui eseu filozofic redactat de Gallé, *frumusețea constă în adevăr, iar adevărul se află în natură*.

În 1874, a transferat la Nancy afacerea familiei, pe care de acum înainte o va conduce și dezvolta cu mult talent antreprenorial. Gallé însuși a scris despre ceea ce am numi astăzi *managementul* unei întreprinderi: *fabricantul care se preocupă prea puțin de ameliorarea utilajelor, de îmbunătățirea producției, de a învăța el însuși secretele fabricației și de a fi la curent cu prețul concurenților este în pericol de a-și vedea vechile piețe reducându-se, forța secătuită și chiar să dea faliment*.

În 1889, pe porțile manufacturii Gallé intrau zilnic 300 de lucrători: sticlari, ebeniști și desenatori cărora patronul, care era cofondator al *Ligii pentru drepturile omului*, se străduia să le asigure instruirea prin



VAS

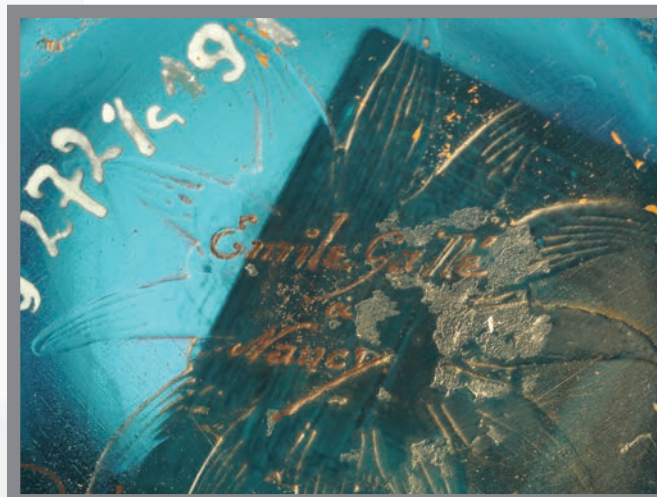
Autor: Émile Gallé, Nancy, 1890

Sticlă, colorare în masă, suflare liberă, pictare cu email

I : 27 cm, D : 17,5 cm

Nr. inv.: 9272; C.191; LC.259

Sicla din care este suflată această piesă a fost colorată în bleu cu oxid de cobalt și are o transparență și o limpezime remarcabile. Decorul, în parte presat în sticla fierbinte, pe suprafața interioară a vasului, în parte pictat cu email, la rece, pe exterior, este japonizant, cu crizanteme în nuanțe delicate de ivory, ruginiu, roz, lila. Pe reversul bazei, apar gravate cu vârful stiletului numele autorului și orașul de reședință: Émile Gallé, Nancy, ca și mențiunea „modèle et décor déposé”. Pe lângă valoarea artistică excepțională a piesei, este de subliniat calitatea remarcabilă a materialului și combinarea unică a tehnicilor de execuție: suflare liberă în mai multe etape, ștanțare la cald, pictare cu email, aurire. Stil Art Nouveau.





LAMPĂ DE MASĂ

Atelier Émile Gallé, Nancy, 1904 – 1914

Sticlă, colorare în masă, stratificare, suflare liberă, gravare cu acizi

I : 85 cm, D : 30 cm

Nr. inv.: 12692

cursuri modeste pentru lucrători, predate de profesori de desen, cu credința în suflet și cu drag pentru viitorul industriei noastre.

Émile Gallé a fost un artist în sensul complet al termenului, creator al stilului Art Nouveau, promotor al Școlii de la Nancy. El a imaginat, a desenat, a executat, a făcut să fie realizate, sub conducerea sa directă, opere de o calitate artistică și tehnică de excepție, nu numai în domeniul sticlăriei, ci și în cel al ceramicii sau al mobilierului. A expus cu regularitate, iar comentariile sale despre expozițiile de arte decorative ale vremii sunt veritabile cursuri de tehnica și teoria artei sticlei. Sursele de inspirație sunt numeroase, dar cea mai importantă dintre ele rămâne natura, căreia îi dedică un adevărat cult și pe care a redat-o în viziune occidentală sau extrem orientală, trasând-o uneori cu claritate, alteori descompunând-o în părțile organice sau pur și simplu schematizând-o până la limita abstracțiunii. Gallé a fost și un artist angajat, dedicând unele dintre piesele sale cauzei nobile a libertății Irlandei (*Dragonul și pelicanul*), sau a susținerii căpitanului Dreyfus (*Galinetta*).



LAMPĂ DE NOPTIERĂ
Atelier Émile Gallé, Nancy, 1885
– 1890
Sticlă, colorare în masă,
stratificare, suflare în tipar,
gravare cu acizi, metal comun
I : 27 cm, D : 27,5 cm
Nr. inv.: 15224

În anul 1885 Émile Gallé îl cunoaște pe Tokouso Takashima, un student nipon venit în Franța să studieze botanica, care îl inițiază în arta japoneză. Între 1885 - 1890, în creația artistului francez se resimt influențe extrem orientale. Formele sunt tot mai simple, iar decorurile floral-vegetale devin din ce în ce mai fine, un factor favorizant fiind și stăpânirea tot mai precisă a tehnicilor de decorare. Stil Art Nouveau.



VAS

Atelier Émile Gallé,
Nancy, către 1900
Sticlă, colorare în masă,
stratificare, suflare
liberă, degajare cu acizi,
gravare la roată
I : 29,5 cm, D : 14 cm
Nr. inu.: 15244

Creațiile lui Émile
Gallé din jurul anilor
1900 dezuăluie o nouă
orientare - materia își
pierde transparența,
formele sunt
împrumutate din regnul
vegetal, iar decorurile
realizate prin degajare cu
acid sunt atent construite
și așezate în pagină cu
eleganță și originalitate.
Stil Art Nouveau.





VAS
Atelier Émile Gallé, Nancy,
4/4 sec. XIX
Sticlă, colorare în masă,
stratificare, suflare în tipar,
gravare cu acizi și la roată
I : 16 cm, D : 18 cm
Nr. inv.: 15245

Pasionat de botanică, Émile Gallé își aprofundează cunoștințele despre plante, despre formele naturale și le folosește pentru o decorație elaborată a operelor sale. Tehnica acidării îi permite o mare varietate a nuanțelor în structura sticlei. Stil Art Nouveau.

Poezia se integrează firesc în creația lui Émile Gallé, completând-o și amplificându-i farmecul. Poeme ale unor cunoscuți autori lirici precum Teocrit, Charles Baudelaire, Jules Ferry, Sully Prudhomme explicitează intențiile autorului în așa numitele *verreries parlantes*, deosebit de apreciate în epocă. Regina Elisabeta, sub influența Elenei Bibescu, se interesează de Școala de la Nancy și mai ales de opera lui Émile Gallé. Între artistul francez și regina poetă se naște o corespondență în care transpare prețuirea reciprocă. În urma demersurilor reginei Elisabeta, patrimoniul Casei regale a României se îmbogățește cu prețioase vase ale maestrului de la Nancy: *Edelweiss*, piesă creată de Émile Gallé pentru Camen Sylva, *Cierge*, *Coup de miel*, *Muza paradisiacă*, iar autorul francez primește ca dar al suveranei un poem pe care îl va grava pe una dintre celebrele sale opere. O parte dintre lucrările citate au fost dăruite de regina Elisabeta membrilor familiei, altele înnobilează interioarele castelelor Peleș și Pelișor, împreună cu alte vase achiziționate ulterior de regina Maria.



VAZĂ

Atelier Émile Gallé, Nancy, 4/4 sec. XIX

Sticlă, colorare în masă, stratificare, suflare în tipar, gravare cu acizi

I : 40 cm, D : 15,5 cm

Nr. inu.: 15441

În ansamblul creației lui Émile Gallé, operele emailate ocupă un loc special; lor le-a consacrat o mare parte a studiilor sale, concretizate prin perfecționarea unor rețete de obținere a emailurilor dure, a emailurilor *champlevés* sau a emailurilor *guașate*. Decorurile emailate au mai ales teme japoneze: dalii, orhidee, lotus, crizanteme pictate în culori contrastante: bleu și verde sau roșu și bleu. Piese suflate și pictate personal de Gallé sunt rare și extrem de valoroase. În castelul Peleșor, în apartamentul reginei Maria, este expusă o astfel de operă. Suflat de maestru dintr-o sticlă colorată în bleu, de o transparență și o limpezime impresionante, vasul este pictat de el în email cu un decor japonizant - crizanteme în nuanțe de ivory, roz, lila. O altă piesă, cel puțin la fel de prețioasă, realizată de Émile Gallé în 1895 și expusă în castelul Peleș este vaza intitulată de autor *Muza paradisiacă*. Corpul vasului, ovoidal - alungit, cu linii elegante, fluide, este tratat plastic în degradeuri de mov, cu zone ripsate și pulverizate cu aur. Incluziunile minerale intercalate între straturile de sticlă constituie ceea ce Gallé numește *decorația internă*; ea oferă piesei somptuozitatea dorită de artist, prin efectele optice create.

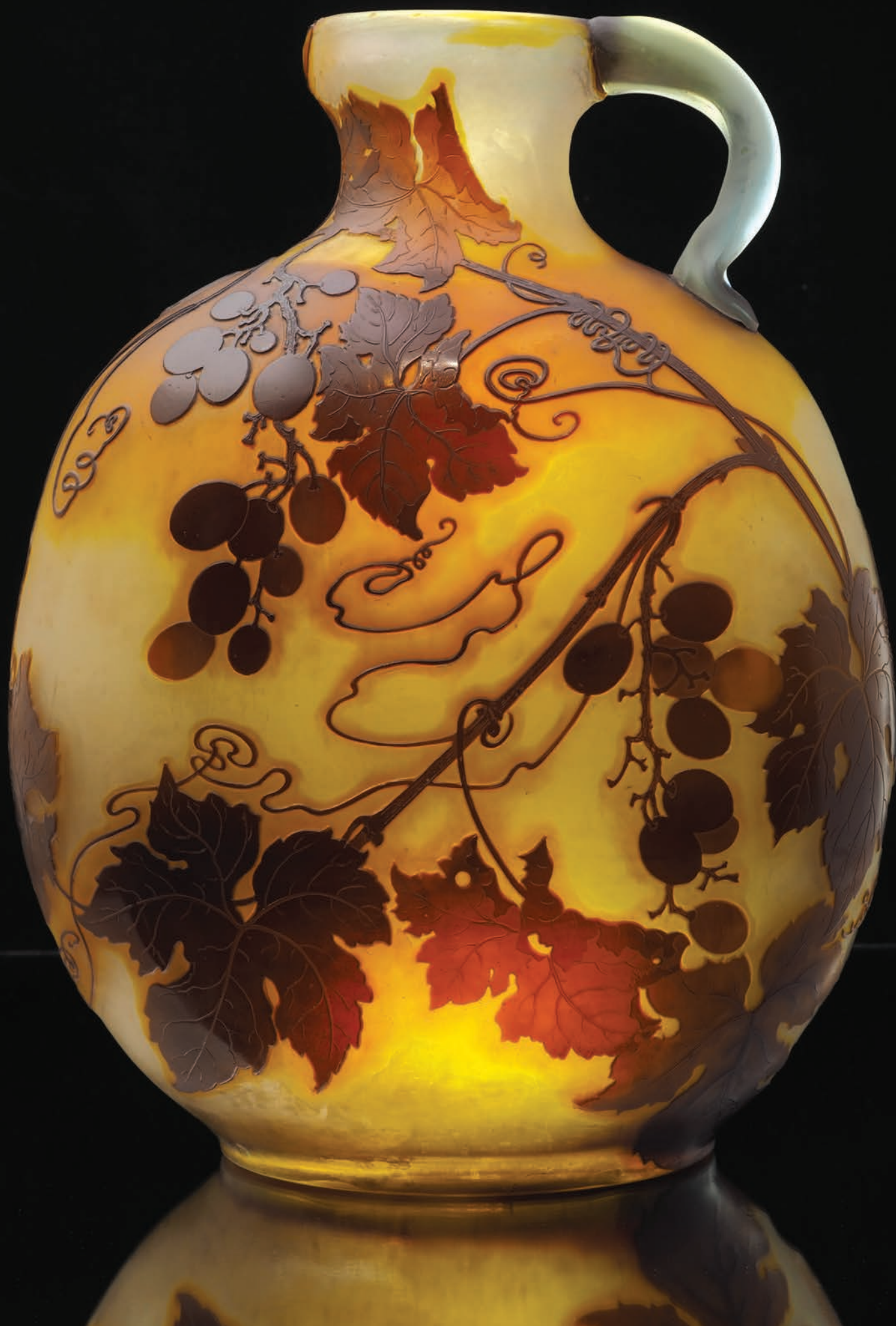
Experimentele tehnice ale maestrului de la Nancy devin cu timpul tot mai complexe, astfel, după



PUDRIERĂ
Atelier Émile Gallé, Nancy,
către 1900
Sticlă, colorare în masă,
stratificare, suflare în tipar,
gravare cu acizi și la roată
I : 5 cm, D : 11,5 cm
Nr. inv.: 15442

folosirea *elementelor aplicate*, a *marchetăriei* pe sticlă, a *martelajului*, Gallé ajunge să suprapună la temperatură înaltă mai multe straturi de cristal translucid sau transparent, poziționând între ele emailuri, pudre colorante, materiale vaporizante (ce permit crearea efectului de *picături de ploaie* prin geneza bulelor de aer între straturi), diverși oxizi cu efect iridescent. Toate aceste acrobații tehnice sunt aplicate unui polimorfism extrem de bogat.

Receptiv la nenumăratele descoperiri tehnice ale epocii, apărute în efervescența creată de curentul Art Nouveau, Gallé combină un procedeu practicat de chinezi încă din secolul al XVIII-lea și redescoperit de **François Eugène Rousseau** - *suprapunerea* mai multor straturi de sticlă de culori diferite - cu procedeul economic de *gravare cu acid* brevetat de Kessler. Pentru a da formă obiectului, sticlarul culege mai întâi cu țeava de suflat din creuzetele cu sticlă topită, prima dată o porțiune de sticlă ce va forma stratul de bază al obiectului, apoi, pe rând, strat peste strat, celelalte culori dorite de artist, în ordinea indicată de el. După ce a format acest *sandvici*,





VAS DECORATIV

Atelier Émile Gallé, Nancy, 1/4

sec. XX

Sticlă, colorare în masă,
stratificare, suflare în tipar,
tragere, modelare, gravare cu
acizi și la roată

I : 44 cm, DL : 34,5 cm, DLA :

19 cm

Nr. inu.: 15957

După Primul Război Mondial,
atelierelor ce păstrează
numele maestrului de la
Nancy, conduse de ginerele
său, Perdrizet, perpetuează
un mare număr de modele
create de Émile Gallé, care
sunt transpuse în sticlă cu
grijă pentru calitatea artistică
și măiestria tehnică. Stil Art
Nouveau.

are loc suflarea, care poate fi liberă sau în tipar. După ce obiectul este tratat termic pentru a se elimina tensiunile interne, se desenează pe suprafața lui motivul decorativ și se pornește la realizarea gravurii. De fapt, *sculptura* se realizează printr-un proces chimic: detaliile desenului care trebuie să rămână în culoarea de suprafață se acoperă cu un lac protector, care este un compus organic (ceară sau bitum) inert la atacul acid, se scufundă obiectul într-un amestec de acid fluorhidric și acid sulfuric, iar zona neprotejată va fi corodată. Astfel, se decopertează stratul de dedesubt, diferit la culoare, pe care, în etapa următoare, se pot realiza motive decorative ce vor fi protejate de lac, atunci când acidul va coroda stratul următor de culoare. Rezultă astfel un obiect care este de fapt un basorelief în sticlă colorată, atacul acid conferind semirelief și profunzime decorului. El poate fi supus unor tratamente mecanice sau chimice suplimentare, pentru a-i îmbogăți valențele estetice. Astfel, anumite detalii ale desenului pot fi accentuate, precizate sau rafinate prin gravura la roată.

Operele lui Émile Gallé au forme sau subiecte de o inspirație deconcertantă prin varietate: arta islamică, extrem orientală, grecească, romană, a Evului Mediu sau a Secession-ului vienez, și totuși, prin viziunea sa originală și prin modul de abordare personal, artistul transformă aceste filoane stilistice în creații unice, departe de orice adopție mimetică.

Producția industrială începută de Gallé în anul 1884 are drept scop să facă arta accesibilă persoanelor cu venituri modeste, prin scăderea prețurilor de execuție. Gallé concepe modele simplificate, dar foarte frumoase, cu cromatică vie și linii pline de armonie și eleganță, prin care, așa cum el însuși declara, își propune să evite *falsitatea și bizareria* din căminele francezilor. Piese industriale sunt suflate în tipar, în mai multe straturi de sticlă în culori

diferite, și gravate prin atac acid. De această secțiune a companiei sale, Émile Gallé s-a ocupat personal până la dispariția sa, apoi producția a continuat sub patronajul soției, Henriette Gallé, până în 1914. În perioada 1904 – 1914, piesele realizate sunt de bună calitate și perpetuează, fără nicio inovație, modelele desenate sau aprobate de Émile Gallé. Doamna Gallé adaugă la semnătura maestrului o steluță, care permite înlăturarea echivocului și datarea pieselor. Muzeul Pelișor expune două piese Gallé cu steluță: o lampă de masă în formă de ciupercă, cu decor floral-vegetal în nuanțe de maron, verde, galben, roz și o vază înaltă, piriform-alungită, cu rețea de flori și tije vegetale verde închis și lila, pe fond gălbui.

În anul 1923 manufactura, ce fusese închisă la izbucnirea Primului Război Mondial, se redeschide sub conducerea a trei gineri ai lui Émile Gallé, sub titulatura de *Societatea Anonimă a Intreprinderilor Gallé* și este activă până în 1936, când afacerea este lichidată.

Émile Gallé rămâne reprezentantul cel mai nobil, nu numai al unei epoci, ci al artei sticlăriei din toate timpurile. *Fenomenul Gallé* a rescris istoria acestei arte și i-a prefigurat viitorul, prin opera lui bogată și originală, care îl definește pe deplin.

VAS
Atelier Émile Gallé, Nancy, către 1900
Sticlă, colorare în masă, stratificare,
pudre intercalate, suflare liberă, gravare
cu acizi și la roată
I : 23 cm, D : 8 cm
Nr. inu.: 15998





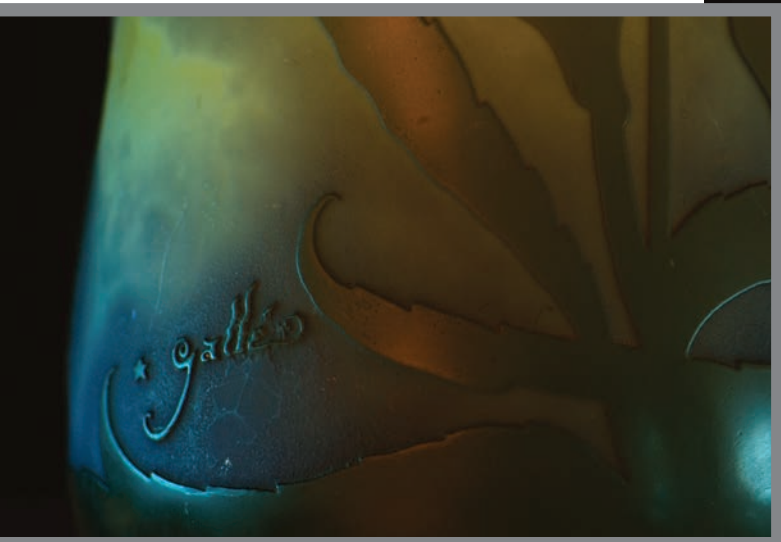
VAS

Atelier Émile Gallé, Nancy, către 1900

Sticlă, colorare în masa, stratificare, suflare în
tipar, gravare cu acizi și la roată

I : 17,5 cm, D : 21 cm

Nr. inv.: 15999



VAZĂ

Atelier Émile Gallé, Nancy, 1904 – 1914
Sticlă, colorare în masă, stratificare, suflare
în tipar, gravare cu acizi și la roată
I : 40 cm, D : 12,5 cm
Nr. inv.: 16561

În cazul în care marca atelierelor este însoțită de o steluță, piesa poate fi situată în perioada în care manufactura era patronată de Henriette Gallé, soția artistului. După dispariția lui Émile Gallé, personalul atelierelor sale: sticlari, desenatori, sculptori, gravori, sub conducerea lui Victor Prouvé, fidel colaborator al maestrului, a continuat producția, acordând o mare atenție acurateții artistice și tehnice. Stil Art Nouveau.





VAZĂ „MUSA PARADISIACA”

Autor: Émile Gallé, Nancy, 1895

Sticlă, colorare în masă și parțială, stratificare, suflare liberă, decor intercalat, ripsare, pulverizare cu aur

I : 52 cm, D : 15 cm

Nr. inv.: 17519

Această creație a lui Émile Gallé reprezintă o încununare a complexității tehnicilor folosite de maestrul sticlar de la Nancy, ilustrând în același timp, în mod magistral, ceea ce Gallé numește la „décoration interne” (decorația internă). Între straturile de sticlă sunt integrate organic plăcuțe metalice și oxid de mangan, care conferă structurilor interioare o strălucire iridescentă, dar și oxizi coloranți sub formă de pudre, ce creează efecte cromatice în nuanțe de bleu, violet, brun. Ripsările exterioare contribuie la obținerea unei varietăți de impresii vizuale dintre cele mai rafinate. La baza corpului, este gravată mențiunea „Gallé fecit 1895”, iar pe reversul bazei, monograma EG cu cruce de Lorena și titlul piesei, „Musa Paradisiaca”. Stil Art Nouveau.

FLACON DE PARFUM
Atelier Émile Gallé, Nancy, către
1900
Sticlă, colorare în masă,
stratificare, suflare liberă, gravare
cu acizi, alamă, ștanțare
I : 22 cm, D : 9 cm
Nr. inv.: 18837





ÉMILE GALLÉ

A talented artist and technical genius, **Émile Gallé** (1846-1904) dominated the history of glassmaking for several decades around the turn of the 20th century. He was born in Nancy as the son of Charles Gallé, a glassmaker who owned a ceramics and glassware workshop in Saint Clément. During his studies, he demonstrated a particular inclination for literature, philosophy, botany and chemistry. The war of 1870-1871 and the annexation by Prussia of Alsace and part of Lorraine saw him enrol with an infantry regiment. Angered by the German occupation, he would for a long time be affected by the war and the defeat of France, which led to the installation of the Paris Commune. After demobilisation, he set off for London, where he discovered the collections of the South Kensington Museum and the plants of Kew Gardens. He then proceeded to travel around France, Italy and Switzerland, where he would visit museums and admire the decoration of mediaeval glass, Islamic objects and 18th-century gold and silverware, absorbing the freshness of their colours and the beauty of their forms. He continued to accumulate artistic, technical and even scientific knowledge, and in 1864 he joined his father at the helm of the company in Saint Clément. He continued his theoretical and practical studies through many visits to and apprenticeships at various different glasshouses around Europe. In 1867, he went to Meisenthal to begin an apprenticeship with the famous Burgun, Schwerer and Company – one of the companies Charles Gallé worked with and which had just been awarded the silver medal at the Universal Exhibition in Paris. There he met **Christian Désiré**, with whom he entered into a close friendship that would last until his death. The two young men were drawn together not merely by a common passion for the fascinating material that is glass, but also by a desire to use this material to express their visions of beauty and nature. According to a philosophical essay penned by Gallé himself, “Beauty is found in truth, and truth in nature.”

In 1874, the family business moved to Nancy, where Émile began to run and develop the company with much entrepreneurial flair. He even wrote about what we today refer to as the “management” of a factory: “The manufacturer who does not pay enough heed to improving his equipment and production, to learning himself the secret of manufacturing and to being always aware of his competitor’s prices is in danger of seeing his markets shrink, his strength sapped and even going bankrupt.”

In 1889, some 300 workers would pass through the gates of the Gallé glassworks every day – glassmakers, cabinetmakers and designers, whose employer, a co-founder of the Human Rights League, strove to ensure their training through “basic courses for workers given by drawing teachers with faith in their souls and a love for the future of our industry.”

Émile Gallé was an artist in the true sense of the word. A founder of the Art Nouveau style and the School of Nancy, he created, drew, made and had made under his direct supervision works of exceptional artistic and technical quality not only in the field of glassmaking, but also that of ceramics and furniture. He frequently took part in exhibitions, with his observations about the decorative art exhibitions of the time being veritable essays on the technique and theory of the art of glassmaking. His sources of inspiration were many, the most important



of which being nature, which he worshipped and portrayed from a Western or Far Eastern perspective – at times through clear depictions, other times breaking it down into its organic parts or simply schematicising it to the point of abstraction. Gallé was also a politically engaged artist, using some of his works to help the noble cause of Irish liberation (*Dragon and Pelican*) and in support of Captain Dreyfus (*Galinette*).

Poetry also fitted naturally into Émile Gallé's work, complementing and amplifying its charm. The verse of well-known poets such as Théocritus, Charles Baudelaire, Jules Ferry and Sully Prudhomme was drawn upon to express the artist's intentions in his so-called *verrieres parlantes*, which were very popular at the time. Queen Elisabeth of Romania, at the suggestion of Elena Bibescu, took an interest in the School of Nancy in general and the work of Émile Gallé in particular. The correspondence between the French artist and the "poet Queen" reveals a sense of mutual appreciation. At the initiative of Queen Elisabeth, the Romanian royal house acquired a number of precious vases made by the artist from Nancy: *Edelweiss* (a work created by Émile Gallé for the Queen), *Cierge*, *Coup de miel* and *Paradisical Muse*. As a gift from the Queen, the French artist received a poem that he would engrave onto one of his famous pieces. Some of the aforementioned works were given by Queen Elisabeth to members of her family, while others adorn the rooms of Peleş and Pelișor alongside various other items subsequently purchased by Queen Marie.

In all of Émile Gallé's oeuvre, his enamelled pieces occupy a special place. It was to this process that he dedicated a large part of his studies, which he put into practice by perfecting various methods of obtaining hard, *champlevés* and opaque enamel. His enamelled decorations predominantly drew on Japanese themes: dahlias, orchids, lotuses and chrysanthemums painted in contrasting colours, e.g. blue and green or red and blue. Glassware blown and painted by Gallé is rare and extremely valuable. One such example is on display in Queen Marie's living quarters in Pelișor Castle. Blown by Gallé in blue-coloured glass of an impressive transparency and clarity, this vase was painted by Gallé in enamel with a Japanese inspired decoration of chrysanthemums in shades of ivory, pink and lilac. Another item of equal if not greater value, made by Émile Gallé in 1895 and on display in Peleş Castle, is that of the vase entitled *Paradisical Muse*. The body of this vase – oval, elongated, with elegant, fluid lines – is rendered in shades of purple, with areas of rep weave motif and gold powder. The mineral insertions interwoven between the different layers of glass creates what Gallé called the "internal decoration" and the optical effects thus created afford the piece the feeling of sumptuousness intended by the artist.

In time, the technical experiments conducted by Gallé were to become increasingly complex, such that, after experimenting with applied elements, glass marquetry and hammering, Gallé began to overlay several layers of translucent or transparent crystal glass heated to high temperatures between which he placed enamels, coloured powder, vapours (allowing for the creation of the water droplet



effect thanks to the formation of air bubbles between layers) and various oxides that produced iridescence effects. All of these technical acrobatics were combined with an extremely rich polymorphism.

Receptive to the numerous technical innovations to come out of the Art Nouveau movement, Gallé combined a technique used by the Chinese as early as the 13th century and rediscovered by **François-Eugène Rousseau** that involved the overlaying of differently coloured layers of glass with the cost-efficient procedure of acid etching patented by Kessler. In order to create an object using this technique, the glassmaker first uses the blowpipe to gather a portion of glass melt from the crucible that is to form the primary layer of the object, then does the same, one layer at a time, for each of the other coloured layers in the order chosen by the artist. The creation of this sandwich is followed by the blowing, which can either be free or mould blowing. Once the object has been heat treated in order to eliminate any internal tension, the decorative motif is drawn onto the surface and the etching begins. The “sculpture” is created by a chemical process: the parts of the design that are meant to retain the colour of the surface layer are covered in a protective lacquer made of an organic compound (wax or bitumen) that is resistant to the action of the acid; the object is then immersed in a mixture of hydrofluoric and sulphuric acid that corrodes the unprotected area. The differently coloured layer beneath thus becomes exposed, allowing decorative motifs to be applied that will in turn be protected by lacquer when the acid is used to corrode the next layer during the following stage. The result is an object that is in effect a bas relief of coloured glass, the workings of the acid affording a half-relief and depth effect to the decoration. The item can then be subject to further mechanical or chemical treatments – e.g. the accentuation, highlighting or refinement of various details by wheel engraving – in order to enrich these aesthetic effects.

The works of Émile Gallé are impressively varied in terms of their shapes and thematic inspiration, which includes Islamic art, Far Eastern art, Greek art, Roman art, mediaeval art and the art of the Vienna Secession. Through his original vision and approach, the artist was able to transform these sources of stylistic inspiration into unique creations of his own making.

The mass production of glassware begun by Gallé in 1884 was intended to make his artworks accessible to those on more modest incomes by cutting production costs. Gallé thus designed some simplified and yet still very beautiful objects with lively colours and lines full of harmony and elegance. In doing so, as Gallé himself said, he wished to avoid the “falsity and bizarreness” of French homes. These mass production items were mould-blown using several differently coloured layers of glass and then acid etched. Émile Gallé personally oversaw the running of this department of his company until his death in 1904, when his wife, Henriette Gallé, took over the running of the company, which she did successfully until 1914. The products made by the factory between 1904 and 1914 were of a good quality and reproduced, with no changes, the designs created or approved by Émile Gallé. Henriette Gallé added a small star next to her husband’s signature in order to eliminate confusion and help with the dating of these products. Pelișor Castle contains two such Gallé objects with a small star next to the signature: a mushroom table lamp with floral and plant motifs in shades of brown, green, yellow and pink; and a tall, elongated pear-shaped vase with a dark green and lilac pattern of flowers and stalks and against a yellowish background.

Having ceased production upon the outbreak of the First World War, the factory reopened in 1923 under the joint management of three of Émile Gallé’s sons-in-law. Renamed Société anonyme des Etablissements Gallé, it remained in operation until 1936, when the business was closed.

Émile Gallé is the most noble representative, not only of an entire era, but also the entire art of glassmaking throughout its long history. The “Émile Gallé phenomenon” rewrote the history of glassmaking and foretold its future through his rich and original works, which define him entirely.

RENÉ LALIQUE

René Jules Lalique (1860 – 1945) este autorul unei opere *considerabile prin amploare și calitate, dar și prin locul pe care îl ocupă în istoria artei sticlei*, după cum afirma nepotul artistului într-o scrisoare adresată lui Félix Marcilhac, un reputat istoric de artă, autorul unui *catalog raisonné* al operei artistului.

René Lalique s-a născut la Aÿ, în departamentul Marne. Tatăl său, Jules Lalique, de profesie comerciant, era stabilit la Paris, pe Rue Chapou, astfel încât micul René este crescut în capitala artelor, unde începe studiul desenului la colegiul *Turgot*, cu profesorul **Lequieu** tatăl. La doisprezece ani obține deja primul premiu la desen. Și-a continuat studiile la colegiul *Barbe à Fontenay-sous-Bois*, până în 1876, an în care mama sa l-a înscris pe Lalique, care avea 16 ani, ca ucenic la fabricantul de bijuterii **Louis Aucoc**. Simultan a urmat, timp de câteva luni, cursurile *Școlii de Arte Decorative*.

În 1878 pleca în Anglia, la colegiul *Sydenham*, de lângă Londra. Aici urmează cursuri de desen, pentru a se perfecționa în concepția grafică a bijuteriilor și participă la toate concursurile de compoziție de artă decorativă organizate de revistele și jurnalele englezești. Revenit la Paris, în 1880, lucrează ca desenator de bijuterii la *Vuilleret* și la *Auguste Petit* apoi, în 1882, se instalează pe cont propriu, continuând să furnizeze desene foștilor angajatori. Își lărgeste cercul clientelei adresându-se marilor case de pe Rue de la Paix: *Jacta, Aucoc, Cartier, Renn, Gariod, Hamelin, Destapes, Arfvidson*. În aceeași perioadă, se decide să se inițieze în sculptură și se înscrie la cursurile de modelaj predate de fiul primului său profesor de desen, într-o școală din Paris cunoscută în zilele noastre ca *Școala Bernard-Palissy*. În 1883 abordează și domeniul gravurii în aquaforte.

La sfârșitul anului 1888, Jules Destapes îi vinde atelierul său de bijuterii de la Gaillon, iar René Lalique își începe cariera de fabricant de bijuterii, alături de **Briançon**, un valoros colaborator al lui Destapes. În 1890 își instalează atelierul într-un vast imobil situat pe strada *Thérèse* și creează primele sale piese de mobilier. Numele lui René Lalique devine cunoscut de specialiști datorită premiilor pe care le primește la concursul de orfevrărie organizat de *Uniunea Centrală a Artelor Decorative*, în 1893, și datorită bijuteriilor de scenă create pentru **Sarah Bernhardt**.

După instalarea în atelierul de pe Rue Thérèse, Lalique lucrează mult în sticlă, utilizând mici motive care completează decorația bijuteriilor sale. Achiziționează o instalație completă de sticlă și este



CARAFĂ „CÔTES PLATES”

Atelier René Lalique, Paris,
1919

Sticlă, suflare în tipar, matisare
prin acidare

I : 25 cm, DL : 18 cm, DLA : 8 cm

Nr. inv.: 12748

Geometria fluidă a volumelor,
delimitate de linii care
unduiesc și se prelungesc
dinspre gât pe corp, ca și
contrastul dintre suprafețele
satinatate și transparența
verticalelor, înscriu piesa
printre cele mai frumoase
exemplare ale stilului Art Deco.





VAS „TORTUE”
Atelier René Lalique, Paris, 1926
Sticlă, suflare în tipar, patinare
I : 27 cm, D : 15,5 cm
Nr. inu.: 14102

Corpul sferoidal, profilat în godroane largi și decorat în întregime cu motiv „carapace de broască țestoasă”, este patinat în tonuri de cafeniu. Variația liniilor ce compun desenul, ruperile de ritm ale volumelor, jocul suprafețelor în ușor relief, efectele coloristice ale luminii ce stăbate labirintul de mat și transparent al motivului decorativ creează o plăcută impresie vizuală. Stil Art Deco.



VAS „CHAMARANDE”

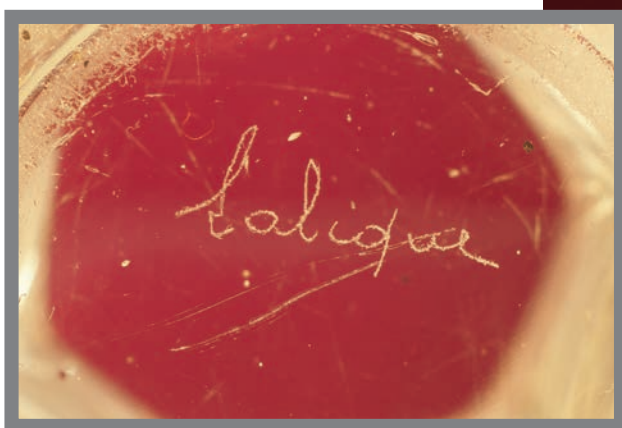
Atelier René Lalique, Paris, 1926

Sticlă, suflare în tipar, patină opalescentă

I : 19 cm, D : 15,5 cm

Nr. inv.: 14124

Patina opalescentă generează un interesant joc al luminii, prin parcurgerea diferită a corpului aproape transparent, cu linii pure, de a anselor pline, decorate în relief cu flori și ramuri de măceș ce se prelungesc cu delicatețe pe corp. Stil Art Nouveau.



încurajat de **Jules Henrivaux**, directorul *Manufacturii Saint-Gobain* și de artistul sticlar **Leon Appert** să-și intensifice cercetările în obținerea de noi forme și culori.

În anul 1895 Lalique participă la secțiunea de arte decorative a *Salonului* de pe Champs Elysée, unde obține o medalie, iar numele său devine foarte cunoscut. Doi ani mai târziu, bijuteriile sale strălucesc la o nouă manifestare oficială, aducându-i consacrarea și recunoașterea unor artiști de talia lui **Émile Gallé**, care scria despre el în *Gazette des Beaux Arts*: *bijuteriile lui posedă cel puțin toate calitățile necesare: eleganță a desenului, sobrietate, un tact impecabil, frumusețe a materialelor, o tandră virtuozitate, talent și pasiune, înțelegerea coloritului, simțul rafinat al muzicalității*. În același an, René Lalique devine *Cavaler al Legiunii de onoare*. În fiecare an, participările lui la saloane capătă aspectul unor evenimente artistice foarte așteptate. Grație creațiilor lui René Lalique, bijuteria a devenit un veritabil obiect de artă.

În anul 1900 elaborează proiectul unei vaste construcții, pe malul Senei, unde amplasează biroul de desen, atelierele de fabricație, săli de expoziții și reședința personală. Din cauza riscului de incendiu, poziționează cuptoarele de sticlă pe o proprietate a sa de la Clairefontaine, lângă Rambouillet. Timp de cincisprezece ani explorează toate posibilitățile decorative ale faunei, florei, portretului aplicabile la



VAS „SIX FEUILLES DE CHARDON”

Atelier René Lalique, Paris, 1922

Sticlă, suflare în tipar, matisare prin acidare

I : 16 cm, D : 14 cm

Nr. inu.: 14125

Ciulinul este unul dintre motivele decorative favorite ale creatorilor Art Nouveau, datorită semnificațiilor lui simbolice. Supraviețuirea pe termen nelimitat a plantei, chiar după uscarea sa, a transformat ciulinul într-un simbol al perenității, al forței regeneratoare a naturii. Ca toate plantele cu țepi, este și un simbol al apărării periferice a inimii împotriva atacurilor din afară; sub deviza „Qui s’y frotte s’y pique” („Cine se atinge de el se înțeapă”), ciulinul este emblema Lorenei și a orașului Nancy, spațiul în care curentul Art Nouveau a căpătat forța de a cuceri mapamondul. În plus, prin aspectul strălucitor al florii, ciulinul oferă o relație specială cu lumina. În decorația acestui vas, frunza de ciulin este dispusă în registre verticale și repetată de șase ori. Jocul de lumini și umbre obținut datorită suprafeței reliefate și satinată sporește farmecul piesei. Stil Art Nouveau.



CĂLIMARĂ „MIRABEAU”
Atelier René Lalique, Paris, 1927
Sticlă, presare în tipar, matisare
parțială, patină opalescentă
I : 9 cm, L : 27 cm, LA : 14 cm
Nr. inv.: 15222

Pe o placă dreptunghiulară, cu laturile decorate în relief cu ghirlandă de sorg, se așează capacul detașabil, cu mâner-placă verticală decorat în relief cu ghirlandă vegetală și păsări. Sobrietatea conferită de forma rectangulară și de jocul între liniile verticale și orizontale este compensată de varietatea sinuoasă a decorului și de contrastul între suprafețele satinat și cele transparente. Stil Art Nouveau.

bijuterii și obiecte de podoabă. Căile de evoluție erau tot mai limitate, și a fi continuat în același registru ar fi însemnat să se repete și ar fi ajuns la o creație manieristă. Atunci s-a întors către sticlă, consacându-i, progresiv și aproape inconștient, o parte din ce în ce mai importantă a creației lui. Acest fapt nu s-a petrecut într-o zi sau în câteva luni, ci pe nesimțite, puțin câte puțin, între 1895 și 1905. În cele din urmă, sticla a pus stăpânire pe imaginația lui și a venit ziua în care René Lalique a devenit, în exclusivitate, un artist sticlar. Cedând pentru ultima dată în fața pasiunii sale pentru bijuterii, a realizat în 1912 o expoziție în care a reunit, într-un simbolic adio, opale, fildeșuri, aur alb și materiale transparente, care anunțau noua sa orientare.

În 1913 a achiziționat sticlăria de la *Combs-la-Ville*, unde, prin numeroase experimente, a dobândit o cunoaștere completă a sticlei, material ale cărui efecte de lumină și transparență vor revoluționa propria



PLATOU

Design: René Lalique
Atelier VDA France, 1921
Sticlă, presare în tipar, matisare
parțială prin acidare
I : 2 cm, D : 27 cm
Nr. inv.: 15437

René Lalique a pus în valoare întregul arsenal al tehnicilor de suflare sau presare în tipar pentru realizarea modelelor sale, utilizând ca material vitrogen o compoziție de semi-cristal, cu 12% oxid de plumb, ceea ce are efecte benefice nu numai în plan estetic, ci și asupra plasticității topiturii. Stil Art Nouveau.

producție artistică. Această nouă *operă* avea să devină expresia perfectă a geniului său creator și artistic. Până în 1914 Lalique a creat între 700 și 800 de modele de sticlărie, unele dintre ele fiind reluate după război și produse între 1919 și 1924.

François Coty, celebrul producător de parfumuri, era de părere că un parfum este mai întâi văzut și abia apoi mirosit, așadar forma flacoanelor juca un rol esențial în succesul promovării produselor sale. El a apelat la René Lalique pentru a revoluționa aspectul sticlelor de parfum, iar artistul și-a pus în valoare talentul, reușind să creeze un nou gen în sticlăria de artă.

După Primul Război Mondial, omul de afaceri René Lalique a înțeles că sticlăria artistică de scară industrială avea să cunoască o formidabilă dezvoltare. El a profitat de faptul că guvernul francez era interesat de implantarea de noi capacități industriale în teritoriile reintegrate, Alsacia și Lorena, și a achiziționat o suprafață de 12 hectare de teren pe Rhin-ul de Jos, la Ban de Wingen-sur-Moder, unde a construit noua sa uzină, pe care a denumit-o *Verrerie d'Alsace*. Axată în special pe realizarea de piese utilitare, uzina din Alsacia păstra un înalt nivel al calității și esteticii produselor. Evoluția mijloacelor tehnice, ca de exemplu introducerea matrițelor din fontă oțelită și mai apoi din oțel, a permis scăderea prețului de cost, și astfel se puteau vinde servicii întregi, nu doar piese dispartate.

Imaginația creatoare a lui René Lalique s-a manifestat nu numai în domeniul artistic, ci și în cel tehnic, el perfecționând rețete



SET DE BOLURI „COQUILLES”
Atelier René Lalique, Paris,
1924
Sticlă opalescentă, presare
în tipar
I : 5,5 cm, D : 13 cm
Nr. inu.: 15961

Setul este compus din opt
 piese decorate cu valve de
 scoică în formă de evantai.
 Stilizarea cochiliilor și
 tratarea desenului în cheie
 geometrică, modularea
 volumelor și efectele
 de lumină obținute prin
 varierea opalescenței de la
 centru spre marginea piesei
 sunt specifice creațiilor
 maestrului parizian. Stil Art
 Deco.

de sticlă ce se potriveau noilor mijloace de producție mecanizată și concepând noi procedee de fabricație, pe care le-a brevetat. Cu o deosebită intuiție, a știut să realizeze acordul între ideile sale estetice și posibilitățile de punere în operă ale materialului utilizat.

Conceptual, Lalique este împotriva abundenței culorilor în sticlă și preferă efectele date de transparența și limpezimea materialului. Creația sa denotă o rezervă clasică, în acord cu temperamentul lui liniștit, dar imaginativ. **G. Kahn**, care i-a consacrat lui Lalique un articol publicat în 1921 în revista *L'Art et les Artistes*, scria că *pentru el, linia și transparența sticlei deveniseră ghidul și scopul*. Deși sticla era albă, Lalique obținea efecte de culoare prin jocuri de lumini, prin clar și umbră, prin mat și transparent, prin linii care variau considerabil în timpul tratării volumelor și a decorurilor. Deși solidificată, sticla este la Lalique un minunat material cu o suplețe inimaginabilă, ce îi oferă șansa unor infinite utilizări.

Succesul răsunător repurtat la *Expoziția de Arte Decorative și Industriale Moderne* de la Paris, din 1925, i-a adus lui Lalique un val de comenzi masive, ce veneau din întreaga lume. Pentru a le putea onora, el a construit o vastă rețea de agenții în Anglia, S.U.A., America de Sud, Africa de Nord, prin care își distribuia produsele. Prestigiul artistic al lui René Lalique a rămas intact până la moartea sa, în 1945.

Regina Maria, cu binecunoscutul său simț artistic, nu a rămas indiferentă în fața farmecului exercitat de creațiile sobre, rafinate și elegante ale lui Lalique. Ea a achiziționat mai multe piese, pe care le-a folosit pentru decorarea castelului Pelișor, una dintre *casele ei de vis*.



GARNITURĂ DE PAHARE „LOTUS”

Atelier René Lalique, Paris, 1924

Sticlă, suflare în tipar

PAHAR PENTRU VIN DE MADERA

I : 9,8 cm, D : 6,3 cm

Nr. inv.: 15962

PAHAR PENTRU VIN DE BORDEAUX

I : 10,8 cm, D : 7 cm

Nr. inv.: 15964/1

PAHAR PENTRU APĂ

I : 11,9 cm, D : 7,5 cm

Nr. inv.: 15964/2

PAHAR PENTRU ȘAMPANIE

I : 8,6 cm, D : 10 cm

Nr. inv.: 15963

Garnitura cuprinde în total 29 de pahare și este suflată dintr-o sticlă albă, foarte fină. Proporțiile elegante și rafinamentul decorului constituit din 16 frunze de lotus conferă atractivitate acestui ansamblu. Stil Art Deco.



RENÉ LALIQUE

René Jules Lalique (1860-1945) was the author of a body of work that was, according to a letter from the artist's grandson to Félix Marcilhac, a renowned art historian and the author of a catalogue raisonné of Lalique's work, "significant both in terms of its size and quality, as well as the place it occupies in the history of glassmaking."

René Lalique was born in Aÿ, in the Marne region of France. His father, Jules Lalique, a mercantile agent, lived in Paris, on the Rue Chapou, meaning the young René grew up in the capital of the arts, where he would first study drawing at Collège Turgot under **Lequieu Sr.**, winning his first prize for drawing by the age of twelve. He then studied at the Barbe college in Fontenay-sous-Bois until 1876, when his mother enrolled the then 16-year-old Lalique as an apprentice to the jewellery maker **Louis Aucoc**. He simultaneously spent a few months studying at the School of Decorative Arts during this time.

In 1878, he moved to England, and Sydenham College, near London. There he attended courses to perfect his abilities in the art of jewellery design, while also taking part in all the decorative art design competitions run by English magazines and journals. Returning to Paris in 1880, he found employment as a jewellery designer for Vuilleret and Auguste Petit, before going freelance in 1882 while continuing to make designs for his former employers. He grew his clientele by selling his designs to the major jewellery houses on the Rue de la Paix, i.e. Jacta, Aucoc, Cartier, Renn, Gariod, Hamelin, Destapes and Arfvidson. Around the same time he decided to venture into sculpture and attended the courses given by the son of his first drawing teacher at a school in Paris known today as École Bernard Palissy. In 1883, he also tried his hand at etching.

At the end of 1888, Jules Destapes sold to him his jewellery workshop in Gaillon, and so René Lalique began his career as a jewellery maker in collaboration with **Briançon**, a former well-respected collaborator of Destapes. In 1890, he opened a workshop in an extensive building located on the Rue Thérèse and created his first items of furniture. The name René Lalique became well known among specialists owing to the prizes he won at the metal arts competition organised by the Central Union of the Decorative Arts in 1893, as well as the stage jewellery he created for **Sarah Bernhardt**.

After opening his workshop on the Rue Thérèse, Lalique increasingly began to work in glass, using it to complement the decoration of his jewellery. He duly purchased a complete glassmaking installation and was encouraged by **Leon Appert** to intensify his studies of new shapes and colours.

In 1895, Lalique took part in the decorative arts section of the Paris Salon, on the Champs Elysée, winning a medal and making a name for himself. Two years later, his jewellery was well received at another official event, earning him the recognition of artists of the calibre of **Émile Gallé**, who wrote about him in the *Gazette des beaux-arts*: "His jewellery possesses all the necessary qualities: elegance of design, sobriety, an impeccable tact, beauty of

material, a gentle virtuosity, talent and passion, an understating of colour and a refined sense of musicality. That same year, René Lalique became an Officer of the Legion of Honour. Every year his participation in art salons would generate lots of excitement around the events in question. Thanks to the designs of René Lalique, items of jewellery became veritable objets d'art.

In 1900, he drew up plans for a large building on the banks of the Seine that was to serve as his design studio, workshop and exhibition space, as well as his own private residence. Given the risk of fire associated with a glassworks, he installed the furnaces on one of his properties in Clairefontaine, near Rambouillet. Over a period of 15 years, he explored all the decorative possibilities of fauna, flora, and portraiture with respect to their application to jewellery and ornamental objects. However, he was finding it increasingly difficult to innovate, and to have continued in the same vein would have meant repeating himself. He therefore turned his attention to glass, gradually dedicating a growing section of his work to this material. This shift did not occur within a matter of days or a couple of months, but, rather, unawares, bit by bit, between 1895 and 1905. Eventually, glass would come to dominate his creative endeavours and the day came when René Lalique became an out-and-out glass artist. Indulging his passion for jewellery one last time, however, in 1912 he hosted an exhibition which, in a kind of symbolic farewell, brought together opals, ivories and white gold, as well as transparent materials heralding his new direction.

In 1913, he acquired the glassworks in Combs-la-Ville, where, after much experimentation, he achieved a complete knowledge of glass, a material whose light and transparency effects would revolutionise his own artistic production. This new body of work would become the perfect expression of his creative and artistic genius. By 1914, Lalique had produced somewhere between 700 and 800 different glassware designs, some of which were revived after the war and produced again between 1919 and 1924.

François Coty, the famous perfume producer, believed that a perfume is first seen and only then smelt, with the shape of the bottles playing an essential role in the commercial success of his products. It was therefore only natural for him to call upon René Lalique to revolutionise the look of his perfume bottles, a collaboration that saw the artist put his talents to great use in the creation of a new genre of artistic glassware.

As a businessman, René Lalique understood that the market for industrially produced artistic glassware was about to expand dramatically following the end of the First World War. He took advantage of the fact that the French government was looking to develop new industrial capacities in the regained territories of Alsace and Lorraine, purchasing a 12-hectare plot of land in Wingen-sur-Moder, in the Bas-Rhin region, where he built a new factory, which he named Verrerie d'Alsace. Primarily focused on the manufacture of utilitarian glassware, the factory in Alsace maintained high quality and aesthetic standards for its products. Technological developments, such as the introduction of cast iron and, later, steel moulds, allowed for a reduction in cost prices and therefore the commercialisation of entire sets, not just individual pieces.

René Lalique applied his creative imagination not only artistically, but also to the technical aspects of glassmaking, perfecting glassmaking formulae that were suited to the new mechanised means of production and developing new production techniques that he duly patented. Showing great intuition, he was able to strike a balance between his aesthetic ideas and the practical possibilities offered by the material he was working with.

On a conceptual level, Lalique was opposed to the excessive use of colour in glass and preferred the effects achievable by exploiting the transparency and clarity of the material. His works are characterised by a classical



restraint that is in keeping with his calm but creative temperament. **G. Kahn**, who published an article about Lalique in 1912 in *L'Art et les artistes* magazine, wrote that, “for him, the line and transparency of glass became his guide and purpose.” Although the glass was colourless, Lalique obtained effects of colour through the play of light, through the use of clear and shadow, matte and transparent, through lines that varied significantly depending on shape and decoration. Although solidified, in Lalique’s hands glass became a magical material of an incredible elasticity, allowing him to put it to an infinite number of different uses.

Following his resounding success at the Exhibition of Modern Industrial and Decorative Arts of 1925 in Paris, Lalique was flooded with large commissions from all over the world. In order to meet this new demand, he established an extensive network of offices in Great Britain, the USA, South America and North Africa to market his products. René Lalique’s artistic prestige remained intact until his death, in 1945.

Queen Marie, with her well-known love of the arts, was not immune to the charms of the sober, refined and elegant creations of René Lalique. Indeed, she purchased a number of his works, using them to decorate Peleș Castle, which was one of her “dream houses”.

PAUL NICOLAS (D'ARGENTAL)

Paul Nicolas (1875 – 1952) s-a născut la Laval-sous-Bruyère, în Lorena ocupată, în urma războiului din 1870 – 1871, de către Germania. În anul 1888, datorită refuzului de a adopta cetățenia germană, familia sa este expulzată, și se mută la Sainte-Anne, în Laxou. Tânărul Paul intră la Școala de Arte Frumoase din Nancy, unde urmează cursuri de arhitectură și desen, pentru care dovedește aptitudini deosebite. Ca și fratele său mai mare, Émile, era pasionat de botanică. Împreună colindau pădurile din împrejurimi în căutare de plante pentru ierbare și de subiecte pentru acuarelele lui Paul. La absolvirea școlii, în 1893, lui Paul Nicolas i s-a decernat medalia de argint pentru relevee ale unor monumente istorice. În același an, Émile Gallé publică un anunț în mai multe periodice locale, în dorința de a recruta desenatori și pictori pe sticlă. Paul Nicolas, înarmat cu superbe sale desene, se prezintă în Rue Garenne, unde este primit imediat de Gallé. Intuind potențialul tânărului, Émile Gallé îl integrează în compania sa, și astfel începe inițierea lui Paul Nicolas în meseria de decorator al sticlei. În paralel, Paul este interesat de întreaga activitate a manufacturii, acumulând cunoștințe din domenii diverse și mânuind chiar țeava de suflător. Cei doi frați Nicolas devin prieteni ai lui Émile Gallé și sunt introduși de acesta în cercurile intelectuale, culturale și artistice din Nancy. Émile Nicolas se numără chiar printre membrii fondatori ai Școlii de la Nancy. În această primă perioadă a carierei sale, Paul Nicolas primește medalia de bronz la *Expoziția Universală* de la Paris, din anul 1900.

După Primul Război Mondial, în anul 1919, Paul Nicolas părăsește compania Gallé și, înarmat cu prețioase cunoștințe artistice și tehnice, își fondează propriul atelier de decorare, la care cooptează alți trei sticlari ai atelierelor Gallé: **Villermoux, Mercier și Windeck**. Această asociație, numită *Gravorii reuniți*, își avea sediul pe strada Republicii, la numărul 64, în casa lui Paul Nicolas, din Nancy. Pentru procurarea pieselor brute, Paul a încheiat un contract cu cristaleriile *Saint-Louis*. Timp de un an folosește semnătura *Saint-Louis Nancy*, apoi pe cea de **d'Argental**. Cei trei colaboratori se întorc la casa Gallé, în 1923. După dizolvarea asociației, Paul Nicolas își continuă activitatea sub pseudonimul **d'Argental**, asociat uneori cu crucea de Lorena. În această intensă perioadă a activității sale, Paul Nicolas realizează lucrări în tradiția *Școlii de la Nancy*, cu un decor naturalist, gravat cu acizi. Se regăsesc, printre modelele sale teme florale în spiritul Art Nouveau-ului și dragi lui Émile Gallé: orhideea, anemona, irisul, nufărul. Formele

LAMPĂ DE MASĂ

**Autor: Paul Nicolas
(d'Argental), 1920 - 1929**

**Sticlă, colorare în masă,
stratificare, suflare în tipar,
gravare cu acizi; bronz,
turnare**

I : 43,5 cm, D : 26 cm

Nr. inv.: 16000

**Lampa cu picior înalt și
abajur ciupercă este decorată
cu frunze de arțar, în tonuri
calde de maron, brun și
galben. Stil Art Nouveau.**



sunt simple, iar decorul se desfășoară prin jocul generat de straturile suprapuse diferit colorate, dezvelite parțial prin corodarea cu acid. Lucrările lui Paul Nicolas, de foarte bună calitate, sunt recompensate prin numeroase premii decernate la mari expoziții, dintre care menționăm doar *Medalia de Onoare* primită la *Expoziția Internațională de Arte Decorative și Industriale Moderne* de la Paris, din anul 1925. Acestei perioade din creația lui Paul Nicolas îi aparțin și piesele deținute de Muzeul Național Peleș.

După marea criză economică din 1929, Paul Nicolas, departe de a se mulțumi cu reeditarea unor modele care nu mai au succesul de odinioară, se îndepărtează progresiv de Art Nouveau și creează opere ce dovedesc o căutare personală către stilizare și o apropiere de conceptele Art Deco-ului. Creațiile anilor 1930 sunt cele mai interesante pe plan artistic, datorită originalității și tehnicității lor, ca și pentru utilizarea culorilor reci, ca verdele sau albastrul. Aceste producții sunt semnate în general **P. Nicolas**, cu sau fără adăugarea **Nancy**, dar foarte rar dateate. Evoluția stilistică este dublată de un interes sporit pentru diversificarea mijloacelor tehnice folosite, artistul ajungând să utilizeze de-a lungul carierei întreaga paletă a tehnologiilor de decorare pentru sticlă și cristal: emailare, gravură cu acid sau la roată, tăiere, aplicații la cald, intercalări etc.

După al Doilea Război Mondial, datorită sistării contractului cu cristaleriile *Saint-Louis*, Paul Nicolas își procură piesele brute de la casa Daum. Pentru arderea decorurilor emailate, el folosește cuptorul celui mai apropiat prieten, Almaric Walter. Continuă să creeze piese remarcabile, unele dintre ele fiind premiate la expoziții internaționale de arte. O parte dintre aceste lucrări au fost oferite de autor unor personalități ale epocii, ca președintele Lebrun, beii Tunisului sau Marea Ducesă de Luxemburg. Paul Nicolas și-a însoțit permanent creațiile în domeniul sticlăriei de un mare număr de acuarele și desene. Numeroase documente grafice, provenind în mare parte din arhiva familiei și păstrate în colecții publice sau private, ilustrează talentul de desenator al lui Paul Nicolas, ca și căutările estetice și tehnice pe care le-a întreprins de-a lungul carierei.

Persoanele avizate în arta sticlăriei au recunoscut întotdeauna în Paul Nicolas un artist de mare calitate și originalitate.

VAS

Autor: Paul Nicolas (d'Argental), către 1925

Sticlă, colorare în masă, stratificare, suflare în tipar, gravare cu acizi

I : 8 cm, L : 14 cm, LA : 8,5 cm

Nr. inv.: 18779

Influența Școlii de la Nancy este evidentă în tema aleasă pentru decor - „paysage de verre”, într-o cromatică bazată pe nuanțe de brun roșcat pe fond galben marmorat - dar și în finețea detaliilor peisajului și a nuanțurilor. Totuși, forma rectangulară a vasului prefigurează evoluția artistului către abstractizare, către estetica promovată de stilul Art Nouveau.



PAUL NICOLAS (D'ARGENTAL)

Paul Nicolas (1875-1952) was born in Laval-sous-Bruyère, in occupied Lorraine, which fell into German hands during the war of 1870-1871. In 1888, after refusing to adopt German citizenship, his family was expelled, moving to Sainte-Anne, in Laxou. A young Paul attended the School of Fine Arts in Nancy, where he studied architecture and drawing, subjects in which he had demonstrated a special aptitude. Like his elder brother, Émile, he was passionate about botany and together they would wander through the local forests in search of plants for their herbaria and subjects for Paul's watercolours. After finishing his schooling in 1893, Paul Nicolas was awarded a silver medal for his drawings of historical monuments. That same year, Émile Gallé placed an advertisement in a number of local newspapers for glassware designers and painters. Armed with his superb drawings, Paul Nicholas arrived in the Rue de la Garenne, where he was received right away by Gallé. Recognising his potential, Émile Gallé hired the young artist and thus began Paul Nicolas' initiation into the profession of glassware decorator. While in this role, he also showed an interest in the workings of the factory, amassing knowledge in various different fields and even trying his hand at glass blowing himself. The two Nicholas brothers became good friends with Émile Gallé, who introduced them to the intellectual, cultural and artistic circles of Nancy. Émile Nicolas even became one of the founding members of the School of Nancy. During this first part of his career, Paul Nicolas received the bronze medal at the Universal Exhibition in Paris, in 1900.

In 1919, Paul Nicolas left the Gallé company and, armed with his priceless artistic and technical knowledge, founded his own decoration workshop, taking with him three other glassmakers from his former employer (**Villermaux, Mercier and Windeck**), with whom he formed an association. Called *Graveurs réunis* ("United Engravers"), this association was based at 64 Rue de la République, i.e. Paul Nicolas's home in Nancy. In order to ensure a regular supply of blank objects, Paul struck a deal with the Saint-Louis crystal glassmakers. For the following year he would sign his works "Saint-Louis Nancy", before adopting the "**d'Argental**" signature. His three collaborators returned to Gallé in 1923. After the dissolution of the association, Paul Nicolas continued to sign his works "**d'Argental**", sometimes in combination with a Lorraine cross. Throughout this intense period of his career, Paul Nicolas worked in the tradition of the School of Nancy, using naturalist and acid-engraved decorations. His designs featured the floral motifs in the Art Nouveau style much loved by Émile Gallé, i.e. orchids, windflowers, irises and waterlilies. His works have simple shapes and their decoration resides in the effect of the differently coloured overlapping layers partially revealed through acid corrosion. Paul Nicolas' high quality glassware would win him many awards at important exhibitions, such as a Medal of Honour at the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Art in Paris in 1925, to name but one. It is from this stage of Paul Nicolas' career that the items in the collection of Peleş National Museum date.

After the great economic crisis of 1929, not satisfied with reproducing designs that no longer had the same success as in the past, Paul Nicolas gradually moved away from the Art Nouveau style and began producing works



that reflected his personal quest for stylisation, thus bringing him closer to the principles of Art Deco. The works he produced during the 1930s are his most interesting from an artistic point of view, owing to their originality and technical quality, as well as in terms of their use of cold colours, such as greens and blues. These products were generally signed “**P. Nicolas**”, sometimes with the addition of “**Nancy**”, and only very rarely dated. This stylistic evolution was accompanied by a renewed interest in the diversity of the available technical means, with the artist using the entire gamut of existing glass and crystal decorative techniques throughout his career: enamel, acid or wheel engraving, cutting, applied elements, glass inlays, etc.

After World War Two, with his agreement with the Saint-Louis crystal glassmakers having come to an end, Paul Nicolas began to source his blank objects from the Daum crystal studio. He fired his enamelled decorations at the furnace belonging to his closest friend, Almaric Walter. He continued to produce remarkable items of glassware that won him awards at international art exhibitions. Some of these works were given by the artist as gifts to various important personalities of the day, including President Lebrun, the Bey of Tunis and the Grand Duchess of Luxembourg. Apart from his famed glassware, Paul Nicolas also was prolific in the production of watercolours and drawings. Indeed, the many graphic artworks belonging to the family archive and public and private collections bear witness to Paul Nicolas’ talent for drawing, as well as the aesthetic and technical experimentation he performed throughout his career.

Connoisseurs of the art of glassmaking have always recognised Paul Nicolas as an artist of great quality and originality.



PASTA DE STICLĂ

Pasta de sticlă este un material cu remarcabile calități plastice și de aceea este revendicat deopotrivă de sticlari și de ceramiști. Compozițional, acest material de graniță, care nu este nici ceramică pură, nici integral sticlă, este constituit dintr-un amestec ce include un anumit procent de material argilos, împreună cu sticlă fin măcinată. În funcție de raportul dintre cele două componente, obiectul poate fi modelat liber, ca un lut, dacă materialul cuprinde suficient component argilos pentru a rămâne în stare plastică, sau turnat din barbotină, ca un porțelan, dacă sticla măcinată este cea care predomină. În ambele cazuri, fasonarea obiectului se face la rece. În timpul arderii, se dezvoltă o cantitate mai mare de fază lichidă decât în cazul ceramicii, dar nu suficientă pentru a se obține o structură omogenă. De aceea pastele de sticlă au aspect heterogen, asemănător pietrelor semi-prețioase. Tocmai acest efect este exploatat de artiștii care lucrează în acest material, fiecare dintre ei păstrând cu grijă rețetele descoperite pe cale experimentală.

Pasta de sticlă, abandonată din antichitate, a fost redescoperită în anul 1880 de **Henri Cros**, un artist savant ce căuta *un material fuzibil, care să poată fi lucrat în stare lichidă sau sub formă de pastă, și care trebuie să devină dur și translucid după ardere, putând fi modelat ca o sculptură, dar să posede farmecul și coloritul materialelor naturale*, după cum însuși mărturisea.

Gabriel Argy-Rousseau (1885 – 1953) se distinge între toți creatorii în pastă de sticlă prin materialul său, prin perfecțiunea tehnicii și prin culorile puternice și contrastante. Neobosit cercetător, tehnician desăvârșit, artist complet, el va dezvolta o tehnică pe care o va transforma în mijloc de expresie personal, și care îi va permite realizarea unei opere originale.

Născut la *Meslay-le-Vidame*, în departamentul *Eure-et-Loir*, într-o familie de muncitori agricoli, Joseph-Gabriel Rousseau, care va adopta mai târziu pseudonimul de Gabriel Argy-Rousseau, atras de fizică și chimie, intră la *Școala Națională de Ceramică* de la Sèvres, în 1902. Aici dobândește o formație primordială pentru viitoarea lui carieră, prin studierea atât a tehnicilor ceramicii cât și a modelajului, desenului și picturii. Tot la Sèvres i-a întâlnit pe Henri Cros și pe fiul lui, **Jean**, care l-au inițiat în tainele proaspăt redescoperite ale pastei de sticlă. După ce a absolvit *Școala Națională de Ceramică*, în 1906, cu



CUPĂ

Autor: Gabriel Argy-Rousseau, Paris, 1/4 sec. XX

Pastă de sticlă, modelare, pigmentare

I : 10,2 cm, D : 16 cm

Nr. inu.: 12615

Cupa gen bol, cu buză drug și corp ușor godronat, decorat cu brâu vegetal în volute, este modelată într-un material nobil, fin și translucid, cu o remarcabilă omogenitate pentru o pastă de sticlă, care se regăsește doar în creația lui Gabriel Argy-Rousseau. Culoarele sunt perfect armonizate, iar decorul stilizat se împletește cu liniile corpului, pentru a se pune în valoare reciproc. Stil Art Nouveau.







CUPĂ

Design: Henri Bergé

Execuție: Almaric Walter

Atelier Daum, Nancy, 1921 – 1925

Pastă de sticlă, modelare, pigmentare

I : 13 cm, D : 14,2 cm

Nr. inu.: 12628

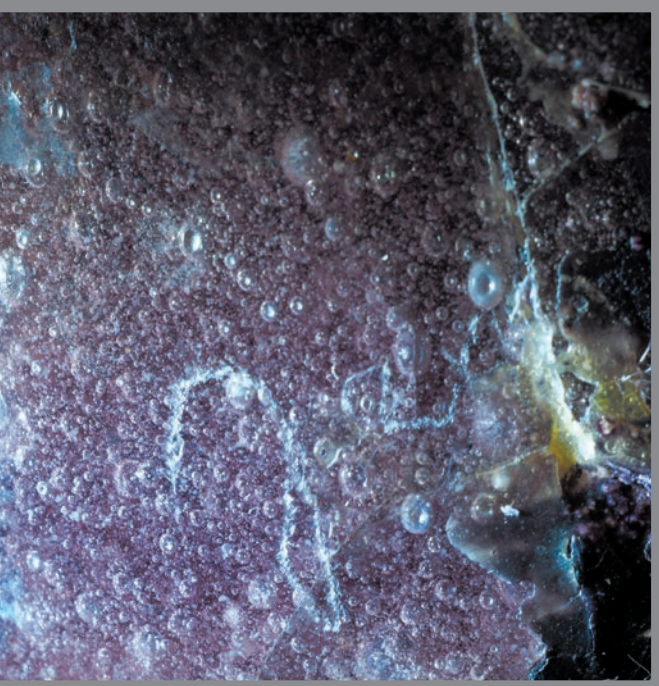
În formă de floare cu patru petale, în nuanțe de roz și mov, piesa a fost modelată manual, la rece, procedeu ce îi conferă remarcabile calități plastice. Prin ardere, materialul s-a vitrifiat doar parțial, iar compoziția a rămas neuniformă, ceea ce a generat plăcute efecte de piatră semi-prețioasă. Acest fenomen este tipic pentru pasta de sticlă, material de graniță, care aparține în egală măsură domeniilor ceramică și sticlă. Stil Art Nouveau.



titlul de inginer ceramist, decide să se consacre în întregime acestui material, pe care îl considera cel mai personal dintre toate procedeele de prelucrare a sticlei sau cristalului, *căci*, după cum afirma, *el permite artistului să-și exprime cu ușurință gândurile*.

Din 1914 Gabriel Argy-Rousseau prezintă oficial primele lui creații în pastă de sticlă la *Salonul artiștilor francezi*. În 1921, întâlnirea cu **Gustave Moser-Millot** va conduce la crearea societății *Les Pâtes de Verre Argy-Rousseau*. Operele realizate de artistul parizian sunt remarcabile și au ca surse de inspirație arta din Grecia antică, de unde extrage o anumită viziune clasică, cea din Japonia, care îi influențează ritmul și punerea în pagină a lucrărilor, sau din Mesopotamia, de unde preia ideea motivelor cu o mare forță de sugestie. Temele favorite vor fi femeia și mai ales natura – descompusă, stilizată, abstractizată sau realistă. Subiectele generale sunt recompuse în interpretări libere, în care se recunoaște imediat personalitatea artistului. Creația lui Gabriel Argy-Rousseau restituie în toată splendoarea lor culorile pastei de sticlă, cele mai frecvente fiind violet, bleu, roșu, verde. În general, combinațiile sunt contrastante: violet pe fond alb, roșu pe fond galben, violet sau gri. Motivele decorative sunt bine desenate și detașate de fond. Tehnica lui Argy-Rousseau, de o rară perfecțiune, și care îi aparține numai lui, permite crearea unor efecte de neuitat. Întrucât procedeul pastei de sticlă era extrem de complex și costisitor, se vede obligat să urmeze, după 1931, calea altor artiști contemporani, cea a *pastei de cristal*.

Almaric Walter (1870 – 1959), absolvent, ca și Gabriel Argy-Rousseau, al *Școlii Naționale de Ceramică* de la Sèvres, a prezentat în 1903 la *Salonul artiștilor francezi* primele lui paste de sticlă, executate după modelele a diferiți sculptori. Un an mai târziu, a încheiat un acord prin care frații Daum îi puneau la dispoziție un atelier, la Nancy, în care să lucreze numai pastă de sticlă. Punerea la punct a tehnicii de



lucru a lui Almaric Walter a fost destul de laborioasă, dar, odată încheiat acest proces artistul a putut realiza reproduceri ale unor piese de Tanagra și a altor antichități, după mulaje aduse de Antonin Daum de la Viena. Vor urma și alte piese, ca de exemplu *Loïe Fuller dansând*, după modelul lui Victor Prouvé. **Henri Bergé**, decoratorul șef al atelierelor Daum, îi va furniza cea mai mare parte a următoarelor modele. Din îndelungata colaborare a celor doi artiști se vor naște peste o sută de tipologii diferite, care au fost puse în operă de Almaric Walter până în 1915. Printre realizările sale se numără câteva nuduri feminine, dar mai ales modele inspirate din faună: crabi, șoareci, pești roșii, șopârle etc. Coloritul intens și profund caracterizează operele celor doi creatori. Lucrările desenate de Henri Bergé și modelate de Almaric Walter au întrunit aprecierea specialiștilor în pastă de sticlă ai epocii, fiind recompensate cu diplome de onoare și medalii de aur la manifestări europene ca: Expoziția Universală din 1900, de la Paris, Expoziția de la Nancy, din 1909, sau Expoziția de la Bruxelles, din 1910.

După Primul Război Mondial, Almaric Walter a hotărât să se instaleze pe cont propriu, la Nancy, continuând producția de pastă de sticlă, cu aceeași tehnică și în mare parte cu aceleași modele ca la Daum.



CUPĂ

Autor: Jean Sala, Paris, 1/4 sec. XX

Pastă de sticlă, colorare în masă, modelare, decor aplicat

I : 13,6 cm, D : 15 cm

Nr. inu.: 12676

Materialul, aproape opac, cu multe formațiuni cristaline asemănătoare celor din pietrele geme, creează o primă impresie că vasul ar fi fost sculptat în ametist brut. Componentul vitros a degajat o mare cantitate de gaze, care au rămas captiv în pereții piesei, generând un plăcut efect plastic. Prin formă, textură, cromatică și decorul aplicat vasul se circumscrie stilului Art Nouveau.

Henri Bergé îi va furniza în continuare cele mai multe dintre modelele noi. Activitatea de producție s-a încheiat în 1935, când Almaric Walter a fost nevoit să-și vândă atelierul.

Castelul Pelișor găzduiește în Budoarul reginei Maria o creație Art Nouveau, din pastă de sticlă, semnată de Almaric Walter și de Henri Bergé.

Henri Bergé (1870 – 1937) a fost elevul lui **Jules Larcher** la Școala Municipală de Arte Frumoase, din Nancy. Talentul deosebit manifestat în domeniul desenului artistic și al picturii decorative justifică alegerea lui Henri Bergé de către compania Daum ca succesor al lui **Jacques Gruber** la conducerea atelierului de decorare. Concomitent a fost și profesor de desen la școala din Loritz, care pregătea designeri pentru domeniul artelor aplicate.

Henri Bergé este autorul a nenumărate desene publicitare, dintre care se evidențiază cel pentru *Casa de Artă a Lorenei*, sau meniurile ornate imprimate la *Albert Bergeret*, la Nancy, apoi la *Artele Grafice Moderne*. Din pictura decorativă a lui Henri Bergé s-au păstrat puține lucrări, dar mai există un vitraliu semnat de el la *Muzeul Școlii din Nancy* și un altul la *Petit Trianon*, din Malzéville, lângă Nancy.

Jean Sala (1895 – 1976) a fost un catalan ce se trăgea dintr-o familie de sticlari din tată în fiu. Și-a făcut ucenicia pe lângă tatăl său, absolvind simultan Școala de Arte Frumoase din Paris. A studiat tehnicile de elaborare și decorare a sticlei practicate de fenicieni, romani, arabi și a deprins procedeele vechilor sticlari venețieni. În cursul procesului său creativ a desenat obiectele, le-a studiat volumele, eleganța, culoarea. Una dintre bucuriile lui era să-și lase imaginația să lucreze asupra unei porțiuni de sticlă incandescentă, dovedind o cunoaștere aprofundată și o stăpânire extrem de bună a tehnicilor specifice artei sticlei. Uneori, adăuga propriile tușe de culoare chiar în cuptor. Decorurile lui Jean Sala evoluează treptat către abstracțiune. În perioada 1933 – 1939, Jean Sala a preluat conducerea departamentului artistic al cristaleriei *Saint-Louis*, desenând el însuși un serviciu de masă, vase, cupe, candelabre și figurine zoomorfe, printre care cunoscuții săi pești. A expus împreună cu tatăl său, până în 1920, apoi individual, în expoziții naționale sau internaționale. În anul 1937, la Expoziția Universală de la Paris, face demonstrații publice ale artei sale.

PÂTE DE VERRE

Pâte de verre is a material used by both glassmakers and ceramicists on account of its remarkable plastic qualities. In terms of its composition, this material, which is neither pure ceramic nor one hundred percent glass, is made from a mixture of a clay-like material and finely ground glass. Depending on the ratio of these two ingredients, the object can either be freely shaped, like clay, where the mixture contains enough of the clay-like ingredient to keep it in a plastic state, or cast, like porcelain, where the main ingredient is the ground glass. In both cases, the object is shaped while cold. During firing, a larger quantity of liquid phase is formed than with ceramic, but not enough to produce a homogenous structure. This is what gives *pâte de verre* its heterogeneous appearance, similar to that of semi-precious stones. And it is this effect that is exploited by artists working with this material, who keep their formulae – developed through extensive experimentation – a closely guarded secret.

Pâte de verre, which was last used in antiquity, was rediscovered in 1880 by **Henri Cros**, a learned artist who, as he himself said, was looking for “a fusible material that could be worked in a liquid state or in the form of a paste and which would become hard and translucent after firing, allowing it to be shaped like a sculpture while still possessing the charm and colouring of natural materials.”

Gabriel Argy-Rousseau (1885-1953) stands out among all the artists working in *pâte de verre* in terms of his material, his mastery of technique and his strong and contrasting colours. A tireless researcher, a master technician and accomplished artist, he would develop a technique that would become a personal means of expression, thus allowing him to create an original body of work.

Born into a family of agricultural workers in Meslay-le-Vidame, in the department of Eure-et-Loir, Joseph-Gabriel Rousseau, who would later adopt the professional name of Gabriel Argy-Rousseau, was drawn to the subjects of physics and chemistry and began studying at the National School of Ceramics in Sèvres in 1902. The education he received there, involving the study of both ceramic-making techniques and modelling, drawing and painting, would be essential to his future career. It was also in Sèvres that he would meet Henri Cros and his son, **Jean**, who initiated him into the recently rediscovered art of *pâte de verre*. After graduating as a ceramics engineer in 1906 from the National School of Ceramics, he decided to dedicate himself to the *pâte de verre* technique, which he considered the most personal of all the ways of producing glass or crystal, for, as he himself said, “it allows the artist to express his thoughts with great ease.”

In 1914, Gabriel Argy-Rousseau presented his first creations made using *pâte de verre* at the Salon of French Artists. In 1921, a meeting with **Gustave Moser-Millot** would lead to the creation of the Les Pâtes de Verre Argy-Rousseau company. The works produced by the Parisian artist are remarkable and take their inspiration from the art of Ancient Greece (from which he borrowed a classical vision), the art of Japan (which influenced the rhythm and composition of his works) and the art of Mesopotamia (from which he adopted the use of motifs with great suggestive power). His favourite themes would be the female form and, in particular, nature, which he depicted in deconstructed, stylised, abstracted or realistic forms. General themes are expressed in free interpretations in which the artist's personality is immediately recognisable. The work of Gabriel Argy-Rousseau expresses the colours of



pâte de verre – the most typical of which being purple, blue, red and green – in all their splendour. The decorative motifs are well designed and stand out from their backgrounds. Argy-Rousseau's technique – which is of a rare perfection and belongs only to him – allows for the creation of some unforgettable effects. Given the complexity and costly nature of working in *pâte de verre*, after 1931 the artist was forced to follow in the footsteps of some of his contemporaries and switch to working in *pâte de cristal*.

Almaric Walter (1870-1959), who like Gabriel Argy-Rousseau was a graduate of the National School of Ceramics in Sèvres, exhibited his first works in *pâte de verre* (based on the works of various sculptors) at the Salon of French Artists in 1903. One year later, he signed an agreement with the Daum brothers, who placed at his disposal a workshop in Nancy where he would be able to work exclusively in *pâte de verre*. Developing his own technique was a painstaking process, but once perfected it allowed him to reproduce Tanagra figurines and other antiquities using moulds brought by Antonin Daum from Vienna. Other works would follow, such as his *Loïe Fuller Dancing*, based on the work by Victor Prouvé. **Henri Bergé**, the head decorator at the Daum glassworks, would design most of the models for his following works. The long collaboration between the two artists would result in over one hundred different models, which Almaric Walter used until 1915. His works include a number of female nudes as well as a large number of models inspired by the animal kingdom: crabs, mice, red fish, lizards, etc. The works of the two artists, with their characteristic use of intense and deep colours, earned them the appreciation of other *pâte de verre* specialists at the time, and they would receive honorary diplomas and gold medals at various European exhibitions, such as the Universal Exhibition of 1900 in Paris, the Nancy Exhibition of 1909 and the Brussels Exhibition of 1910.

After the First World War, Almaric Walter decided to strike out on his own in Nancy, continuing to work in the same *pâte de verre* technique and, to a large extent, the same models as those used at Daum. Indeed, Henri Bergé would continue to supply him with most of his new models. Production ceased in 1935, when Almaric Walter was forced to sell his workshop.

Queen Marie's boudoir at Peleşor Castle contains an Art Nouveau-style object made in *pâte de verre* by Almaric Walter and Henri Bergé.

Henri Bergé (1870-1937) was a pupil of **Jules Larcher** at the Municipal School of Fine Art in Nancy. The special talent he demonstrated in drawing and decorative painting justified the Daum company's choice of Henri Bergé as the successor to **Jacques Gruber** as head of decoration workshop. At the same time he also worked as a drawing teacher at the school in Loritz, which trained designers to work in the applied arts.

Henri Bergé also created countless publicity materials, such as those for the *Maison d'Art de Lorraine*, the illustrated menus printed by Albert Bergeret in Nancy, and other materials for *Arts graphiques modernes*. Only a few of Henri Bergé's works of decorative painting still exist today, such as a stained-glass window at the School of Nancy Museum and another at the Petit Trianon, in Malzéville, near Nancy.

Jean Sala (1895-1976) was a Catalan artist born into a family of glassmakers. He learned his craft as an apprentice to his father, while simultaneously studying at the School of Fine Arts in Paris. He studied the techniques of glassmaking and decoration practiced by the Phoenicians, Romans and Arabs, also learning the ancient techniques of the Venetian glassmakers. As part of his creative process he would draw his objects while studying their volumes, elegance and colour. One of his greatest joys was setting his imagination free on a portion of incandescent glass, thus demonstrating his deep knowledge and complete mastery of the techniques required in the art of glassmaking. He sometimes even added his own touches of colour while the object was in the kiln. Jean Sala's decorations were to become increasingly abstract. Between 1933 and 1939 he was in charge of the artistic department of the Saint-Louis crystal glassworks, even designing a set of tableware, vases, cups, chandeliers and zoomorphic figurines, including his famous fish. He exhibited his works together with those of his father until 1920 and then individually at national and international exhibitions. In 1937, he gave public demonstrations of his art at the Universal Exhibition in Paris.

MARIUS ERNEST SABINO

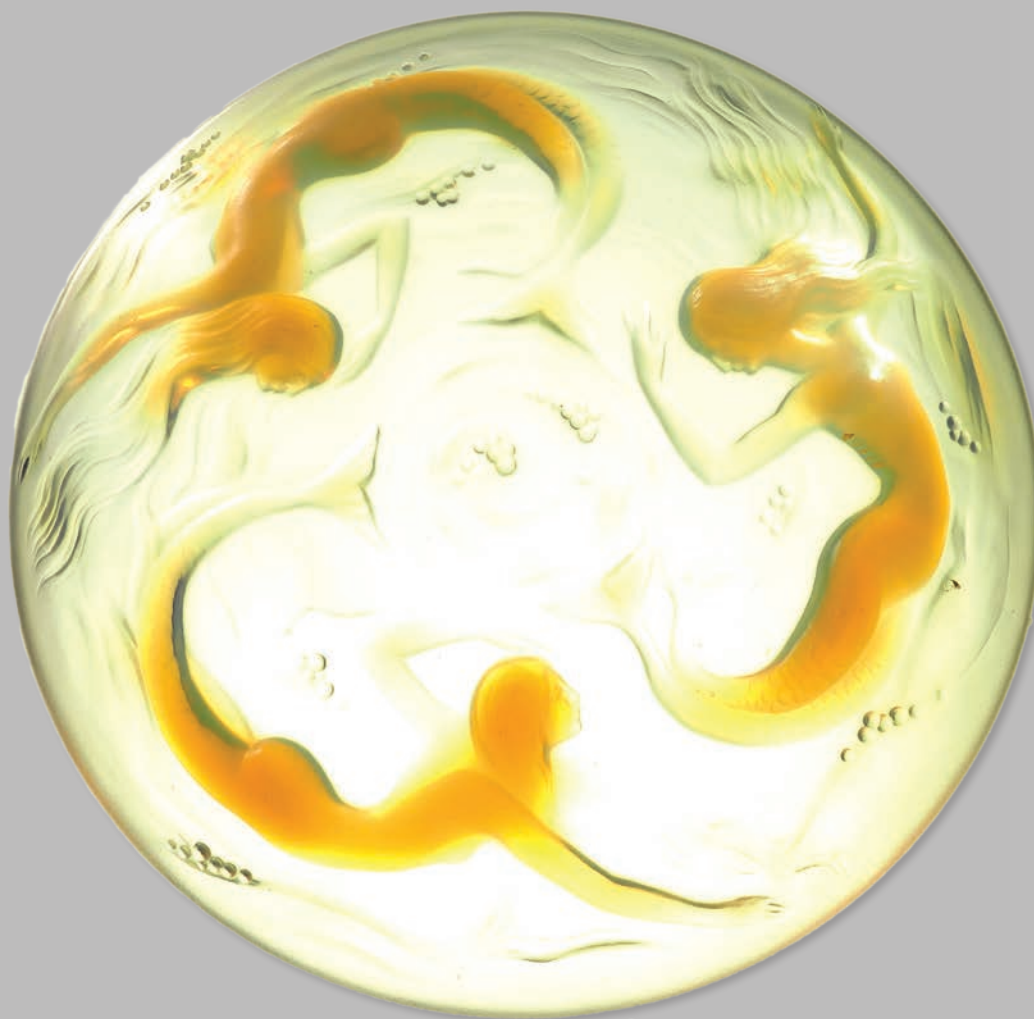
Marius Ernest Sabino (1878 – 1961) născut la Acireale, ca fiul unui sculptor în lemn sicilian, a ajuns la Paris împreună cu familia, la vârsta de patru ani. După ce a absolvit *Școala Națională de Arte Decorative*, la dorința tatălui său, a frecventat cursurile de sculptură ale *Academiei Franceze de Arte Frumoase*.

Atras de noutatea electricității, Marius Sabino se lansează în fabricarea de corpuri de iluminat, deschizându-și propriile ateliere la Noisy-le-Sec. Materialul preferat este un semi-cristal incolor sau opalizat, foarte gros, pe care îl suflă sau îl presează în tipar, în sistem mecanic, apoi îl satinează prin acidare, operație care accentuează difuzia luminii.

La începutul anilor 1920, Marius Sabino își diversifică activitatea și creează o întreagă serie de obiecte decorative: cupe, vase, bibelouri, o colecție de pești și o alta de fermecătoare figuri feminine, pe care le realizează cu aceleași procedee tehnice de fasonare și finisare, dar unde opalescența devine dominantă. Uneori folosește colorarea în masă, aurirea sau emailarea, pentru decoruri în relief. Își concepe singur modelele, într-un stil bogat în valori plastice, absolut personal, care demonstrează o bună stăpânire a modelajului și a sculpturii.

Pentru a rezista concurenței, Marius Ernest Sabino a utilizat, alături de marca numelui său, pe cele *VERART* și *VERNOX*.

Prin originalitatea designului și prin calitatea execuției, unele dintre creațiile lui Marius Sabino sunt de un nivel artistic ce le face comparabile cu cele ale lui René Lalique, meritând a fi considerate printre mărturiile semnificative ale stilului Art Deco, la apogeul său.



CUPĂ „ONDINES”

Design: Marius Ernest Sabino

Atelier Verrerie d'Art Sabino, Paris, 1930 - 1935

Sticlă opalescentă, presare în tipar, matisare prin acidare

I : 6 cm, D : 33 cm

Nr. inv.: 13767

Modelul este inspirat de piesa omonimă creată de René Lalique, în 1921. Stil Art Nouveau.



VAS

Autor: Marius Ernest Sabino

Atelier Verrerie d'Art Sabino, Paris, 1920 – 1930

Sticlă, suflare în tipar, opalizare prin patinare

I : 24 cm, D : 25 cm

Nr. inv.: 14222

Originalitatea decorului cu motiv zoomorf marin, într-o reprezentare stilizată și geometrizată, calitatea materialului, ca și acuratețea execuției denotă un înalt nivel artistic și transformă acest vas într-o lucrare comparabilă cu creațiile lui René Lalique. Stil Art Deco.





MARIUS ERNEST SABINO

Marius-Ernest Sabino (1878-1961), who was born in Acireale as the son of a Sicilian wood carver, moved to Paris together with his family at the age of four. After finishing his studies at the National School of Decorative Arts, with the encouragement of his father he went on to study sculpture at the French Academy of Fine Arts.

Fascinated by the advent of electricity, Marius Sabino began manufacturing light fittings and opened his own workshop in Noisy-le-Sec. His preferred material was a very thick colourless or opalescent demi-crystal glass, which he blew or mould pressed mechanically and gave a satin finish by acid etching, an effect which accentuates the diffusion of light.

At the start of the 1920s, Marius Sabino diversified his production, creating an entire series of different decorative objects – cups, vases, bibelots objects, a range of fish and another of enchanting female figures – all of which he manufactured using the same techniques of moulding and finishing, but with added opalescence. He sometimes used mass colouring, gilding and enamelling to achieve relief decorations. He worked using his own designs, which were richly expressive and very personal and demonstrated his extensive command of modelling and sculpture.

Besides using his own name, Marius-Ernest Sabino also marketed his products under the trade names of Verart and Vernox.

Thanks to their originality of design and quality of manufacture, in aesthetic terms some of Marius Sabino's creations are comparable to those of René Lalique and can be considered some of the more representative examples of the Art Deco style.

GERMANIA

Pădurile virgine ale Bavariei și Sileziei constituiau poziția ideală pentru amplasarea sticlărilor. Întrucât nu puteau fi colonizate și nici folosite pentru agricultură, pădurile erau concesionate de seniori sticlarilor, cu drept de succesiune, pentru a le face profitabile. Un motiv suplimentar pentru apariția sticlărilor a fost acela că în zonă existau suficiente rezerve de cuarț, mineral ce reprezenta aproape o treime din compoziția sticlei. Forța motrice necesară acționării roților de mori și a fierăstraielelor din sticlării era și ea asigurată de numeroasele pârauri din munți. Fabricarea și rafinarea sticlei a fost, timp de mai multe generații, una dintre arterele economice cele mai importante ale Pădurii Bavarize.

Principalele centre istorice de sticlărie, în mare majoritate manufacturi de dimensiuni medii, cu circa 300 de lucrători, se aflau în proprietate familială și se transmiteau din generație în generație. Lemnul era combustibilul folosit la topirea sticlei, dar și sursă pentru unul din componenții principali ai materialului vitros, oxidul de potasiu. El se obținea prin filtrarea suspensiei de cenușă de lemn de fag și evaporarea extractului până la cristalizarea oxidului. În timp, pădurile din jurul sticlărilor erau distruse. Transportul materialului lemnos pe distanțe mari nu era rentabil, de aceea sticlăriile se amplasau pe terenuri înalte și împădurite, care permiteau o aprovizionare lesnicioasă.

Sticla germană produsă în aceste centre se numea *waldglas* sau *sticlă de pădure*. Ca întotdeauna, compoziția materialului supus topirii este răspunzătoare de proprietățile sticlei obținute, oxidul de potasiu dându-i o nuanță verzuie sau maronie, o viscozitate mai mare și o plasticitate mai mică decât a compozițiilor cu oxid de sodiu obținute la Murano. Venețienii nu aveau acces la cantități foarte mari de lemn, în schimb aveau la îndemână alge marine, din care extrăgeau oxid de sodiu, prin același procedeu prin care, în Germania, se obținea oxidul de potasiu. Compozițiile lor erau fluide și de o mare plasticitate, rezistau bine la reîncălziri repetate și permiteau suflarea în forme complicate și obținerea unor obiecte fine, cu pereți subțiri, de o transparență și o delicatețe de neimitat. Compozițiile cu oxid de potasiu, datorită viscozității mai mari și a plasticității mai reduse, au o aptitudine mai mică la suflare, ceea ce se traduce în posibilitatea obținerii unor forme mai simple, mai masive, cu pereți mai groși. Există însă și un avantaj al acestor compoziții: sticla obținută are o sonoritate superioară, indice de refracție mai bun și



PAHAR
Atelier german, 2/2
sec. XIX
Sticlă, colorare în
masă, suflare liberă,
pictare cu email, aur
coloidal
I : 16 cm, D : 6 cm
Nr. inv.: 1631

Eleganța formei,
finețea sticlei,
delicatețea motivelor
pictate cu email
policrom contribuie
în egală măsură la
farmecul acestei
piese. Stil eclectic.

CARAFĂ

Atelier german, 4/4 sec. XIX

Cristal, suflare în tipar, tăiere, fațetare, gravare, șlefuire,
argint, turnare, ștanțare, gravare, cizelare

I : 31 cm, D : 15 cm

Nr. inv.: 8811; A.200; C.878

Corpul carafei este gravat în manieră Art Nouveau, cu
motiv viță de vie, în timp ce componentele din argint: ansa,
manșoanele, capacul au o decorație istoristă, în volute. Stil
eclectic.

este mai dură, ceea ce facilitează decorarea prin
gravare, tăiere, emailare. Dintre aceste tehnici
de decorare, emailarea a devenit foarte populară
în Germania și era foarte bine executată.

Emailul este și el un material vitros, mai
ușor fuzibil decât sticla pe care se aplică, bazat
pe oxid de staniu sau acid arsenios și fondanți
vitrifiabili. Uneori pigmenții sunt liberi, în
suspensie, alteori ei rezultă dintr-o combinație
chimică. În marea majoritate a cazurilor,
compozițiile de email sunt sărace în dioxid de
siliciu (înalt refractar) și foarte bogate în oxid
de plumb și borax. Emailurile pot fi opace
sau transparente, iar numărul coloranților
este restrâns. Procedeul de emailare a sticlei
este similar cu cel al ceramicii; el presupune
două etape: cea de pictare și cea de ardere.
Singura diferență este că arderea emailului
pentru sticlă nu se face decât în cuptorul cu
muflă, căci la flacără directă s-ar obține o
temperatură prea mare și sticla s-ar înmuia, iar
obiectul s-ar deforma. Temperaturile indicate
pentru arderea emailului sunt de 400 - 800°C.
Culoarea definitivă nu apare decât după ardere.



CARAFĂ

Atelier german, 4/4 sec. XIX
Cristal, suflare în tipar,
tăiere, fațetare, șlefuire;
argint, turnare, presare,
gravare, cizelare, aurire
parțială
I : 40 cm, D : 22 cm
Nr. inv.: 8818; A.207; C.876

Datorită decorației bogate,
bazată pe volute și
elemente floral-vegetale
a argintului, completată de
cea a cristalului tăiat, piesa
capătă un aspect somptuos.
Stil eclectic.





CANĂ

Atelier german, 4/4 sec. XIX

Sticlă, suflare în tipar, matisare prin acidare; metal comun, turnare, cizelare, argintare

I : 19,5 cm, D : 12 cm

Nr. inv.: 8864; A.260a; C.439

Suprapunerea unui suport din metal argintat, decorat cu două măști feminine în medalioane legate între ele prin volute și ghirlande de flori și fructe, peste corpul alb satinat al cării contribuie la obținerea efectului vizual dorit de creator. Stil eclectic.

Germania, și mai ales Bavaria, excelează în tehnicile privind chimia culorilor. Încă din secolul al XVII-lea, această zonă a fost, și rămâne și astăzi, cel mai important producător și exportator al prețioaselor pudre de email colorat pentru sticlă, cu care se lucrează în atelierele de decorare la cald din întreaga Europă.

De obicei, emailarea este însoțită de aurire, pentru obținerea unor decoruri cu un plus de strălucire. Sauzay indica, în 1884, următorul procedeu de aurire: *se dizolvă o cantitate de aur în apă regală, se precipită această soluție fie cu oxid de potasiu, fie cu sulfat feros, se filtrează precipitatul și după amestecare cu o cantitate foarte mică de borax calcinat se face o pastă adăugându-se esență de terebentină. Se aplică această pastă pe piesă cu pensula, apoi se arde piesa în cuptorul cu muflă; astfel se volatilizează terebentina și se vitrifică boraxul. Ultima operație este cea de lustruire cu un polizor din hematit, apoi cu unul din agat. Această tehnică are ca*



SERVICIU PENTRU MASĂ
Atelier german,
4/4 sec. XIX
Sticlă, suflare în tipar,
matisare, gravare, șlefuire

BOL
I : 6 cm, D : 10 cm
Nr. inv.: 15350
PAHAR PENTRU APĂ
I : 10 cm, D : 5 cm
Nr. inv.: 15364
PAHAR PENTRU VIN
I : 9 cm, D : 5 cm
Nr. inv.: 15364

PAHAR PENTRU LICHIOR
I : 5 cm, D : 3 cm
Nr. inv.: 15367

Serviciul este compus din
36 de piese personalizate
cu monogramele regilor
Carol I și Ferdinand. Stil
eclectic.



VAS PENTRU PUNCH

Atelier Edmund Wollenweber,
München, 4/4 sec. XIX
Cristal, suflare în tipar; argint, turnare,
presare, cizelare, aurire parțială
I : 47 cm, D : 38,5 cm
Nr. inv.: 8694; A.71; C.879

Apropiindu-se mai mult de arta plastică decât de cea decorativă, acest vas este remarcabil prin grația statuțelor în ronde-bosse, prin finețea și eleganța ornamentelor suportului și ale capacului, prin strălucirea și transparența cristalului de o impecabilă calitate. Stil rococo.



rezultat un decor rezistent, în timp ce decorarea cu pudră de aur deleiată și aplicată cu pensula, fără ardere, se uzează prin simpla frecare. Aurirea cu foiță se aplică, în general, pe piesele gata gravate.

În privința motivelor decorative, mai curând imitatori decât inovatori, sticlarii bavarezi adaptează gustului național influențele din Boemia sau Silezia.

În conformitate cu canoanele estetice ale vremii, modelele realizate se înscriu în curentul istorist și se inspiră din iconografia Evului Mediu și a Renașterii: personaje feminine sau masculine în costumație sumptuoasă, purtând însemne nobiliare sau cavalierești, personaje istorice, steme heraldice, decoruri cu valoare de simbol, inscripții. Deseori, manufacturile germane primeau comenzi de piese unicat, personalizate cu însemnele nobiliare și numele comanditarului, sau cu o decorație ce comemora evenimente importante din viața privată a acestuia: logodnă, căsătorie, naștere, botez.



CARAFĂ

Atelier Edmund Wollenweber,
München, 4/4 sec. XIX
Cristal, suflare în tipar, tăiere, șlefuire;
argint, turmare, cizelare, aurire
parțială
I : 28 cm, D : 15 cm
Nr. inv.: 8817; A.206; C.875

Decorația în godroane torsadate a
corpului carafei face ca lumina să
se amplifice, conferind și mai multă
strălucire cristalului. Ornametația
bogată a argintului, bazată pe motive
clasice: motiv perlat, mascaron,
ramuri vegetale, contribuie esențial la
aspectul istorist al acestei piese. Stil
eclectic.



SERVICIU DE TOALETĂ
Atelier Dresda, 4/4 sec.
XIX
Cristal alb și colorat în
masă, suflare în tipar,
tăiere, fațetare; argint,
presare, poansonare,
cizelare, aurire parțială
Nr. inv.: 9822; M.81; OV.1

CUTIE
I : 8 cm, L : 4 cm
PUDRIERĂ
I : 8,5 cm, L : 5,5 cm
CUTIE
I : 2 cm, L : 4,5 cm, LA :
3,5 cm
FLACON DE PARFUM
I : 24,5 cm, D : 11,5 cm

Fiecare piesă
componentă a
serviciului este
personalizată cu
cifrul ducelui Alfred
de Edinburgh, tatăl
reginei Maria - inițiala A
surmontată de coroană
și leu încoronat. Stil
eclectic.

De mai mică anvergură comparativ cu centrele istorice, sticlăriile din Köln, în Renania, din Weisswasser, în Saxonia și din Geislingen, în Würtemberg au avut contribuții originale la arta sticlăriei naționale.

Ferdinand Benedikt von Poschinger (1867 – 1921) a moștenit una dintre cele mai vechi sticlării din pădurile bavareze, ce fusese fondată în 1629 la Hirschberg, aproape de Buchenau. În 1808, bunicul lui Ferdinand Benedikt, Benedikt von Poschinger (1785 – 1856), care era deja proprietarul unor importante ateliere situate la Oberzweiselau și la Buchenau, a achiziționat manufactura de la Hirschberg. În 1893 Ferdinand Benedikt preia conducerea sticlăriei, care era deja cea mai importantă din Bavaria.

În perioada 1898 – 1899, Ferdinand Benedikt von Poschinger încearcă lansarea unei colecții de 1000 de piese de artă, unicate numerotate, după modelul atelierelor *Tiffany* și *Loetz*. Tentativa a fost un eșec comercial, datorită prețului de cost ridicat al obiectelor. Reținând lecția, Ferdinand Benedikt revine la producția de serie, dar continuă să producă piese de înaltă calitate, de un nivel comparabil cu creațiile contemporane ale atelierelor *Loetz' Witwe*, beneficiind de designul unor artiști valoroși, ce au propus cea mai originală sticlărie Jugendstil din Germania. Creatorii au pregătit îndelung participarea atelierelor la Expoziția Universală de la Paris, din anul 1900, efort ce s-a văzut răsplătit prin câștigarea medaliei de aur. **Julius Diaz** (1870 – 1957) și **Carl Schmoll Eisenwerth** (1879 – 1947) au fost angajați pentru proiectele vizând piesele din sticlă irizată, iar **Hans Christiansen** (1866 – 1945) pentru cele de vitralii.

Cel mai important dintre artiștii decoratori ai atelierelor Poschinger a fost **Carl Georg von Reichenbach** (1872 – 1940), un creator din München, a cărui operă se subsumează Jugendstil-ului.

Regina Maria a comandat, în anul 1906, atelierelor Poschinger un serviciu de masă, ce avea să contribuie la ambientarea *Sufrageriei bizantine*, din palatul Cotroceni. O parte dintre aceste piese au fost aduse de regină la Castelul Pelișor și fac parte din expunerea permanentă a Camerei de aur.





VAS CU CAPAC

Atelier Theresienthal, Zwiesel, 4/4 sec. XIX

Sticlă, colorare în masă, suflare liberă, modelare, pictare cu email

I : 37 cm, D : 15 cm

Nr. inv.: 1920

Piesă de reprezentare cu decor istorist pictat cu email policrom - scenă figurând întâlnirea din 1616 a împăratului Sfântului Imperiu Roman de Națiune Germană, Matthias al II-lea de Habsburg (1557 – 1619) cu cei 7 prinți electori, printre care se număra și prințul de Brandenburg, membru al familiei de Hohenzollern, și strămoș al regelui Carol I. În stil Neorenaștere germană.

Atelierele Theresienthal au fost construite în 1836 de **Franz Steigerwald**, care primise concesiunea unei fabrici de cristal în provincia Zwiesel. Un an mai târziu s-a născut compania *Krystallglasfabrik Theresienthal*. Ca urmare a unor neînțelegeri apărute între Franz Steigerwald și acționari, acesta se retrage, împreună cu fratele său, **Wilhelm**, iar fabrica declară falimentul în 1840. În 1861 manufactura este cumpărată de **Johann Michael von Poschinger** (1794 – 1863), din Oberfrauenau, care o readuce la viață, prin schimbarea profilului de producție de la geamuri la sticlă cavă, ceea ce a contribuit la dezvoltarea considerabilă a manufacturii. Producția se axează pe piese decorate în manieră istoristă: pahare în stil medieval, pocale sau diverse obiecte decorative pentru centrul mesei în stil neobaroc. În această perioadă, creatorii modelelor au fost **Franz Keller-Lenzinger** și **Rudolf von Seitz**. Cristalul produs la Theresienthal a fost premiat la Expoziția Germană a Industriilor de la Berlin, iar în 1867 a primit medalia de bronz la Expoziția Universală de la Paris.





VASE

Atelier bavarez, 4/4 sec. XIX

Sticlă, colorare în masa, suflare liberă, pictare cu email

I : 28 cm, D : 10,5 cm

Nr. inv.: 2523; C.232; C.233

Decorul uneia dintre piese redă un personaj feminin, în timp ce al doilea vas este pictat cu portretul meșteșugarului Hans Sachs. Atitudinea și ținuta ambelor personaje trimit către epoca Renașterii. Desenul este minuțios, academic, iar culorile folosite sunt bine armonizate, nuanțate și aplicate cu mare precizie, ceea ce vorbește despre măiestria pictorului, dar și despre calitatea excepțională a emailului, ce permite realizarea unor detalii de mare finețe. Stil Neorenaștere germană.

După 1880, **Hans Christiansen** și **Bruno Mander** au fost promotorii esteticii Art Nouveau în manufacturile deținute de familia von Poschinger, din valea Theresienthal.

Cristalul Theresienthal a devenit foarte apreciat și a fost achiziționat, de-a lungul vremii, de membri ai mai multor case regale europene, printre clienții manufacturii numărându-se regele Ludwig I al Bavariei și nepotul său, Ludwig al II-lea, Wilhelm al II-lea, împăratul Germaniei și desigur, regele Carol I al României.

Atelierele Wollenweber din München au furnizat casei regale a României mai multe piese de orfevrărie, dar și piese din sticlă degajată cu acizi și pictată cu email, cu monturi din argint, cu o decorație ce se înscrie în Jugendstil. Este vorba despre un set constituit din două salatiere cu suport și tacâmuri pentru salată.

Württembergische Metallwaren Fabrik (WMF) a fost fondată în 1853, la Geislingen, în Württemberg, ca atelier de reparații metal. Prin fuziuni și achiziții, grupul WMF devine cel mai mare producător și exportator de obiecte casnice din metal. Deseori, companiile achiziționate furnizau în continuare obiecte sub brandul propriu. De exemplu, firma austriacă *Albert Kohler & Co*, achiziționată de grupul WMF în 1910, produce și distribuie produse sub marca proprie pe piața austro-ungară, până spre 1914.



JARDINIERĂ

Atelier bavarez, 4/4 sec. XIX

Sticlă, colorare în masă, suflare în tipar, modelare, pictare cu email, aurire parțială

I : 17,5 cm, L : 14,5 cm

Nr. inv.: 9260; C.242; LC.247

În decorația acestui vas de factură istorică se insinuează principii estetice aparținând stilului Art Nouveau: laitmotivul liniei arcuite, mișcarea curbilinie, cromatica vie.

În 1881 compania WMF deschide un atelier de decorare și tăiere a articolelor de sticlă destinate să primească o montură metalică, iar în 1883 construiește la Göppingen o sticlărie. Angajat în 1903, doctorul inginer **Hugo Debach** devine directorul manufacturii de sticlă în 1904, iar în anul 1927 este numit director general al grupului WMF. Produsele realizate în această perioadă au un design Jugendstil. În laboratorul lui Hugo Debach se pune la punct tehnologia de realizare a cristalurilor *Ikora*, ceea ce conduce la punerea în operă a unor creații unice, în culori feerice, începând cu anul 1921. Câțiva ani mai târziu, **Karl Wiedmann**, unul dintre cei mai mari sticlari ai epocii, concepe procedeul de irizare *Myra*, aplicabil unei producții de serie, din sticlă sau cristal. Numeroși artiști și designeri reputați vor fi creatorii modelelor. Este interesant de observat că în anii 1947 – 1948 Karl Wiedmann, aflat în Franța ca prizonier de război, este angajat de casa Daum, unde introduce în fabricație cristalele colorate. După eliberare, el va prelua din nou conducerea departamentului artistic al atelierelor de sticlărie aparținând concernului WMF.

ATELIERELE BURGUN, SCHWERER & CIE, MEISENTHAL

Georges Walter descrie, în 1702, în cronică familială, cum strămoșii săi, care aveau o sticlărie la Soucht, au obținut autorizația ducelui de Lorena, Leopold I, de a-și transfera manufactura, din cauza epuizării combustibilului, în locul numit *Meiserbach*. Fondatorii noii sticlării se numeau **Jean-Martin**, **Jean-Nicolas** și **Etienne Walter**, **Sébastien Burgun** și **Martin Stenger**. După încheierea unui contract de închiriere pe 30 de ani cu ducele de Lorena, ei și-au amplasat cuptoarele la Meisenthal, pe locul unei vechi sticlării distruse.

Către 1792, după Revoluția franceză, urmașii fondatorilor dobândesc dreptul de proprietate definitivă asupra sticlăriei de la Meisenthal. În anul 1800 manufactura avea 18 asociați și 56 de lucrători, iar producția se rezuma la pahare, sticle de ceas și geamuri. În 1823 atelierelor adoptă denumirea de *Sticlăriile Meisenthal*. Începând cu 1824, manufactura de la Meisenthal se va numi *Burgun, Schwerer et Cie*, iar în 1834 va prezenta, pentru prima dată, la Expoziția Regională de la Metz, pahare din cristal,



VAS CU CAPAC

Atelier bavarez, 4/4 sec. XIX

Sticlă, colorare în masă, suflare în tipar, modelare, pictare cu email, aurire parțială

I : 36 cm, D : 17 cm

Nr. inu.: 9346

Pictura cu email în nuanțe de roșu, lila, oranj, verde crud reprezintă un personaj feminin redat în vestimentația proprie epocii Renașterii. Stil Neorenaștere germană.

ce s-au remarcat prin regularitatea formei și precizia tăieturilor transversale. În 1855 sticlăria de la Meisenthal este elogiata la Expoziția Universală de la Paris, pentru vasele sale de mari dimensiuni și pentru opalinele de înaltă calitate și puritate.

În anul 1860 Nicolas Mathieu Burgun, care conducea manufactura *Burgun, Schwerer et Cie*, încheie, pentru prima dată, o serie de afaceri cu producătorul de sticlă, ceramică și mobilă Charles Reinemer Gallé, din Nancy. 1867 este anul în care fiul său, Émile Gallé, își va începe ucenicia la Meisenthal. Colaborarea dintre cele două manufacturi va fi din ce în ce mai strânsă, până la începerea Războiului franco-german, din perioada 1870 – 1871, când încetează temporar. Ea va fi reluată în anul 1886, când Émile Gallé, prieten al lui Antoine Burgun și al lui Christian Désiré, încheie cu aceștia un contract secret, prin care se stipulau termenii unei cooperări între atelierele sale din Nancy și cele din Meisenthal.

Tratatul de pace semnat la Versailles, în 28 iunie 1919, restituia Franței Alsacia și partea din Lorena ocupată de Prusia cu 48 de ani în urmă, ca o consecință a înfrângerii lui Napoleon al III-lea, la Sedan. Teritoriile lorene retrocedate includeau ținutul Bitche și



VAS

Atelier bavarez, 4/4 sec. XIX
Sticlă, colorare în masă, suflare în
tipar, pastilare, pictare cu email,
aurire parțială
I : 33,5 cm, D : 11,5 cm
Nr. inv.: 9349; C.229a; LC.346

Personajul masculin redat într-o
scenă de gen, se încadrează, prin
costumație și prin decorul adiacent,
în iconografia specifică Neorenașterii
germane.



circumscripția Serrebourg, unde se aflau cristaleriile *Saint-Louis* și sticlăriile *Vallerysthal* și *Meisenthal*, ce reprezentau împreună un potențial de artă a sticlei de importanță continentală.

Christian Désiré (1846 – 1907) a condus atelierele de decorare ale companiei *Burgun, Schwerer et Cie* de la Meisenthal, ateliere ce numărau în 1886 aproximativ 350 de lucrători. Pentru a da de lucru acestor prețioși artizani erau necesare comenzi generoase, pe care, în parte, le furniza Émile Gallé. Calitatea artistică pretinsă de Gallé influențează producția atelierelor din Meisenthal, fapt confirmat de produsele excelente și originale realizate, sub marca *Verrerie d'Art de Lorraine*, în această perioadă. În 1889 operele lui Christian Désiré strălucesc, alături de cele ale lui Gallé, la Expoziția Universală de la Paris.

Christian Désiré și Antoine Burgun vor intensifica ritmul colaborării lor cu Émile Gallé, cu atât mai mult cu cât succesul repurtat de maestrul din Nancy a dus la copleșirea sa cu comenzi. Totuși, în 1895, datorită unei căderi a pieței, Gallé va fi obligat să reducă sensibil comenzile făcute la Meisenthal. Din acest motiv s-au produs în atelierul lui Christian Désiré, constrâns să găsească un debușeu de înlocuire, probabil la indicația și cu acordul lui Gallé, anumite modele concepute pentru Nancy, decorate cu motive aproape identice, dar semnate *Vallérysthale*.

În 1901, odată cu transformarea atelierelor *Burgun, Schwerer et Cie* în societate anonimă, Christian Désiré și Émile Gallé devin proprietarii unei părți din capital, în timp ce majoritatea capitalului era deținut de bancheri din Metz





VASE DECORATIVE

Atelier bavarez, 4/4 sec. XIX

Sticlă, colorare în masă, suflare liberă,
modelare, decor aplicat, pictare cu
email, aurire parțială

I : 48 cm, D : 18 cm

Nr. inv.: 9351; C.793; LC.348A; 9352; C.794;
LC.348B

În afară de calitatea excepțională a
picturii în email policrom, reprezentând
cavaler și personaj feminin în
costumație din epoca Renașterii,
se remarcă la aceste piese decorul
aplicat, constituit din panglici de sticlă
modelată cu pensa și butoni din picături
ușor trase și tăiate. În cadrul strict
ierarhizat al atelierelor, notorietatea
dată de poziția socială o eclipsa pe
cea a creatorilor, de aceea semnătura
artistului însoțește foarte rar opera. Stil
Neorenaștere germană.



CANĂ DECORATIVĂ

Atelier bavarez, 4/4 sec. XIX

Sticlă, suflare în tipar, pictare cu email, aurire parțială;
cositor, turnare, ștanțare

I : 43,5 cm, D : 14,5 cm

Nr. inv.: 9353; C.231; LC.350

Piesă de reprezentare pictată cu scutul familiei de Hohenzollern timbrat de trei căști comitale. La baza scutului figurează inscripția „Grafen zu Hohenzollern”.

și Strasbourg. Ei schimbă conducerea atelierelor și dau o nouă orientare producției artisanale. Antoine Burgun, considerat prea francofil și prieten al concurenților din Nancy, este înlocuit cu Émile Wanner, un adept al limitării producției artistice. În aceste condiții, Christian Désiré hotărăște să părăsească compania și își mută atelierul în propria casă, la Meisenthal. După ce fiul său, Armand, se va implica în producția artistică, titulatura atelierului va fi *Désiré Christian și fiul*, așa cum vor fi înregistrate piesele care vor participa la expoziții în următorii ani.

Arta lui Christian Désiré este inseparabilă de cea a lui Émile Gallé, cei doi artiști împărtășind aceeași filozofie a estetismului, același limbaj de expresie și dovedind aceleași aptitudini pentru acrobații tehnice. Ca dovadă a înaltei considerații acordată de maestrul Art Nouveau-ului personalității și artei prietenului său,





VASE DECORATIVE

Atelier Theresienthal, Zwiesel, 4/4 sec. XIX

Sticlă, colorare în masă, suflare în tipar, pictare cu email

I : 39 cm, D : 12 cm

Nr. inu.: 9354; C.795; LC.351A; 9355; C.796; LC.351B

Decorul istorist, pictat în email policrom și compus din motive renaștentiste - soldați în armuri în încadrare bogat floral - vegetal, constituie subiecte agreate de nobilimea germană. Stil Neorenaștere germană.

VAS CU CAPAC

Atelier bauvare, 4/4 sec. XIX

Sticlă, colorare în masă, suflare în tipar, decor aplicat, pictare cu email, aurire parțială; cositor, turnare, cizelare

I = 60 cm; D = 17 cm

Nr. inv.: 9503; C.208; LC.552

Din punct de vedere stilistic, piesa este reprezentativă pentru istorism. Forma elensată, prelung tronconică, talpa circulară în retragere, capacul inelat montat în cositor și prins în șarnieră de ansă, butonii auriți și motivul floral discret, din picături de email, ca și personajul pictat – cavalier în armură cu spadă și lance – aparțin esteticii istoriste. Stil Neorenaștere germană.

Christian Désiré va figura printre primii artiști cooptați de către Émile Gallé la fondarea Școlii de la Nancy, în 1901.

Stilul rafinat, de inspirație simbolistă, al lui Christian Désiré se recunoaște cu ușurință. Procedeeul său original de realizare a decorurilor emailate, intercalate între un fond de culoare deschisă și un strat exterior incolor, pe care apoi roata sau polizorul sapă degradeurile de culoare și dă relief, animând motivul dintre straturi, face din operele lui Christian Désiré adevărate minuni estetice ale stilului Art Nouveau.

Muzeul Național Peleş deține trei piese Christian Désiré, toate clasate în categoria *tezaur* a patrimoniului cultural național: două dintre ele par a aparține aceleiași familii, sunt vase mici, piriforme, cu buza ondulată, de culoare verde, decorate cu crizanteme galbene pe fond matisat. La o analiză mai atentă se observă că la unul dintre vase crizantemele sunt pictate pe stratul de bază, matisat în prealabil prin acidare, și apoi acoperite cu un strat de suprafață, incolor. Tijele și centrele florilor sunt pictate pe stratul exterior, iar desăvârșirea decorului s-a făcut prin gravare la roată și sublinieri cu aur. Vasul pereche este decorat prin pictare cu email în varianta tradițională, pe stratul unic. Cea de-a treia piesă, un vas piriform, decorat cu friză de păuni și motive florale și vegetale, prezintă o tehnică și mai interesantă: vasul din sticlă colorată în masă este suflat în tipar, în două straturi, între ele fiind intercalat decorul floral. Pe anumite zone, ce ocolesc motivul floral, s-a presat un strat de pastă de sticlă. Rezerve cu formă de frunze, conturate cu email, închid motivul floral. Decorul este desăvârșit prin pictarea cu aur coloidal a unei frize cu păuni, motiv preferat de artiștii Art Nouveau, datorită bogatei lui simbolistici.

Intercalarea unor decoruri între straturile de sticlă nu este o noutate în sine. La Murano se fabrica de secole sticla *canna* sau *millefiori*, ce presupunea montarea de rondelă tăiate din baghete divers colorate sub un strat de sticlă transparentă. O tipologie specifică atelierelor Daum, în epoca Art Nouveau, este cea a vaselor ce par a fi realizate din pietre semiprețioase, iluzie creată prin folosirea de pulberi



colorate între straturile de sticlă. Deosebită, la Christian Désiré, este complexitatea decorurilor intercalate, efectele optice obținute, măiestria cu care s-au evitat dificultățile inerente lucrului cu un material incandescent, fragil și care acumulează tensiuni interne la orice diferență de secțiune sau temperatură între elementele morfologice, tensiuni ce duc invariabil la distrugerea obiectului în lucru. O asemenea stăpânire a legilor fizicii și a chimiei topiturilor de sticlă se regăsește doar la bunul prieten al lui Christian Désiré, Émile Gallé.

Christian Désiré, un artist mult timp umbrat de personalitatea lui Émile Gallé și rămas necunoscut, s-a stins la Meisenthal la mai puțin de trei ani după cel care i-a fost prieten, din tinerețe până la sfârșitul vieții.

Manufactura *Regenhütte*, care fusese fondată în 1865 de Wilhelm Steigerwald, fuzionează în 1901 cu *Glasshütte Schliersee*, formând compania *Vereinigte Bayerische Kristallglasfabriken A. G.* Până în 1914 cele două sticlării lucrează în strânsă colaborare, beneficiind de creațiile acelorași artiști și producând deseori aceleași modele. Totuși, cele mai originale piese, care traduceau estetica Jugendstil cu o vervă și o fantezie fără egal în Germania, au fost executate la Schliersee, cu concursul unor artiști precum *Jean Beck* (1862 – 1938), un reputat ceramist din München. După 1920 el s-a specializat în sticlărie irizată, în stil Art Deco.

În deceniile ulterioare Primului Război Mondial, artiștii noii generații vor propune un nou set de valori, care încearcă să răspundă nevoii de o bază solidă și rațională, mai potrivită spiritului cartezian și ritmului accelerat al vieții cotidiene. Evoluția tehnologică din ce în ce mai rapidă generează civilizația modernă a mașinii, care reclamă un grafism clar și pur. Apare astfel o estetică diferită, în care principiul *utile cum dolci* este mai mult decât oricând în actualitate. O serie de artiști ce creează în stil Art Deco, printre ei numărându-se și Jean Beck, reușesc să câștige acest pariu – să concilieze *Frumosul* și *Utilul*.



SET DE PAHARE

Atelier Theresienthal, Zwiesel, 4/4 sec. XIX

Cristal, colorare în masă, suflare în tipar, torsadare, pastilare, pictare cu email

I : 16 cm, D : 7,1 cm

Nr. inv.: 9783; LC.883

De la începuturile istorismului și până la modernism, sticlarii germani nu s-au remarcat în mod deosebit prin fantezie, cu excepția originalelor pahare cu calicii elegante, cățarate pe tije fine, decorate cu motive pictate în email sau aplicate. Stil Neorenaștere germană.

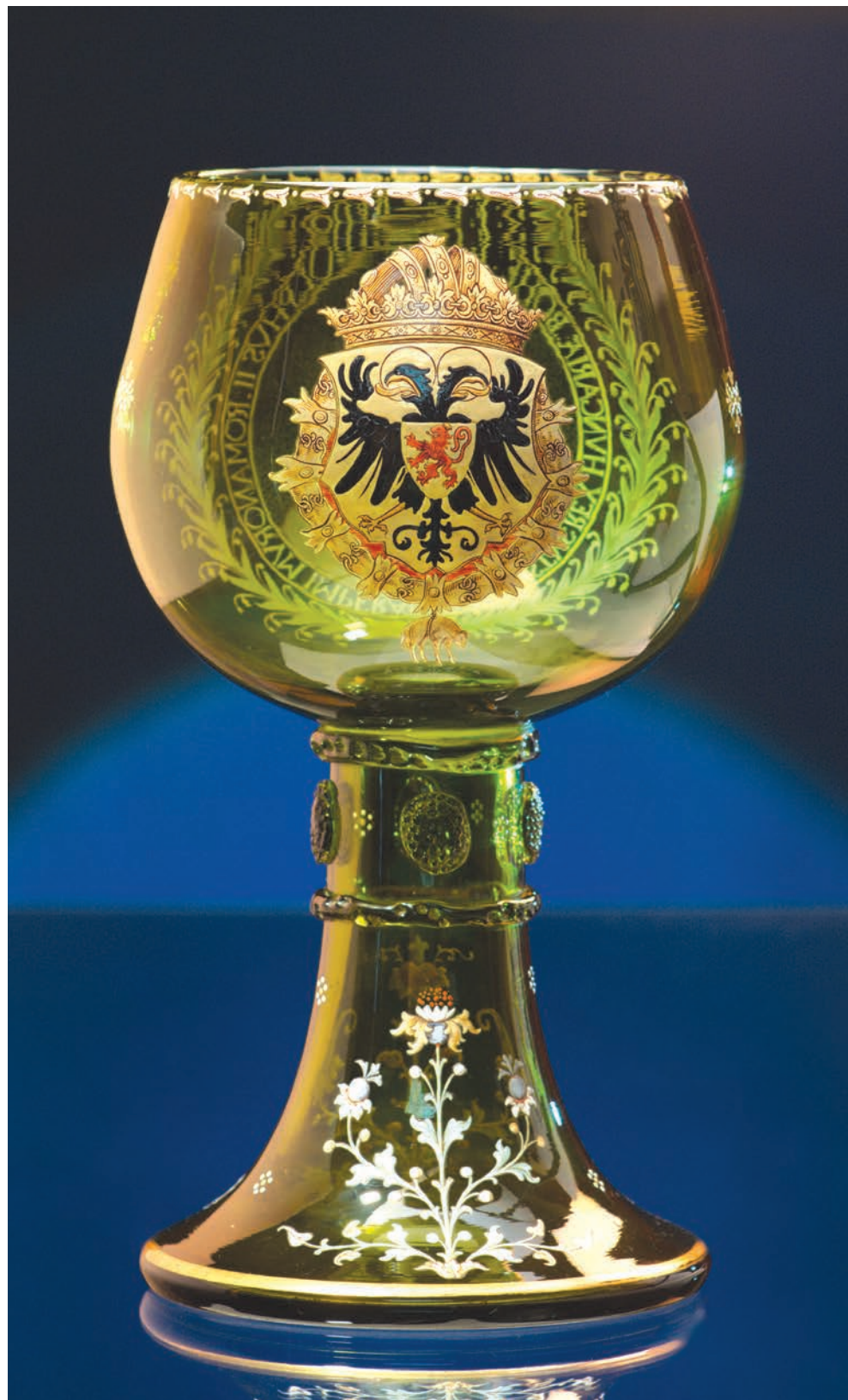


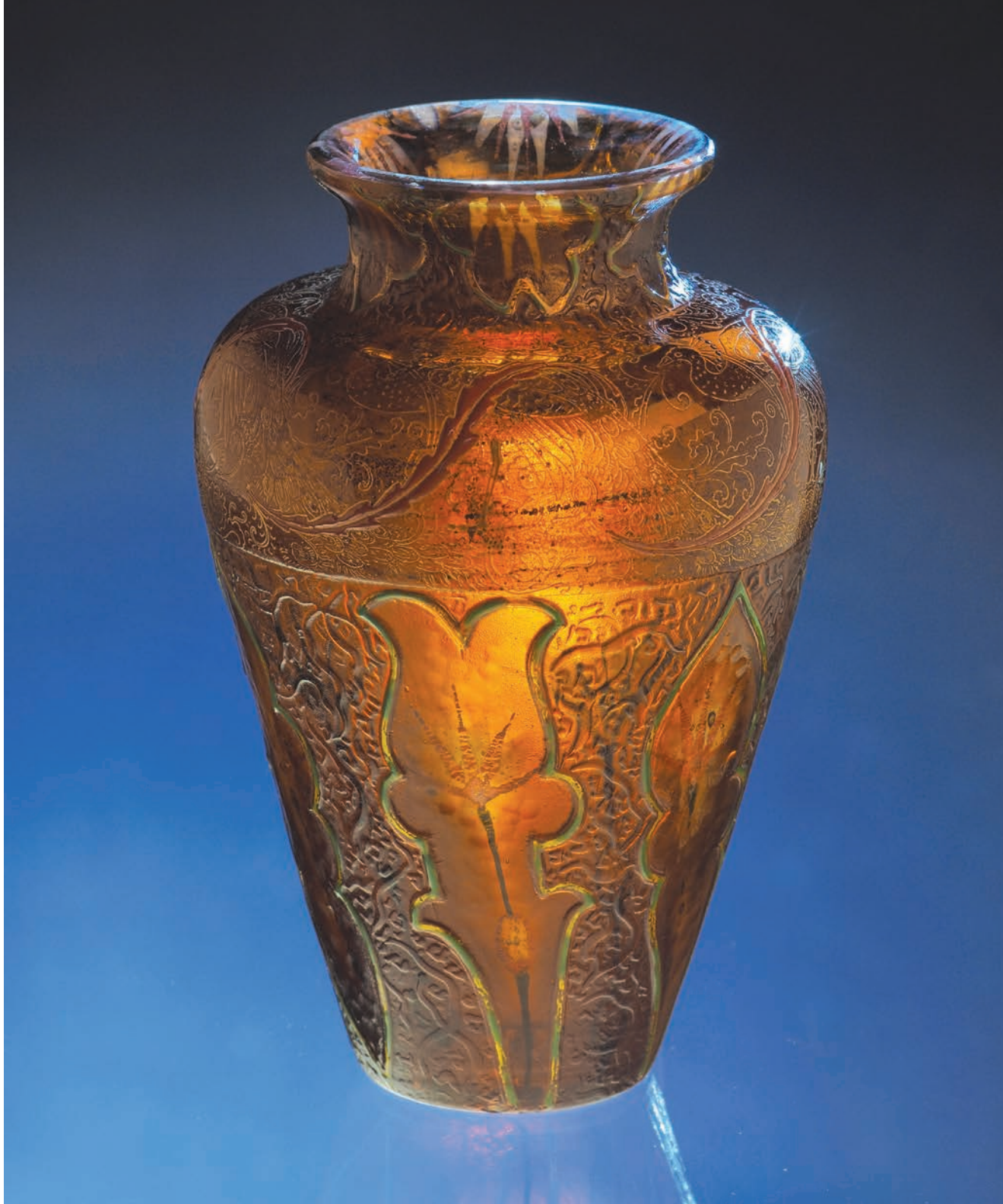


CUPĂ OMAGIALĂ

Atelier Theresienthal, Zwiesel, 4/4 sec. XIX
Sticlă, colorare în masă, suflare liberă,
pastilare, decor aplicat, pictare cu email,
aurire parțială
I : 36,5 cm, D : 21,5 cm
Nr. inu.: 16445

Piesă istorică de reprezentare pictată
în email policrom cu portretul lui Rudolf
al II-lea, împărat al Sfântului Imperiu
Roman de Neam German, rege al Ungariei,
Boemiei și Croației (1552 – 1612), personaj
ce a transformat Praga într-o metropolă
europeană a artelor și științelor și a
încercat să ridice Europa într-o nouă
cruciadă împotriva turcilor, devenind
astfel o figură importantă între personajele
istorice ale Evului Mediu târziu. Stil
Neorenaștere germană.





VAS DECORATIV

Autor: Christian Désiré

Atelier Meisenthal, 1895 - 1903

Sticlă, colorare în masă, suflare în tipar, stratificare, decor intercalat, pastă de sticlă, presare în tipar, aur coloidal, email, pictare manuală

I: 17 cm, **D:** 11 cm

Nr. inv.: 9280; C.179

Tehnica de decorare a acestei piese este foarte complexă - vasul din sticlă colorată în masă este suflat în două straturi, între ele fiind intercalat decorul floral. Pe anumite zone, ce ocolesc motivul floral, s-a presat un strat de pastă de sticlă. Rezerve cu formă de frunze, conturate cu email, închid motivul intercalat. Decorul este completat de o friză reprezentând păuni și motiv vegetal, realizată prin pictarea cu penița, în aur coloidal. Stil Art Nouveau.



VAS DECORATIV

Autor: Christian Désiré

Atelier Meisenthal, 1895 - 1903

Sticlă, colorare în masă, suflare liberă,
modelare, gravare cu acizi, pictare cu
email, irizare, aurire parțială

I : 16 cm, D : 9 cm

Nr. inv.: 9282; C.148; LC.269

Vas decorat prin pictare cu email în
varianta tradițională, pe stratul unic.
Pentru a conferi o mai mare expresivitate
motiului floral, artistul îl reliefează prin
degajare cu acid și îi precizează contururile
prin gravare la roată. Stil Art Nouveau.



VAS DECORATIV

Autor: Christian Désiré
Atelier Meisenthal, 1895 - 1903
Sticlă, colorare în masă, suflare
liberă, modelare, gravare
cu acizi, „somerso”, decor
intercalat, pictare cu email,
irizare, aurire parțială
I : 16 cm, D : 9 cm
Nr. inv.: 9283; C.180; LC.270

Apărent, vasul este realizat
în aceeași tehnică cu cea a
perechii sale, dar, în cazul
acestei piese, crizantemele
sunt pictate pe stratul de bază,
care a fost în prealabil mățuit
prin acidare; după pictarea cu
email, vasul este acoperit cu un
strat subțire de sticlă incoloră.
Tije și centrele florilor sunt
pictate pe stratul exterior, iar
desăvârșirea decorului s-a
făcut prin gravare la roată
și sublinieri cu aur. Stil Art
Nouveau.



VAS

Atelier german, 1/4 sec. XX
Sticlă, suflare în tipar,
argint, turnare, decupare,
email, cloisonné
I : 14 cm, D : 5,5 cm
Nr. inv.: 1726; Adm. 480

Conform filozofiei Art Nouveau, frumosul trebuie să facă parte din viața noastră de zi cu zi. În cazul acestei piese, ideea de frumos se regăsește în liniile unduitoare ale motivului vegetal, în cromatica vie și armonioasă a emailului, în impresia de ritm și muzicalitate a întregului ansamblu decorativ. Jugendstil.





SALATIERĂ

Atelier Edmund Wollenweber,
München, 1/4 sec. XX

Sticlă, suflare în tipar, degajare
cu acizi, pictare cu email, argint,
presare, decupare, cizelare, aurire
parțială

I : 15 cm, D : 24 cm

Nr. inu.: 9624; C.383

Piesă Jugendstil, cu reminiscențe
istorice, vizibile mai ales la
suportul din argint aurit.

Foto: Árpád Uduardi



CANĂ AIGUIÈRE

Atelier Württembergische

Metallwarenfabrik, 1/4 sec. XX

**Cristal, colorare în masă, suflare
în tipar; alamă, turnare, presare,
cizelare, argintare**

I : 39,5 cm, D : 13 cm

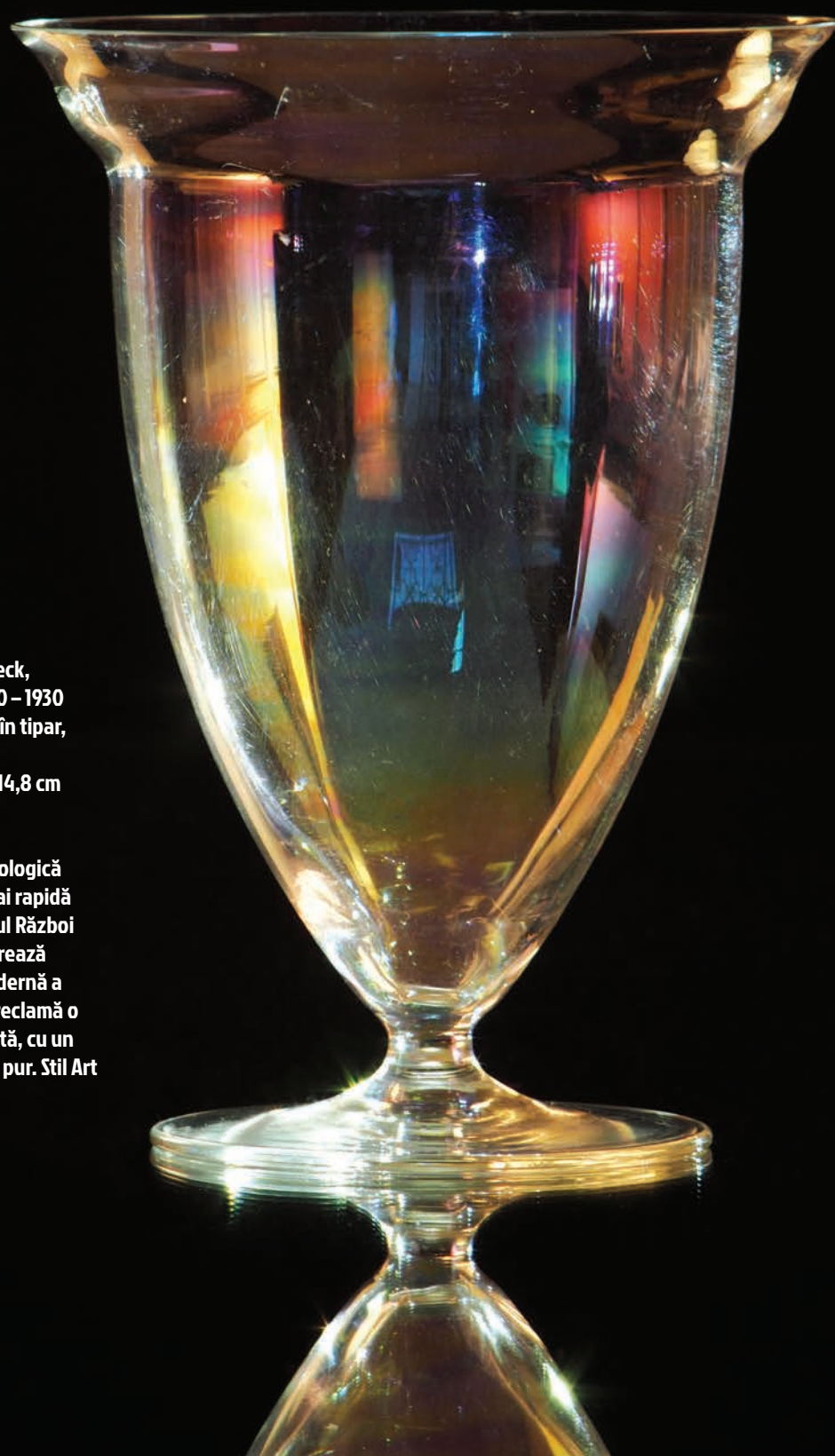
Nr. inv.: 18796

Cana din cristal clar și transparent
colorat cu oxid de crom într-o
nuață de verde vegetal este
agrementată cu accesorii metalice
ornamentate în cel mai pur stil Art
Nouveau.

CUPĂ

Autor: Jean Beck,
München, 1920 – 1930
Sticlă, suflare în tipar,
irizare
I : 20,5 cm, D : 14,8 cm
Nr. inv.: 14122

Evoluția tehnologică
din ce în ce mai rapidă
de după Primul Război
Mondial generează
civilizația modernă a
mașinii, care reclamă o
estetică diferită, cu un
grafism clar și pur. Stil Art
Deco.





CUPĂ

Autor: Jean Beck, München, 1920 - 1930

Sticlă, colorare în masă, suflare în tipar, irizare

I : 13 cm, D : 20 cm

Nr. inv.: 13751

Stil Art Deco



SERVICIU DE MASĂ

Design: Carl Georg von Reichenbach
Atelier Benedikt von Poschinger, Oberwieselau, München, 1906

Sticlă, suflare în tipar, aurire parțială, pictare, caboșoane.

BOL

I : 6,5 cm, D : 13 cm
Nr. inv.: 18755

CUPĂ CU PICIOR

I : 16 cm, D : 11,8 cm
Nr. inv.: 18756

CUPĂ CU PICIOR

I : 9,7 cm, D : 11,5 cm
Nr. inv.: 18757

CUPĂ CU PICIOR

I : 15,4 cm, D : 9 cm
Nr. inv.: 18758

CUPĂ CU PICIOR

I : 24 cm, D : 7,5 cm
Nr. inv.: 18759

Serviciul a fost comandat de regina Maria pentru ambientarea Sufrageriei bizantine din palatul Cotroceni, edificiu cu rol de reprezentare națională. Decorul este somptuos, format din rezerve ce închid motive animaliere trasate cu penița în roșu cărămiziu pe fond aurit și caboșoane diferit colorate: violet, verde, turcoaz, albastru, roșu. Jugendstil.



GERMANY

The virgin forests of Bavaria and Silesia provided the perfect location for the establishment of glassworks. Given that they could be neither inhabited nor farmed, these forests were leased to glassmakers as concessions with succession rights in order to make them profitable. An additional reason for the appearance of glassworks in these areas was the existence of significant reserves of quartz, the mineral that makes up almost one third of the composition of glass. The energy required to turn the wheels of the mills and the saws of the glassworks also came from the forests, in the form of the many mountain streams. So, for many generations, the manufacture and refining of glass was one of the most important economic activities carried out in the Bavarian Forest.

The main historical centres of glassmaking – mostly medium sized manufacturers with around 300 employees – were family-run businesses that were passed down from one generation to the next. Wood provided the fuel used to melt the glass as well as a source of one of the main components of the vitreous material: potassium oxide. The latter was obtained by filtering the beech-wood ash suspension and evaporating the extract until the oxide crystallised. In time the forests around the glassworks would become depleted. Transporting lumber over long distances was costly, which is why glassworks were always located on high forested ground, thus ensuring easy supplies.

The German glass produced at these centres was called *Waldglas* – or forest glass. As always, the composition of the material subjected to melting determines the properties of the resulting glass, with, in this case, the potassium oxide affording it a greenish or brownish hue, an increased viscosity and lower plasticity than the compositions containing sodium oxide from Murano. The Venetians did not have access to large quantities of wood, although they did have a ready source of sea algae, from which they extracted sodium oxide (using the same procedure used in Germany to obtain potassium oxide). Their compositions were fluid and extremely plastic, coped well with repeated reheatings and could be blown into complicated shapes, resulting in the production of fine objects with thin walls of an unrivalled transparency and delicacy. Glass made using potassium oxide, with its greater viscosity and lower plasticity, is less suitable for blowing and thus resulted in the production of simpler, bulkier shapes with thicker walls. However, there are also advantages: this type of glass has a greater sonority, refractive index and hardness, allowing it to be engraved, cut and enamelled. Of these decorative techniques, it was enamelling – performed to a very high standard – that was most popular in Germany.

Enamel is also a vitreous material – based on tin oxide or arsenious acid and vitrifiable fluxes – that is more easily fusible than the glass it is applied to. Sometimes the pigments are free, in suspension, other times they are the result of a chemical combination. In most cases, enamel compositions are low in silicon dioxide (i.e. highly refractive) and very rich in lead oxide and borax. Enamels can be opaque or transparent, while the number of colorants is limited. The technique of enamelling glass is similar to that used on ceramic materials and involves two stages: painting and firing. The only difference is that the firing of the enamel on glass requires the use of a

muffle furnace. (Use of a direct flame would produce too high a temperature and the glass would become soft and the shape of the object would deform.) The recommended temperature for firing enamel is somewhere between 400 and 800°C. The final colouring does not materialise until after firing is complete.

Germany and, in particular, Bavaria excelled when it came to mastering the chemistry of colour. From as early as the 17th century, this region became the most important producer and exporter of the highly valuable coloured enamel powders for glass applied at high temperatures that were used in decoration workshops all over Europe.

Enamelling is normally accompanied by gilding in order to achieve an added shine. In 1884, Alexandre Sauzay described the gilding process as follows: "In order to fix a gilt decoration on a glass, a certain quantity of gold must be dissolved in aqua-regia. When the gold is dissolved, the solution is treated either with potash, or better still with sulphate of protoxide of iron. The precipitate which is formed is thrown on a filter, and when mixed with a very small quantity of calcined borax it is reduced to a paste by means of spirits of turpentine. After this paste has been applied to the glass by a brush, the glass is exposed to the fire of a muffle, which volatilizes the spirits of turpentine and vitrifies the borax. The gold thus firmly fixed on the glass is burnished first by means of blood-stone, and afterwards with agate." This technique produces a durable result, while decorations applied using gold powder dissolved and applied by brush, and with no firing, simply wear off with rubbing. Gilding with gold leaf is generally used on objects that have already been engraved.

In terms of the decorative motifs used, being more imitators than innovators, the Bavarian glassmakers adapted motifs from Bohemia and Silesia to suit the national taste.

In keeping with the aesthetic canons of the day, their designs can be attributed to the historicist movement, with their sources of inspiration being mediaeval and Renaissance iconography, e.g. male and female figures in lavish dress with aristocratic or knightly insignia, historical figures, heraldic symbols, decorations of symbolic value and inscriptions. German manufacturers would often receive orders for unique items personalised with noble insignia and the name of the beneficiary or a decoration commemorating important life events: an engagement, a marriage, a birth, a baptism, etc.

Although smaller when compared with the historical centres of glassmaking, the glassworks of Cologne (Rheinland), Weisswasser (Saxony) and Geislingen (Württemberg) all made their own contributions to the art of Germany glassmaking.

Ferdinand Benedikt von Poschinger (1867-1921) inherited one of the oldest glassworks in the forests of Bavaria, a glass workshop founded in 1629 in Hirschberg, near Buchenau. In 1808, his grandfather, Benedikt von Poschinger (1785-1856), who already owned important glassworks in Oberzwieselau and Buchenau, acquired the manufacturer in Hirschberg. In 1893, Ferdinand Benedikt took over the running of the glassworks, which by then was already the most important in Bavaria.

In 1898-1899, Ferdinand Benedikt von Poschinger launched a collection of 1,000 unique numbered objects in the same vein as Tiffany and Loetz. However, the initiative was a commercial failure due to the high cost price of the objects. Having learnt his lesson, Ferdinand Benedikt



reverted to mass production, albeit still producing high quality wares of a standard comparable to that of the contemporary creations of Loetz Witwe, whose designers were responsible for creating the most original Jugendstil glassware in Germany.

Ferdinand Benedikt's team worked hard to prepare their company's participation in the Universal Exhibition in Paris of 1900, and their efforts were repaid with the award of the gold medal. **Julius Diez** (1870-1957) and **Karl Schmoll von Eisenwerth** (1879-1947) were commissioned to design items from iridescent glass, while **Hans Christiansen** (1866-1945) worked in stained glass.

The most important designer working at the Poschinger glassworks was **Carl Georg von Reichenbach** (1872-1940), an artist from Munich who worked in the Jugendstil style.

In 1906, Queen Marie commissioned the Poschinger glassworks to make for her a table set for the Byzantine dining room at Cotroceni Palace. Some of these items were brought by the queen to Pelișor Castle, where they today form part of the permanent exhibition in the Gold Room.

The **Theresienthal Glassworks** were built in 1836 by **Franz Steigerwald** after being granted a concession to open a crystal glassworks in the province of Zwiesel. One year later, the Krystallglasfabrik Theresienthal glassworks was founded. Following disagreements between Franz Steigerwald and the company's shareholders, together with his brother, **Wilhelm**, Steigerwald left the company, which declared bankruptcy in 1840. In 1861, the glassworks was acquired by **Johann Michael von Poschinger** (1794-1863) from Oberfrauenau, who gave it a new lease of life by changing the factory's production profile from windows to hollow glassware, which resulted in a significant expansion of the factory. The focus was on producing items decorated in the historicist manner, e.g. drinking glasses in the mediaeval style, and cups and various decorative objects for the centre of the table in the neo-baroque style. The designers working for the company during this period were **Franz Keller-Leuzinger** and **Rudolf von Seitz**. The crystal glass produced at Theresienthal received awards at the Industrial Exhibition in Berlin, while also winning the bronze medal at the Universal Exhibition in Paris of 1867.

After 1880, **Hans Christiansen** and **Bruno Mauder** began to promote the Art Nouveau style at the glassworks owned by the Poschinger family in the Theresienthal region.

Theresienthal crystalware became highly sought-after and over the years was purchased by the members of many European royal houses, including King Ludwig I of Bavaria and his grandson Ludwig II, the German Emperor Wilhelm II and, of course, King Carol I of Romania.

The **Wollenweber Glassworks** of Munich supplied the Royal House of Romania with many items of metalware, as well as acid-treated and enamel-painted glassware with silver mounts and Jugendstil decorations, such as the set consisting of two salad bowls with supports and salad cutlery.

The **Württembergische Metallwarenfabrik (WMF)** was founded in 1853, in Geislingen, Württemberg, as a metal repair workshop. Through a series of mergers and acquisitions, the WMF group grew to become the largest national producer and exporter of household metalware. The companies it acquired continued to produce objects under the brand of their previous owners. For example, the Austrian firm Albert Köhler & Co, bought by WMF in 1910, continued producing and selling on the Austro-Hungarian market under its own brand until up to 1914.

In 1881, the WMF group opened a workshop for the decoration and cutting of glassware intended to receive a metal mount, while in 1882 it opened a glassworks in Göppingen. After





joining the firm in 1903, the engineer **Hugo Debach** became director of the glass manufacturer in 1904, before being made director general of the WMF group in 1927. The products manufactured during this period were all in the Jugendstil or Art Nouveau style. Hugo Debach perfected the technique required for the Ikora line of crystalware, which, as of 1921, led to the creation of some unique objects with magical colours. A few years later, **Karl Wiedmann**, one of the greatest glassmakers of his time, invented the Myra technique for achieving strong iridescence effects on mass produced glass and crystalware. Many well-known artists and designers were employed to create designs for the group. Interestingly, Karl Wiedmann, at the time a prisoner of war in France, was hired in 1947-1948 by the Daum glassworks, where he introduced colour crystal glass to the production line. After being released, he would again take charge of the artistic department at the glass workshops of the WMF group.

THE BURGUN, SCHWERER & CO GLASSWORKS, MEISENTHAL

In 1702, Georges Walter wrote in his chronicle of how his predecessors, who owned a glassworks in Soucht, were granted permission by the Duke of Lorraine, Leopold I, to move their factory on account of exhausted fuel supplies to somewhere by the name of "Meiserbach". The founders of the new glassworks were **Jean-Martin, Jean-Nicolas and Étienne Walter, Sébastien Burgun** and **Martin Stenger**. After signing a 30-year lease with the Duke of Lorraine, they installed their kilns in Meisenthal on the site of a ruined former glassworks.

Towards 1792, following the French Revolution, the founders' heirs acquired the definitive property rights over the glassworks in Meisenthal. In 1800, the company had 18 associates and 56 employees, with production limited to glasses, watch faces and windows. In 1823, it changed its name to the Meisenthal Glassworks. As of 1824, the company would be known as Burgun, Schwerer & Co, while in 1834 it would exhibit for the first time, at the Regional Exhibition in Metz, a selection of crystal glasses that stood out in terms of their regularity of shape and the precision of their transverse cuts. In 1855, the glassworks in Meisenthal was praised at the Universal Exhibition in Paris for its large vases and the high quality and purity of its opalescent glassware.

In 1860, Nicolas Mathieu Burgun, who was in charge of the Burgun, Schwerer & Co glassmakers, for the first time entered into a series of business arrangements with the glass, ceramics and furniture maker Charles Reinemer-Gallé of Nancy. In 1967, the latter's son, Émile Gallé, began an apprenticeship at Meisenthal. The collaboration between the two manufacturers grew ever closer until the outbreak of the Franco-German War, in 1870, when it was temporarily interrupted. The partnership was resumed, however, in 1886, when Émile Gallé struck a secret deal with his friends Antoine Burgun and Christian Désiré that stipulated the terms of the collaboration between his glassworks in Nancy and that in Meisenthal.

Under the Treaty of Versailles, signed on 28 June 1919, France regained control of Alsace and a part of Lorraine occupied by Prussia 48 years previously following the

defeat of Napoleon III at Sedan. The territory in Lorraine that had been returned to French hands included Bitche and Sarrebourg, where the Saint-Louis crystal glassworks and Vallérysthal and Meisenthal glassworks were located, which together formed a centre of artistic glassmaking of continental importance.

Christian Désiré (1846-1907) was in charge of the decoration workshop at the Burgun, Schwerer & Co glassmakers in Meisenthal, which in 1886 had approximately 350 employees. In order to keep all these skilled craftsmen occupied, the company relied on large commissions, some of which came from Émile Gallé. The high artistic standards demanded by Gallé had a positive effect on the glassworks in Meisenthal, as can be seen from the excellent and original products made under the “Verrerie d’Art de Lorraine” brand during this period. In 1889, the works of Christian Désiré shined alongside those of Gallé at the Universal Exhibition in Paris.

Christian Désiré and Antoine Burgun were to intensify their collaboration with Émile Gallé, all the more so as the success of the artist from Nancy saw him inundated with new orders. However, in 1895, due to a fall in the market, Gallé was forced to reduce considerably the number of orders he placed with the Meisenthal glassworks. Forced to seek replacement orders, Christian Désiré’s factory – probably at the suggestion and with the agreement of Gallé – began to produce objects originally intended for Gallé that were decorated with almost identical motifs but signed “Vallérysthal”.

In 1901, after the conversion of Burgun, Schwerer & Co into a share company, Christian Désiré and Émile Gallé became part owners of the company, while the majority of the capital was held by bankers from Metz and Strasbourg. They preceded to shake up the management of the company and give it a new direction. Antoine Burgun – considered too Francophile and friendly towards their competitors in Nancy – was replaced by Émile Wanner, who was in favour reducing the artistic component in the factory’s production. As a consequence, Christian Désiré left the company to open his own glassworks based at his own home, in Meisenthal. After his son, Armand, joined him in this venture, the business changed its name to Désiré Christian & Son, a name under which they would also participate at exhibitions in following years.

The art of Christian Désiré is inseparable from that of Émile Gallé, the two artists sharing the same aesthetic philosophy, the same means of expression and the same aptitude for technical invention. As proof of the high regard in which he and his work were held by the master of Art Nouveau himself, Émile Gallé, Christian Désiré was to be among the first artists Gallé asked to be involved in the founding of the School of Nancy in 1901.

Christian Désiré’s refined style is easily recognisable. His original technique for creating enamelled decorations – interlaid between a brightly coloured base layer and a colourless outer layer, into which the wheel or grinder then cuts shading and relief effects, thereby animating the motif depicted between the layers – makes Christian Désiré’s works veritable aesthetic wonders of the Art Nouveau style.

Peleș National Museum contains three of Christian Désiré’s works, all of which fall under the “treasure” category of national cultural heritage: two of these works – small, pear-





shaped vases with undulated rims, green in colour and decorated with yellow chrysanthemums against a matt background – appear to belong to the same family. On closer inspection, on one of these vases, the chrysanthemums are painted onto the base layer, which is first given a matte finish using acid treatment and then covered with a colourless surface layer. The stems and centres of the flowers are painted onto the outer layer, and the decoration is completed by wheel-engraving with gilt accenting. Its twin is decorated in enamel painted in the traditional manner, i.e. on a single layer. The third item, a pear-shaped vase decorated with a frieze of peacocks and floral and vegetal motifs, involves an even more interesting technique: the vase, made of mass coloured glass, is mould-blown with the floral decoration applied between the two layers. In certain areas outside of the floral motif, a layer of *pâte de verre* has also been applied. Leaf-shaped sections, outlined in enamel, complement the floral motif. The decoration is completed by a frieze of peacocks, painted in colloidal gold, a favourite motif among Art Nouveau artists owing to its rich symbolism.

The interlaying of decorations between layers of glass is nothing new in itself. On Murano, *Canna* and *millefiori* glass – involving the placing of discs cut from variously coloured rods beneath a layer of transparent glass – had been produced for centuries. A type of glassware typical of the Daum glassworks during the Art Nouveau era was that of vases that appeared to be made out of semi-precious stones, an optical illusion created through the use of coloured powders between different layers of glass. What was special about Christian Désiré's works was the complexity of their interlaid decorations, the optical effects thus achieved and his technical mastery in terms of how he overcame the difficulties inherent to working with such an incandescent and fragile material, which accumulates internal stresses during every stage of production and with every change of temperature, invariably resulting in the destruction of the object in question. An equivalent mastery of the laws of physics and the chemistry of molten glass can only be found with Christian Désiré's good friend Émile Gallé.

Christian Désiré, an artist who for a long time remained in the shadow of Émile Gallé, died in Meisenthal less than three years after his life-long friend.

The **Regenhütte** glassworks, founded in 1865 by Wilhelm Steigerwald, merged with Glashütte Schliersee in 1901 to form the **Vereinigte Bayerische Kristallglasfabriken AG**. Until 1914, the two glassworks worked closely together, benefitting from the work of the same artists and often producing the same designs. However, the most original works – those that interpreted the Jugendstil aesthetic with an enthusiasm and imagination unrivalled in Germany – were made in Schliersee with the help of artists like **Jean Beck** (1862-1938), a renowned ceramic artist from Munich. After 1920, Beck would specialise in making iridescent glass in the Art Deco style.

The decades following the First World War would see a new generation of artists promote a new set of values with the aim of achieving a more solid and rational discourse that was more in keeping with Cartesian philosophy and the fast pace of everyday life. The ever-increasing pace of technological progress gave rise to the modern world of the car and called for a clear and pure form of design. This led to the emergence of a different kind of aesthetic, one in which the principle of *utile cum dolci* was more than ever the order of the day. A number of artists working in the Art Deco style, including Jean Beck, were able to achieve this reconciliation of beauty and utility.

ITALIA

Sticla venețiană este, de mai bine de șapte secole, suverana necontestată a acestei arte pe bătrânul continent. Culorile minunate, fantezia prodigioasă a modelelor, virtuozitatea tehnică fac din capodoperele în sticlă produse la Murano unele dintre comorile ce aparțin atât trecutului cât și prezentului.

O legendă romantică din secolul al XIX-lea relatează că sticlarii venețieni sunt descendenții romanilor care locuiau pe țărmul nordic al Adriaticii. Ei ar fi fugit din calea hoardelor barbare care amenințau Roma, în secolul al V-lea d. Hr., refugiindu-se în insulele izolate ale lagunei venețiene. Odată stabiliți aici, au transmis generațiilor următoare cunoștințele lor despre producerea sticlei, dar mai ales pe cele referitoare la tehnica suflării la țeavă. Dincolo de legendă, arheologii au descoperit lângă Veneția, pe insula Torcello, obiecte din sticlă care datează din perioada secolelor VII – VIII d. Hr.

Evoluția artei sticlei venețiene este strâns legată de moștenirea est mediteraneeană și islamică. Datorită navigatorilor venețieni și a schimburilor comerciale cu Orientul și cu popoarele care aveau tradiție în prelucrarea sticlei – fenicieni, sirieni, egipteni – această artă s-a rafinat mai mult decât în alte țări europene și a devenit celebră. Un rol important în dezvoltarea sticlăriei artistice venețiene l-au avut meșterii sticlari din Bizanț, care s-au mutat în Veneția, după cucerirea Constantinopolului.

Insula Murano (de fapt un arhipelag, format din cinci mici insule legate între ele prin poduri, din laguna venețiană) a fost o așezare romană ai cărei locuitori se ocupau cu pescuitul și cu

FIGURINĂ „DRAGON”

Atelier Salviati, Veneția, 4/4 sec. XIX
Sticlă; colorare în masă; suflare liberă; modelare; pulverizare cu aur
I : 22 cm, D : 20 cm
Nr. inv.: 1593; C.153

Dragonul, străjerul comorilor ascunse, paznic al nemuririi, al Lânii de Aur și al Grădinii Hesperidelor, este unul dintre motivele predilecte ale artizanilor de la Murano. Este de remarcat excepționala abilitate a modelatorului, care a dat viață unei creaturi mitice, prin transformarea unui material mineral incandescent, folosind doar instrumente rudimentare. Liniile fluide ale gâtului și aripilor, culorile delicate, contrastul între suprafețele mătuite și cele transparente, pulverizarea cu aur, conferă valoare artistică acestei piese. Stil Neorenaștere italiană.





CUPĂ CU PICIOR

Atelier Salviati, Veneția, 4/4 sec. XIX
Sticlă, suflare liberă, „vetro a retorti”, decor
aplicat, torsadare, modelare
I : 21 cm, D : 8,5 cm
Nr. inv.: 2524; C.308

Ingeniosul decor al șerpilor încolăciți în jurul
piciorului cupei a fost realizat într-o tehnică
tipic venețiană, ce utilizează fire de sticlă albă
opacă („latticino”) și de sticlă colorată. Prin
manevrarea iscusită a acestor fire se obține
modelul fir răsucit („vetro a retorti”).
Stil Neorenaștere italiană.

extracția sării. Transformarea ei într-un centru al producătorilor de sticlă a avut loc în anul 1291, când Republica Venețiană le-a impus sticlarilor să își mute atelierelor pe insulă. Motivul invocat a fost pericolul reprezentat de cuptoarele de topit sticlă, care provocaseră numeroase incendii. Cel nemărturisit, și cu adevărat important, era temerea că sticlarii ar putea comunica cu confrăți din alte țări și, astfel, s-ar înstrăina secretul sticlei venețiene. Izolarea în această *colivie aurită* care a fost insula Murano, a dat naștere la o comunitate închisă, exclusivistă, ce s-a organizat în Corporația Sticlarilor. Între membrii ei exista o concurență acerbă, cu toții încercând să-și îmbunătățească permanent tehnicile. Acest perfecționism, dublat de preocuparea pentru puritatea materiilor prime și pentru calitatea sticlei topite, a condus la performanțele deosebite ale sticlarilor venețieni.

În secolul al XIV-lea Veneția a devenit cea mai mare putere maritimă din spațiul mediteraneeen, iar comerțul cu obiecte de lux era înfloritor. Meșterii sticlarilor venețieni se inspirau după produsele realizate în Damasc și Cairo, și o lungă perioadă de timp au importat materiile prime necesare de pe coasta estică a Mediteranei. Sticla venețiană era transparentă și de o claritate ce rivaliza cu cristalul, iar secretele rețetelor ei erau bine păstrate. Iată de ce Veneția a devenit cel mai important centru comercial și de export al sticlei din întreaga Europă și era privită peste tot în lume ca fiind sinonimul celor mai elegante și rafinate forme de sticlărie. Uimitoarele fantezii în sticlă produse la Murano împodobeau palatele nobilimii europene.

Ca parte a Republicii Venețiene, insula Murano se bucura de o anumită autonomie internă. Avea propriul cod de legi și propriul Sfat Suprem și chiar o monedă proprie și un ambasador la Veneția.

Dacă un om de rând reușea, după o ucenicie care dura peste cincisprezece ani, să ajungă meșter sticlar era înnobilit și înscris în Cartea de aur a insulei. Avea dreptul să poarte spadă (privilegiu rar acordat), dar era obligat să rămână pe teritoriul insulei Murano. Deși meșterii sticlarilor erau considerați



CUPĂ CU CAPAC

Atelier Salviati, Veneția, 4/4 sec. XIX

Sticlă, suflare liberă, „*vetro a fili*”

I : 20 cm, D : 9 cm

Nr. inv.: 9226; C.154; LC.202

În decorația piciorului acestui pocal este vizibil un motiv filigranat tipic venețian, care utilizează fire de sticlă roșie, răsucite în spirală („*vetro a fili*”). Stil Neorenaștere italiană.

egalii celor mai nobile familii din Veneția, ei erau urmăriți în permanență de poliția venețiană și supuși unei legi severe, care interzicea părăsirea insulei și mai ales a domeniilor venețiene. Unele prevederi legale ale Republicii Venețiene sunau astfel: *dacă vreun lucrător sau meșter sticlar va înstrăina arta sa din Veneția în dauna Republicii, i se va trimite ordin să se întoarcă în țară. Dacă nu se va supune acestui ordin, vor fi aruncate în închisoare persoanele lui cele mai apropiate, pentru ca prin aceasta să fie silit să se întoarcă. Dacă nu va abandona totuși hotărârea de a rămâne în străinătate, se va trimite după el o persoană însărcinată cu misiunea de a-l ucide.* Această extremă duritate, care putea ajunge până la întemnițare și asasini plătiți, avea un motiv foarte serios - împiedicarea pierderii privilegiului economic oferit de veniturile din exportul de sticlărie. Aceste venituri erau cu atât mai însemnate pentru Veneția cu cât țara era lipsită de prea multe resurse interne.

Succesul produselor venețiene este atât de mare încât sticlarii din întreaga Europă, mai ales din Austria, Germania, Anglia, Spania, Franța vor încearca să le descopere tehnicile, să le imite, să sufle și să lucreze în *stil venețian* sau în *gen Veneția*.

Topiturile venețiene puteau fi suflate și modelate în forme fine și complicate datorită compoziției, ce folosea ca fondant oxidul de sodiu. În cuptorul de topit sticlă se introducea carbonat de sodiu, obținut din cenușa algelor marine. Nuanța de galben sau verde indusă topiturii de folosirea acestui compus era contracarată de venețieni prin adăugare de oxid de magneziu, numit și *săpunul sticlarilor*. Deși fragilă, sticla cu oxid de sodiu suportă foarte bine reîncălzirile repetate, necesare modelării formelor complicate ale pieselor venețiene.

Inventarea, în 1450, a *cristalinului*, o topitură de calitate, limpede și transparentă, de o mare plasticitate, singura sticlă nobilă din Europa până la începutul secolului al XVII-lea, se datorează familiei de artizani muranezi Barovier. *Cristalinul venețian*, mult mai strălucitor și *alb* (incolor) decât alte sticle realizate până atunci, era obținut pe bază de sodă de Kali, provenind din Egipt, și celebra piatră de Tessin, în proporții ce constituiau marele *secret al venețienilor*.





CANDELABRU

Atelier Murano, 4/4 sec. XIX

Sticlă, colorare în masă, suflare liberă,
modelare

I : 220 cm, D : 120 cm

Nr. inv.: 9364; C.835; LC.362

Candelabrele Salonului Florentin, prin bogăția ornamentală și cromatică, se încadrează perfect în atmosfera de strălucire și eleganță a acestei săli de recepții. Talentul inegalabil al modelatorilor muranezi este încă odată ilustrat. Stil baroc.





În timp ce sticlarii din întreaga Europă experimentau obținerea prețioasei compoziții venețiene, cei loreni au mers la Murano, în 1492, și au negociat un schimb între secretul *cristalinului venețian* și tehnologia lor de fabricare a oglinzilor de mari dimensiuni și a plăcilor mari de sticlă pentru vitralii. În urma acestui demers, oglinzile venețiene devin celebre, iar lucrul în manieră venețiană a *cristalinului* se generalizează în Franța și apoi în întreaga Europă. Termenul de *cristalin* începe să dispară, luându-i locul cel de *cristal*, termen generic a cărui răspândire duce la confuzii, mai ales dacă se ia în considerare ceea ce se numește *cristal* la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, adică acele compoziții de sticlă care conțin oxid de plumb.

După ce, timp de mai multe secole, a deținut supremația în Europa, industria venețiană de sticlărie este în pericol de a se prăbuși în 1797, când trupele lui Napoleon cuceresc Veneția. În haosul politic și social rezultat, atelierele de sticlărie se închid în masă. Puțin sensibil la această artă, Napoleon desființează breasla sticlărilor în 1805. Meșterii se răspândesc în Europa, iar Boemia devine principala producătoare de obiecte din sticlă și cristal. Stilul venețian intră în decadentă, iar popularitatea sticlei de Murano este eclipsată de modelele englezesc și boemian.

PIESĂ DECORATIVĂ – „CARAVELĂ”

Atelier Salviati, Veneția, 4/4 sec. XIX
Sticlă, colorare în masă, suflare liberă,
tragere, modelare, decor aplicat,
pulverizare cu aur
I : 39 cm, L : 23 cm
Nr. inv.: 9491; LC.540

Republica venețiană, cea mai mare putere maritimă în perioada secolelor XIV – XVI, deținea monopolul comerțului cu piese din sticlă, considerate obiecte de lux și exportate în întreaga Europă. Repertoriul decorativ al meșterilor din laguna venețiană reflecta cu mândrie această stare de fapt. Arta modelatorilor muranezi, unică în lume, transmisă de-a lungul generațiilor, a permis perpetuarea modelelor tradiționale mult timp după ce supremația maritimă a Veneției a încetat. Această piesă decorativă istorică reprezintă copia unui vas miniatural, din argint, dăruit de ambasadorul Franței împăratului Maximilian I. Se remarcă folosirea motivelor decorative cu valoare de simbol, în special a șarpelui, întruchipare a infinitului și protector al vieții. Stil Neorenaștere italiană.







CUPĂ CU PICIOR

Atelier Salviati, Veneția, 4/4 sec. XIX

Sticlă, colorare în masă, „vinișoare”, suflare liberă, modelare, decor aplicat, pulverizare cu aur

I : 40 cm, D : 21,5 cm

Nr. inu.: 9494; LC.543

Dincolo de valoarea ei artistică, această piesă se remarcă prin multitudinea și complexitatea tehnicilor de decorare la cald folosite. Corpul cupei este realizat într-o tehnică proprie atelierelor venețiene, sticlă cu vinișoare colorate. Procedeul constă în tragerea unor fire subțiri de sticlă în culorile dorite, apoi prelevarea pe țeava de suflat a unei cantități de sticlă necesară suflării obiectului și rostogolirea ei peste firele dispuse pe planșetă; următoarea operație este încălzirea ansamblului și suflarea obiectului.

Cei doi dragoni înaripați, așezați față în față, simbolizând astfel în spațiul medieval european neutralizarea tendințelor contrare, sunt magistral modelați. Piciorul înalt, godronat și inelat, conferă suplețe piesei, iar pulverizările cu aur, prețiozitate. Stil Neorenaștere italiană.







CANĂ-AIGUIÈRE

Atelier Salviati, Veneția, 1872 – 1877
Sticlă, colorare în masă, suflare liberă,
modelare, pastilare, decor aplicat,
pulverizare cu aur
I : 45,5 cm, LA : 20 cm
Nr. inu.: 9495; C.225

Acest model favorit al atelierelor
Salviati este remarcabil prin exuberanța
decorurilor modelate și aplicate la cald.
Stil Neorenaștere italiană.

Abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, interesul manifestat de către anticari și colecționari a dus la renașterea artei sticlăriei la Murano. Acest reviriment a fost inițiat de două personalități de excepție ale vremii, care, pasionați fiind de sticlăria de artă, erau atenți la tendințele pieței: primul a fost abatele **Vincenzo Zanetti** (1824 – 1883), care a fondat, în 1861, un muzeu de artă a sticlăriei la Murano, încercând să reînvie interesul pentru acest domeniu. Sesizând faptul că în Europa erau căutate de colecționari piesele în stil antic, a deschis, un an mai târziu, o școală de desen destinată studiului sticlei antice.

Antonio Salviati (1816 – 1890) este cel de-al doilea inspirat promotor al produselor de sticlărie artistică venețiană. El a creat, în 1859, un atelier de artă a mozaicului, iar câțiva ani mai târziu, în 1866, a fondat, împreună cu primarul din Murano, Antonio Colleoni, și cu trei asociați englezi compania *Salviati & Co*, o societate pe acțiuni, care în 1872 se numea *Compagnia di Venezia e Murano Antonio Salviati and Co*. Astfel, a debutat resuscitarea artei sticlăriei venețiene, care ar fi putut rămâne pentru totdeauna în lunga noapte în care au proiectat-o căderea Republicii și cedarea teritoriilor sale Austriei.

Mai întâi s-a redobândit stăpânirea procedeele tehnice complexe, dezvoltate până la limita posibilităților de lucru la cald, printr-o minuțioasă cercetare și reînvățare a procedeele cunoscute în epoca Antichității greco-romane și în perioada renașcentistă. Printre angajații companiei Salviati se aflau nume ce au devenit legendare: **Vincenzo Moretti**, genialul sticlar care a redescoperit procedeul de fabricare a mozaicurilor romane și bizantine, ca și tehnica *murrhinelor*, **Antonio Seguso**, artistul ce stăpânea tehnica suflării *à l'antique*, și **Giovanni Barovier**, descendent al unui lung șir de sticlari din Murano ce ajungea până la Angelo Barovier, inventatorul *cristalinului*.



FRUCTIERĂ

Atelier Salviati, Veneția, 4/4 sec.

XIX

Sticlă, colorare în masă, opalizare,
suflare liberă, modelare,
torsadare, decor aplicat,

pulverizare cu aur

I : 41 cm, D : 27 cm

Nr. inv.: 9498; C.837; LC.547

Atelierele Salviati au dat din nou viață, la sfârșitul secolului al XIX-lea, unei tipologii emblematice pentru atelierele venețiene din epoca Renașterii. Dificultățile tehnice datorate folosirii unor tipuri diferite de sticlă au fost surmontate de inegalabilii modelatori venețieni, păstrând intacte delicatețea, grația și eleganța formelor. Stil Neorenaștere italiană.



VAS

Atelier Salviati, Veneția, 4/4 sec. XIX

Sticlă, colorare în masă, „sommerso”, suflare liberă, modelare, decor aplicat, pulverizare cu aur

I : 50 cm, D : 20 cm

Nr. inu.: 9499; C.227; LC.548

„Sommerso” este o tehnică prin care se realizează simultan fasonarea și decorarea la cald. Folosită de venețieni încă din epoca Renașterii, ea a fost preluată, la sfârșitul secolului al XIX-lea, de artiștii stilului Art Nouveau. Procedul constă în prelevarea pe țeava de suflat a mai multor culori de sticlă, din „crogioli” (creuzete) diferite, strat peste strat, urmată de suflarea obiectului. Astfel, în final, piesa va avea mai multe straturi de culori diferite, care au fuzionat în timpul suflării. Corpul acestui vas este format din două straturi de sticlă: albă și bleu. Decorul este completat de lebăda din sticlă opalină și de ghirlandele de flori și frunze, care au fost realizate prin modelare la cald. Stil Neorenaștere italiană.

Un ansamblu de *murrhine* a fost prezentat la Expoziția Universală de la Paris, din 1878, unde a făcut senzație. Cu un an înainte, Antonio Salviati părăsise compania din cauza unor neînțelegeri cu acționarii englezi și fondase o societate concurentă, *Salviati dott. Antonio*. Giovanni Barovier cu nepoții săi, Giuseppe, Benvenuto, Benedetto și tehnicianul Antonio Camozzo l-au urmat pe Salviati. Antonio Seguso, cu fiii, verii și nepoții, ca și Vincenzo Moretti au rămas la *Compagnia Generale Venezia e Murano*, noua denumire a societății, după retragerea fondatorului. Această duplicare a nucleului original va deveni o modalitate tipic venețiană de multiplicare a sticlăriilor. În acest mod, s-a trecut de la cinci sau șase manufacturi, pe vremea lui Salviati, la circa o sută, un secol mai târziu. O multiplicare ce a acționat în profitul artei, căci concurența și emulația au favorizat apariția celor mai buni tehnicieni și a celor mai talentați creatori și designeri.

Din anul 1884, Salviati cedează drepturile de proprietate ale sticlăriei familiei Barovier, păstrând



VAS

Atelier Salviati, Veneția, 4/4 sec. XIX

**Sticlă, colorare în masă, opalizare, suflare liberă,
modelare, decor aplicat, pulverizare cu aur**

I : 59 cm, D : 22 cm

Nr. inu.: 9501; C.838; LC.550

**Produsele atelierelor Salviati reproduc formele și
decorurile unor piese de succes din epoca renascentistă,
dar îmbogățesc gama coloristică prin nuanțe delicate,
apărute datorită progreselor înregistrate în chimia
culorilor. Stil Neorenaștere italiană.**



pentru sine doar magazinele de vânzare din Veneția, care beneficiau de un contract de exclusivitate asupra produselor realizate de manufactura ce îi purta încă numele. După decesul lui Antonio Salviati, fiul său, Giulio și asociatul lui, Maurizio Camerino, continuă să administreze magazinele și urmăresc vânzările produselor realizate de familia Barovier și de frații Toso. În 1921 magazinele se unesc din nou cu atelierele producătoare, până în 1937, anul închiderii sticlăriei Salviati.

Tematica abordată de creatorii atelierelor Salviati se inspiră, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, din operele antichității romane, dar și din cele ale secolelor XV – XVII, împrumutând formele grațioase și rafinamentul estetic din perioada Renașterii și a barocului. Repertoriul decorativ este format mai ales din elemente cu valoare de simbol: personaje mitologice, dragoni, șerpi, lebede, animale marine, motive floral-vegetale etc. Schimbarea produsă în opțiunile estetice ale colecționarilor și amatorilor de sticlărie artistică, la începutul secolului al XX-lea, determină adaptarea la *noul val* și reformarea stilistică a producției, conform principiilor Art Nouveau-ului.

Frații **Angelo, Carlo, Giovanni, Ferdinando** și **Liberale Toso** au fondat, în 1854, o sticlărie care le purta numele, și în care produceau, în perioada în care istorismul era curentul stilistic la modă, piese ce copiau vechi sticle venețiene. La granița dintre secolele XIX și XX, principala lor activitate a fost producția





POCAL CU CAPAC

Atelier Salviati, Veneția, 4/4 sec. XIX

Sticlă, colorare în masă, opalizare, suflare liberă, modelare, decor aplicat, pulverizare cu aur

I : 75 cm, D : 19 cm

Nr. inv.: 9502; C.839; LC.551

Decorul exuberant, ce cuprinde motive floral-vegetale, volute, fleuron și, mai ales, lebede simbolizând - prin albul și grația lor - lumina solară, noblețea și curajul, conferă acestei piese eleganța și rafinamentul impuse de canoanele Renașterii italiene. Stil Neorenaștere italiană.

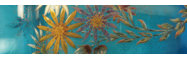


APLICĂ DE LUMINĂ (DETALII)
Atelier Murano, 1/4 sec. XX
Cristal, tragere, tăiere,
gravare, șlefuire, argintare,
sticlă, colorare în masă,
modelare, decor aplicat
I : 90 cm, D : 50 cm
Nr. inv.: 9507; LC.556

de *muhrrine*, în care excelau. Cu excepția lui Giuseppe Barovier, niciun alt sticlar din epoca antebelică nu se putea compara cu frații Toso, în stăpânirea acestei exigente tehnici. Tot ei au fost cei care au tradus într-o manieră originală și convingătoare influența Art Nouveau-ului.

Paolo Venini (1895 – 1959), **Giacomo Cappellin** (1887 – 1968) și alți asociați fondează, în 1921, compania *Venini & C., Vetri Soffiati Muranesi*. Istoria acestor celebre ateliere se confundă cu cea a sticlei venețiene de după Primul Război Mondial. Încă de la început, au inițiat o înnoire radicală a esteticii produselor, grație pictorului **Vittorio Zecchin** (1878 – 1947) angajat ca director artistic. Modelele lui delicate, cu linii pure, eliberate de excesul de decorație, suflate într-o sticlă fină, transparentă, reiau sobra eleganță a operelor ilustrate în picturile artiștilor venețieni din epoca Renașterii.

Patru ani mai târziu, intervine o ruptură între cei doi parteneri, iar Giacomo Cappellin achiziționează o altă sticlărie și fondează societatea *Maestri Vetrai Muranesi, Cappellin and Co.*, la care îi avea alături pe Vittorio Zecchin și pe toți meșterii care îl urmaseră în bloc, în calitate de colaboratori și asociați. Vittorio Zecchin, care nu era un iubitor al stilului *Novecento*, aflat atunci în plin avânt, se retrage în 1926, fiind înlocuit de arhitectul **Carlo Scarpa**. Creațiile lui au influențat profund arta sticlei de la Murano, până după al Doilea Război Mondial. Sticlăria produsă de compania *Cappellin*, situată în avangarda creației artistice, expune financiar societatea, care nu rezistă crizei mondiale declanșată în 1929 și își declară falimentul în 1932, apoi este lichidată în 1934.



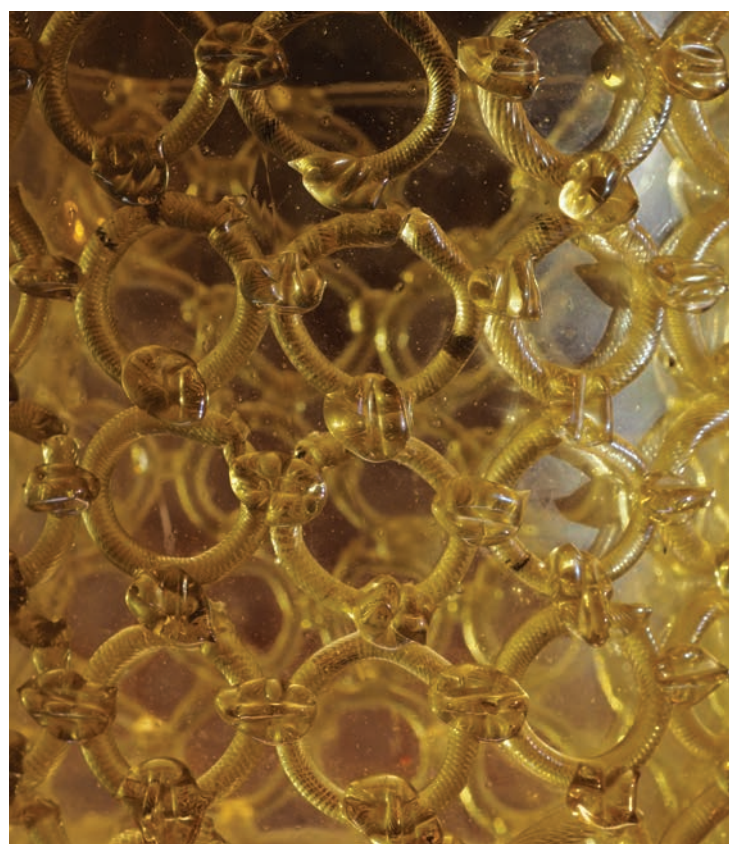
După închierea colaborării cu Giacomo Cappellin, în 1925, Paolo Venini, care rămăsese singurul proprietar al companiei *Venini & C., Vetri Soffiati Muranesi*, se asociază cu inginerul Francesco Zecchin și cu sculptorul **Napoleone Martinuzzi** (1892 – 1977). Datorită influenței lui Martinuzzi, căruia i se încredinșase conducerea artistică a atelierelor, stilul *Novecento*, al cărui adept era, practicându-l și în sculpturile lui, va domina în creația majorității sticlărilor din Murano. Această influență s-a concretizat în obiecte masive, din sticlă bogat colorată și opacizată, uneori cu inedite și fermecătoare irizări.

Atașamentul față de tradiția artei suflatului al măștrilor sticlari venețieni a oprit parcă timpul în loc peste milenii, ei folosind și astăzi aceleași tipuri de țevi de suflat și de instrumente de modelare a sticlei ca pe vremea romanilor. Motivele decorative, ca și semnificațiile lor simbolice, își au originile în epoca luminoasă a Renașterii, și au străbătut nealterate veacurile, îmbogățindu-se în semnificații. Datorită geniului creator al meșterilor muranezi, sticla, acest material fin, prețios, curat și nobil, capătă calități estetice care descurajează orice imitație. Prin diversitatea tehnicilor de execuție, prin inegalabila măiestrie de suflători și modelatori, sticlarii de la Murano rămân suverani ai artei sticlei.

VAS

Atelier Salviati, Veneția, 1/4 sec. XX
Sticlă, colorare în masă, tragere, modelare,
sufflare liberă, decor aplicat
I : 40 cm, D : 27 cm
Nr. inv.: 13749

Vasul de formă tubulară este decorat cu o rețea din motive circulare, care a fost realizată prin modelarea și alipirea fiecărui element. Stil antic roman.





CARAFĂ

Atelier Salviati, Veneția, 1/4
sec. XX

Sticlă, presare în tipar, suflare
liberă, tragere, modelare,
decor aplicat, matisare prin
acidare, irizare

I : 24 cm, D : 12 cm

Nr. inv.: 13754

În creațiile lor, artiștii
atelierelor Salviati au
împrumutat rafinamentul
formelor și al decorurilor din
antichitate, și pentru a le da un
plus de strălucire, au adăugat
delicate irizații. Stil anteroman.



VAS
Atelier Salviati, Veneția, 1/4 sec. XX
Sticlă, suflare liberă, modelare, decor
aplicat, matisare, irizare
I : 12 cm, D : 19 cm
Nr. inv.: 13777
Stil antic roman





VAS
Atelier Salviati, Veneția,
1/4 sec. XX
Sticlă, suflare liberă,
modelare, decor aplicat,
irizare
I : 15 cm, D : 10 cm
Nr. inv.: 14004
Stil antic roman.





SFEȘNICE

Atelier Murano, 4/4 sec. XIX

Sticlă, colorare în masă, suflare liberă,
tragere, modelare

I : 18 cm, D : 13 cm

Nr. inu.: 14189; C.189

Spiritul competițional al modelatorilor
venețieni explică, printre alte motive, de
ce priceperea și creativitatea sticlarilor
italieni sunt recunoscute în întreaga
lume. Stil eclectic.







SERVICIU PENTRU LICHIOR
Atelier Salviati, Veneția,
4/4 sec. XIX
Sticlă, suflare liberă,
pictare cu email, aurire
parțială
Nr. inv.: 15444

CARAFĂ
I : 26,5 cm, D : 9,5 cm
PAHAR
I : 10,6 cm, D : 4,2 cm
PLATOU
I : 3,5 cm, D : 32 cm

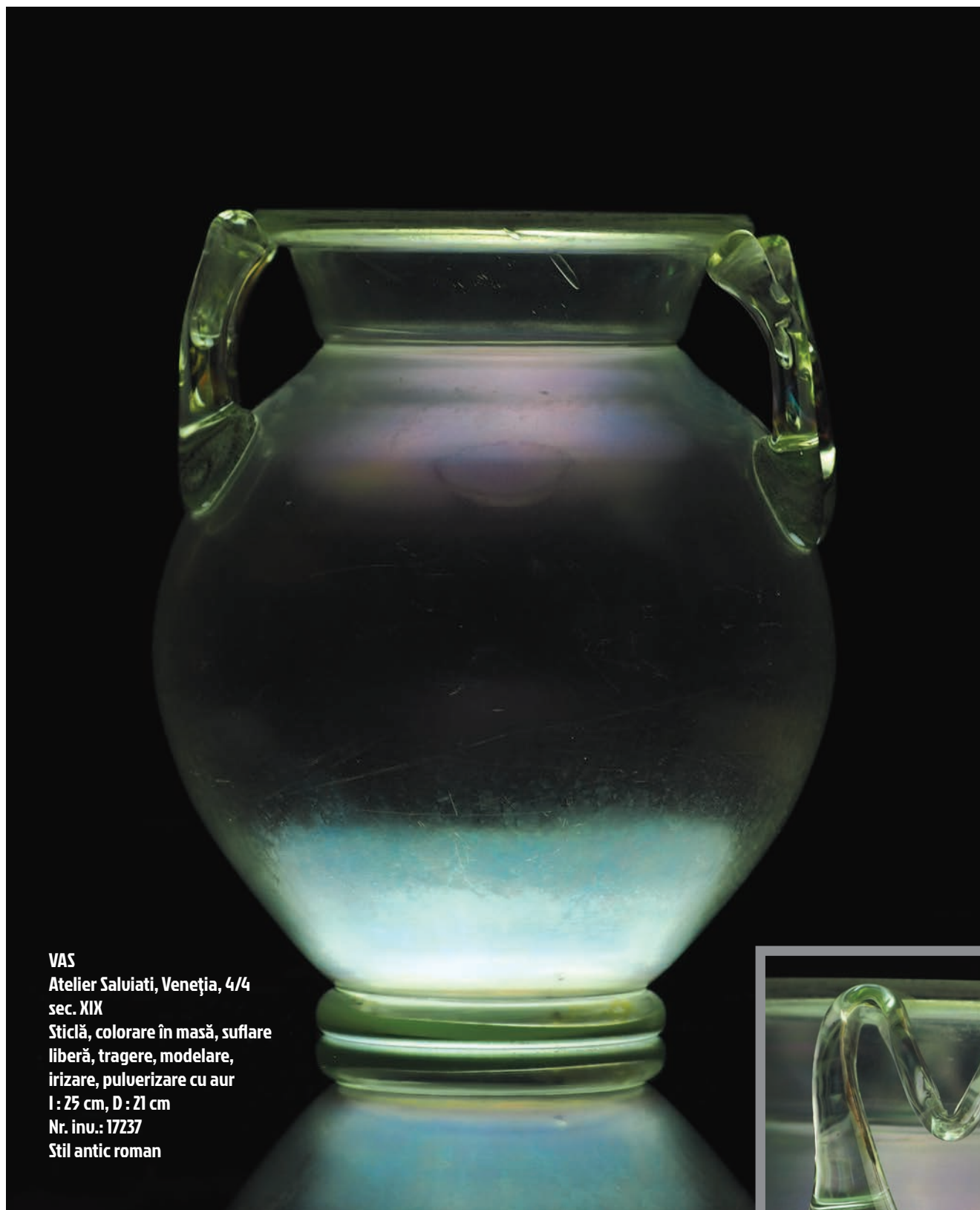
Serviciul se compune din
15 piese de o rară finețe,
decorate prin aurire și
pictare cu email alb și
colorat. Stil eclectic.

SFEȘNIC

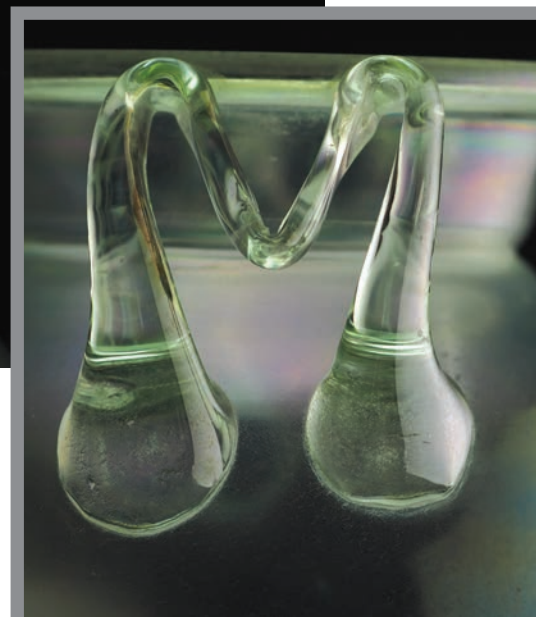
Atelier Murano, 1/4 sec. XX
Sticlă, pigmentare, modelare,
bronz, turnare, cizelare,
argintare
I : 26 cm, D : 9 cm
Nr. inv.: 15910

Calitățile plastice ale suportului
sunt în perfect acord cu
rafinamentul abajurului. Stil
eclectic.





VAS
Atelier Salviati, Veneția, 4/4
sec. XIX
Sticlă, colorare în masă, suflare
liberă, tragere, modelare,
irizare, pulverizare cu aur
I : 25 cm, D : 21 cm
Nr. inv.: 17237
Stil antic roman







OGLINDĂ DE PERETE

Atelier Murano, Veneția, 4/4 sec. XIX

Cristal, tragere, tăiere, șlefuire, argintare, gravare, sticlă, colorare
în masă, modelare, decor aplicat

I : 205 cm, LA : 100 cm

Nr. inu.: 4930; C.833

În secolul al XIX-lea s-a pus la punct procedeul de tragere a plăcilor de sticlă sau cristal, ceea ce a făcut posibilă realizarea unor oglinzi de mari dimensiuni. Oglinda din Salonul florentin, cu o formă profilată și cu o bogată ornametație florală, este poziționată astfel încât să reflecte decorația plafonului, amplificând astfel impresia că - printr-o călătorie în timp și spațiu - ne-am afla într-un palat italian, din secolul al XVI-lea. Stil neobaroc italian.





OGLINDĂ DE PERETE

Atelier Murano, către 1908

Cristal, tragere, tăiere, gravare, șlefuire,
argintare, sticlă, colorare în masă, modelare,
decor aplicat

I : 320 cm, LA : 165 cm

Nr. inv.: 9504; LC.554

APLICĂ DE LUMINĂ

Atelier Murano, către 1908

Cristal, tragere, tăiere, argintare, gravare,
șlefuire, sticlă, colorare în masă, modelare, decor
aplicat

I : 90 cm, LA : 50 cm

Nr. inv.: 9507; LC.556

Cele două ansambluri decorative constituite din oglinzi sprijinite pe console și încadrate de aplice de lumină au un efect deosebit, de somptuozitate, amplificat de efectul de „trompe l'oeil” conferit de oglinzile gigant, ce delimitează Coridorul de Vest al Castelului Peleș. Tehnicile de decorare la cald cum sunt modelarea și lucrul cu pensa au fost combinate în mod fericit cu gravarea și șlefuirea. Stil neobaroc italian.



OGLINDĂ DE PERETE

Atelier Murano, 4/4 sec. XIX
Cristal, tragere, tăiere, șlefuire,
argintare, alamă, presare,
cizelare, lemn
I : 88 cm, LA : 52 cm
Nr. inv.: 5345

În urma negocierilor secrete dintre sticlarii loreni și cei muranezi, începând cu a doua parte a secolului al XV-lea, venețienii au intrat în posesia procedeului de obținere a plăcilor de cristal pentru oglinzi. El consta în suflarea unui cilindru, tăierea lui pe generatoare, urmată de aplatizare. În secolele următoare, oglinzile venețiene decorate cu motive renașcentiste sunt exportate în întreaga lume. Oglinda din imagine este o piesă istorică, ce reia un model din epoca Renașterii. Din decorul ramei fac parte motive floral-vegetale, putti, dragoni, elemente ce simbolizează speranța, abundența, viața îndelungată. Stil Neorenaștere italiană.





VAS

Atelier Salviati, Veneția, 1/4 sec. XX

Sticlă, colorare în masă, suflare liberă, modelare

I : 11 cm, D : 10 cm

Nr. inv.: 1727; C.245

Ceea ce impresionează la această piesă, dincolo de talentul designerului și de acuratețea execuției, este perfectul acord între finețea sticlei și delicatețea formei. Stil Liberty.



VAS

Atelier Venini & Co., Soffiati Muranesi, Veneția, 1927 - 1930

Sticlă, colorare în masă, suflare liberă, modelare, irizare

I : 12,5 cm, D : 18 cm

Nr. inv.: 12631; C.213

Paolo Venini, care s-a numărat printre cei mai de seamă designeri venețieni ai stilului Novecento, a realizat în manufactura sa de la Murano o sticlă opacă, bogat colorată, irizată în nuanțe inedite.



PLATOU
Atelier Maestri Vetrai Muranesi, Cappellin & Co.,
Veneția, 1925 - 1926
Sticlă, colorare în masă, suflare în tipar
I : 5 cm, D : 40 cm
Nr. inv.: 12737
Stil Art Deco.





ȘIRAG DE MĂRGELE
Atelier Murano, 1/4 sec. XX
Sticlă, „millefiori”
L : 136 cm
Nr. inv.: 12673

„Millefiori” (mii de flori) este, probabil, cel mai vechi și cel mai cunoscut dintre decorurile aplicate sticlei. Deja cunoscut în antichitate, a fost utilizat de chinezi și exploatat în mod curent la Murano, începând cu secolul al XV-lea. Această tehnică presupune pregătirea de baghete (numite „muhrrine”) ce au în secțiune o multitudine de modele sau culori. Obținerea lor se poate face în două feluri: fie prin mai multe imersii ale țevii de suflat în creuzete cu topituri de culori diferite, urmate de trageri și rulări repetate, fie prin presarea unei sfere de topitură într-o matriță, operație ce are ca efect obținerea unei forme de floare sau de stea, urmată de acoperirea ei cu alte straturi de sticlă distinct colorate și de o a doua presare; în urma acestor operații se obțin modele concentrice. În final, sfera de sticlă este încălzită și trasă în două direcții diametral opuse, până când devine un bastonaș delicat, ce are pe întreaga lui lungime modelul sferei din care a fost realizat. Baghetele astfel pregătite sunt tăiate în secțiuni subțiri, se montează într-o matriță, iar ansamblul obținut se supune tratamentului termic. Tehnica este deosebit de laborioasă și fiecare piesă realizată este un unicat. Fiecare componentă a șiragului de mărgelă, care aparține reginei Maria, este realizată după acest procedeu. Stil Art Nouveau.



PLATOU

Atelier Maestri Vetrai Muranesi, Cappellin & Co.,

Veneția, 1925 - 1926

Sticlă, colorare în masă, suflare în tipar

I : 9 cm, D : 45 cm

Nr. inv.: 12738; Cust. 138

Stil Art Deco.



SET DE PAHARE PENTRU VIN
Atelier Salviati, Veneția, 1/4 sec. XX
Sticlă albă și colorată în masă, suflare
liberă, tragere, pictare cu șablonul,
aur coloidal
I : 10,7 cm, D : 6 cm
Nr. inu.: 13482

Setul cuprinde 11 pahare personalizate
cu cifrul regelui Ferdinand. Frumoasa
culoare roșu-rubiniu a fost obținută
prin folosirea unor coloranți
constituiți dintr-un amestec de sulfură
și seleniură de cadmiu. Forma pură și
elegantă, culoarea caldă, strălucirea,
limpezimea și finețea cristalului, cifrul
pictat cu aur coloidal contribuie la
aspectul cu adevărat regal al acestor
piese.



SET DE BOLURI

Atelier Salviati, Veneția, 1/4 sec. XX

Sticlă, colorare în masă, suflare liberă, modelare, aurire parțială

I : 8 cm, L : 10 cm

Nr. inu.: 13528

La începutul secolului XX designerii atelierelor Salviati s-au adaptat cerințelor estetice ale noului val și au realizat creații în spiritul Artei 1900.



VAS
Atelier Murano, 1925 - 1930
Sticlă, colorare în masă, suflare liberă,
tragere, modelare
I : 40 cm, D : 38 cm
Nr. inv.: 13729

Dificultățile tehnice pe care le implică suflarea unei piese de dimensiuni atât de mari, cu variații importante ale secțiunii și ale grosimii peretelui, sunt majore, datorită tensiunilor interne induse în sticlă. Ele nu ar fi putut fi surmontate fără o compoziție adecuată a topiturii și fără o admirabilă măiestrie a suflătorului. Stil Art Deco.



CUPĂ

Design: Vittorio Zecchin

Execuție: Vetri Soffiati Muranesi Cappellin, Venini & Co., 1922 - 1925

Sticlă, suflare liberă, tragere

I : 14,5 cm, D : 28,5 cm

Nr. inv.: 13753

Forma rafinată a cupei este subliniată de accentul de culoare al firului roșu, ce îi bordează buza. Stil Art Deco.



VAS

Atelier Salviati, Veneția, către 1925

Sticlă albă și colorată în masă, suflare liberă, tragere, filetare

I : 28,5 cm, D : 29,5 cm

Nr. inv.: 13757

Compoziția sticlelor venețiene, cu oxid de sodiu ca fondant, permite suflarea unor piese de mari dimensiuni, cu pereți foarte subțiri. Stil Art Deco.



CUPĂ

Design: Vittorio Zecchin

Execuție: Maestri Vetrai Muranesi, Cappellin & Co., 1925 - 1926

Sticlă, colorare în masă, suflare liberă

I : 14,5 cm, D : 21 cm

Nr. inu.: 13759

Vittorio Zecchin l-a urmat pe Giacomo Cappellin, după despărțirea de Paolo Venini, pentru a-l părăsi însă un an mai târziu. În acest interval de timp, a continuat să creeze piese cărora finețea, transparența și delicatețea sticlei, în combinație cu liniile pure și rafinate ale designului, le conferă o eleganță sobră. Stil Art Deco.



PIESĂ DECORATIVĂ – „CORABIE”

Atelier Murano, 1/4 sec. XX

Sticlă, tragere, modelare

I : 15 cm, L : 40 cm, LA : 10 cm

Nr. inv.: 13797





FRUCTIERĂ

Atelier Salviati, Veneția, 1/4 sec. XX

Sticlă, colorare în masă, suflare liberă, modelare

I : 12,5 cm, D : 33,5 cm

Nr. inv.: 13850

La începutul secolului XX, designerii atelierelor Salviati s-au adaptat cerințelor estetice ale noului val și au realizat creații în spiritul Artei 1900.



VAS

Design: Vittorio Zecchin

Atelier Maestri Vetrai Muranesi, Cappellin & Co., Veneția, 1925 - 1926

Sticlă, suflare în tipar, matisare prin acidare

I : 19,5 cm, D : 28 cm

Nr. inv.: 13867

Evoluția stilistică a creatorilor muranezi i-a condus către formele geometrice abstracte ale stilului Art Deco.

VAS

Atelier Salviati, Veneția, 1/4
sec. XX

Sticlă, colorare în masă, suflare
liberă, modelare, decor aplicat,
pulverizare cu aur

I : 28 cm, D : 22 cm

Nr. inv.: 14110

Forma grațioasă și concepția
decorativă inovatoare,
cu stilizări ale valurilor
și cochiliilor de scoici, se
circumscriu curentului Art
Nouveau. Juxtapunerea
de tehnici: modelare,
aplicare, pulverizare cu aur
demonstrează încă o dată
abilitatea sticlarilor muranezi.





SERVICIU DE MASĂ

Atelier Murano, 1/4 sec XX

Sticlă, presare în tipar, suflare liberă, irizare

CARAFĂ

I : 31 cm, D : 11 cm

Nr. inu.: 13504

PAHAR PENTRU ȘAMPANIE

I : 13,5 cm, D : 11 cm

Nr. inu.: 13511

PAHAR PENTRU VIN

I : 14 cm, D : 6,5 cm

Nr. inu.: 13513

PAHAR PENTRU LICHIOR

I : 10,5 cm, D : 5 cm

Nr. inu.: 13514

BOL

I : 6 cm, D : 12 cm

Nr. inu.: 13674

FARFURIOARĂ

I : 2 cm, D : 17 cm

Nr. inu.: 13502

Serviciul este compus din 111 piese și impresionează prin calitatea de excepție a sticlei, prin formele grațioase și prin delicatele irizații. Stil Artă 1900.







PIESE DECORATIVE

Design: Napoleone Martinuzzi
Atelier Venini & Co., Vetri
Soffiati Muranesi, 1927 - 1930
Sticlă, colorare în masă, suflare
în tipar, irizare

CACHE-POT

I : 10 cm, L : 10 cm

Nr. inu.: 12755/1

CACHE-POT

I : 18 cm, L : 25 cm

Nr. inu.: 12755/2

PAHAR

I : 8,7 cm, D : 6,3 cm

Nr. inu.: 14014

PAHAR

I : 7 cm, D : 6,3 cm

Nr. inu.: 14011

PAHAR

I : 10,7 cm, D : 6,5 cm

Nr. inu.: 14007

Evoluția stilistică a creatorilor
muranezi i-a condus către
formele geometrice abstracte
ale stilului Novecento (Art
Deco).



ITALY

For more than seven centuries Venice was the uncontested king of the art of glassmaking on the Old Continent. The wonderful colours, prodigiously varied designs and technical virtuosity make the masterpieces of glass produced on the island of Murano one of the true treasures of the world, past and present.

According to a 19th-century legend, the Venetian glassmakers are descended from the Romans who used to live in Aquileia, a glassmaking centre on the northern coast of the Adriatic Sea. The inhabitants of this city are said to have fled from invading Barbarian hordes during the 5th century AD, taking refuge on remote islands of the Venetian lagoon. Having settled there, they passed down their knowledge of glassmaking, in particular the technique of pipe blowing, from one generation to the next. Legend aside, archaeologists have found glass objects on the island of Torcello, near Venice, dating from the 7th-8th centuries AD.

The history of Venetian glassmaking is closely related to that of the eastern Mediterranean and the Islamic world. Thanks to Venetian navigators and their commercial trade with the East and populations with a history of glassmaking (e.g. the Phoenicians, Syrians and Egyptians), the art of glassmaking developed to a far greater degree here than in other European countries. And an important role in the development of Venetian artistic glassmaking was played by glassmakers from Byzantium, who moved to Venice after the conquest of Constantinople.

The island of Murano (in fact, an archipelago in the Venetian lagoon comprising five small islands connected by bridges) was originally a Roman settlement whose inhabitants lived from fishing and salt extraction. Its transformation into a centre of glassmaking occurred in 1291, when the Republic of Venice ordered its glassmakers to move their workshops to the island. The reason given for this was the danger posed by the furnaces used to melt the glass, which had been the cause of many fires. More importantly, it was feared the Venetian glassmakers might communicate with other glassmakers from other countries and thus reveal the secrets of Venetian glass. Their confinement to the “gilded cage” that was the island of Murano led to the creation of a closed, exclusive community, which organised itself into the Glassmakers’ Guild. There was fierce competition between the members of the guild, all of whom were constantly seeking to improve their techniques. This perfectionism, combined with a preoccupation for the purity of the raw materials and the quality of the molten glass, saw the Venetian glassmakers excel at their craft.

By the 14th century Venice had become the largest maritime power in the Mediterranean region and the trade in luxury items flourished as a result. The Venetian master glassmakers took their inspiration from glassware made in Damascus and Cairo and for a long time imported their raw materials from the eastern coast of the Mediterranean. Venetian glass was transparent and almost as clear as crystal, while the secret formula used to make it was kept a close secret. This made Venice the most important centre for the trade and export of glass in all of Europe and the city became synonymous the world over with the most elegant and refined glassware available. The palaces of the European nobility were adorned with the astonishing glass creations fashioned on the island of Murano.

As part of the Republic of Venice, the island of Murano enjoyed a certain degree of internal autonomy. It had its own legal code and its own Great Council. It even had its own currency and sent an ambassador to Venice.

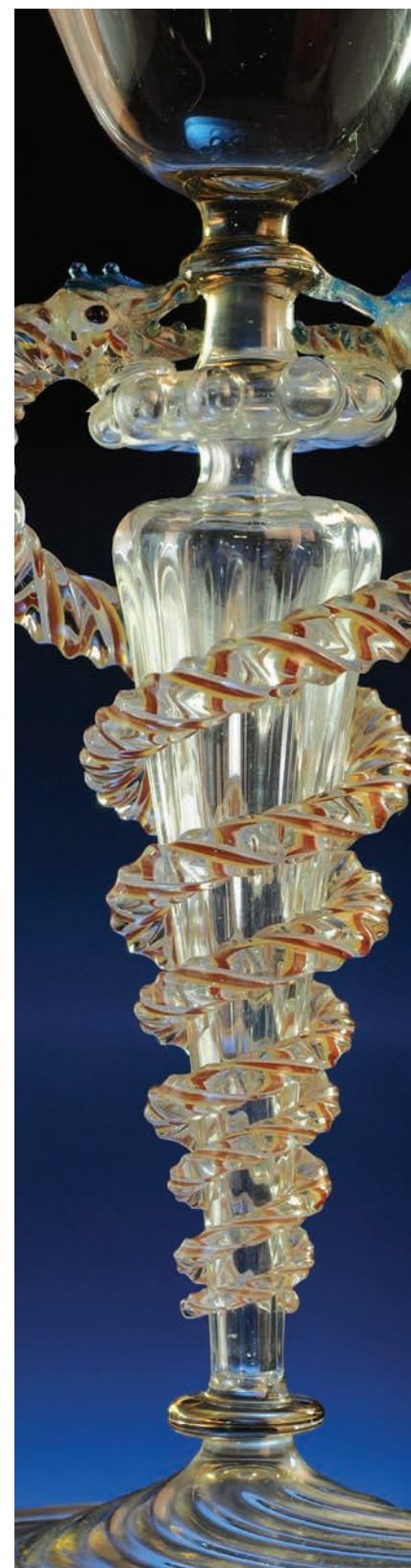
If an ordinary man succeeded in becoming a master glassmaker after completing an apprenticeship lasting more than 15 years, he would be knighted and his name recorded in the island's Golden Book. He would have the right to carry a sword (a rare privilege) but was not allowed to leave the island of Murano. Although master glassmakers were considered the equal of members of the most noble families of Venice, they were constantly followed by the Venetian police and subject to a severe law forbidding them to leave the island and, more to the point, the Republic of Venice. The law read as follows: "If a craftsman or master glassmaker divulges the secrets of his work in Venice to the detriment of the Republic, he will be ordered to return to the country. If he fails to obey this order, those closest to him shall be thrown into prison, forcing his return. If he refuses to abandon his decision to remain abroad, someone tasked with his murder will be dispatched in pursuit of him." This harsh regime, the breach of which could lead to imprisonment or assassinations, existed for a very good reason, i.e. to protect the economic benefits derived from the export of glass. This source of income was particularly important for Venice, for the country did not have many resources of its own.

Indeed, the success of the Venetian glassmakers was so great that glassmakers from all over Europe – and Austria, Germany, England, Spain and France, in particular – tried to discover their secret technique, to imitate them, to blow and work glass in the Venetian style.

Venetian glass could be blown and moulded into fine and complex shapes owing to its particular composition, which involved the use of sodium oxide as a flux. Sodium carbonate, obtained from the ash of marine algae, was also added to the kiln. The yellow or green tinge induced in the molten glass by the use of this compound was counteracted through the addition of manganese dioxide, also known as "glassmaker's soap". Although fragile, glass with sodium oxide lends itself well to the repeated reheatings required when creating the complex forms typical of Venetian glass.

The invention, in 1450, of "cristallo", a high-quality, clear and transparent molten glass with a high level of plasticity that was the only fine glass in Europe until the early 17th century, is attributed to the Barovier family of Murano glassmakers. Venetian cristallo glass, which was much brighter and "whiter" (colourless) than any other glass at the time, was made using the ash of the kali plant from Egypt and pebbles from the Ticino river. And it was the precise ratio between these ingredients that constituted the great secret of the Venetian glassmakers.

While the whole of Europe was trying to reproduce Venetian cristallo glass, a group of glassmakers from Lorraine travelled to Murano in 1492 and negotiated an exchange of the secret to Venetian cristallo and their technique for making large mirrors and large panes for use in stained glass windows. As a consequence, Venetian mirrors became universally famous and the Venetian secret to producing cristallo glass spread first to France and then to the rest of Europe. Eventually the term "cristallo" would fall out of use, being replaced by "crystal", the generic term whose spread has led to confusion,



especially in connection with what became known as crystal glass at the end of the 18th century and the start of the 19th century (i.e. any glass containing lead oxide).

Having reigned supreme in Europe for many centuries, in 1797 the Venetian glass industry found itself in danger of collapse, when Napoleon's troops conquered Venice. Amid the ensuing political and social chaos, many Venetian glassworks were closed. With little interest in this art form, Napoleon disbanded the Glassmaker's Guild in 1805. The glassmakers of Venice spread across Europe, with Bohemia becoming the new principal centre for the production of glass and crystalware. As a consequence of all this, the Venetian style would fall out of fashion and the popularity of Murano glass would be eclipsed by that of English and Bohemian designs.

It was only during the second half of the 19th century that interest among antiquarians and collectors led to a revival of glassmaking on Murano. This revival was initiated by two exceptional figures with a passion for artistic glassware and a keen eye on the market. The first of these was the abbot Vincenzo Zanetti (1824-1883), who tried to rekindle interest in this field by founding a glass museum on Murano in 1861. Noticing the demand among European collectors for Ancient-style objects, Zanetti also opened a drawing school for the study of Ancient glass the following year.

Antonio Salviati (1816-1890) was to be the second inspired advocate of Venetian artistic glassware. He first opened a mosaic workshop in 1859, while a few years later, in 1866, together with the mayor of Murano, Antonio Colleoni, and three English associates, he founded Salviati & Co, a share company that was renamed in 1872 as the Compagnia di Venezia e Murano, Antonio Salviati & Co. Thus began the revival of Venetian glassmaking, which otherwise might forever have remained forgotten under the long shadow cast by the fall of the Republic and the ceding of its territories to Austria.

This renaissance involved a remastering of the complex and highly developed technical processes through a process of painstaking research and a relearning of the technical procedures used during Greco-Roman times and the Renaissance. The employees of the Salviati company included the now legendary names of **Vincenzo Moretti**, the brilliant glassmaker who rediscovered the Roman and Byzantine method of making mosaics and the technique for making murrine glass; **Antonio Seguso**, the artist who mastered the ancient technique of glass blowing; and **Giovanni Barovier**, the descendent of a long line of glassmakers from Murano going back as far as Angelo Barovier, the inventor of cristallo glass.

A selection of murrine glass was displayed at the 1878 Universal Exhibition in Paris, where it caused a sensation. One year earlier, following a disagreement with its English shareholders, Antonio Salviati left the company and founded the rival business Salviati dott Antonio. Giovanni Barovier and his nephews Giuseppe, Benvenuto and Benedetto, as well as the technician Antonio Camozzo all followed Salviati to his new company, while Antonio Seguso, with his sons, cousins and nephews, and Vincenzo Moretti remained at Compagnia Generale Venezia e Murano (the new name of the company following the departure of its founder). This splitting of the original nucleus would become a specifically Venetian method of increasing the number of glassmakers. The number of manufacturers thus multiplied from five or six during Salviati's time to around 100 a century later. This expansion in the number of producers was to be of great benefit to the industry, for the competition and emulation it generated encouraged the emergence of the best technicians and the most talented artists and designers.

In 1884, Salviati ceded his rights of ownership of the glassworks to the Barovier family, retaining only the stores in Venice, which had an exclusive contract to sell the products made by the company that still bore his name. After the death of Antonio Salviati, his son, Giulio, and his associate, Maurizio Camerino, continued to run the stores and keep track of sales of the products made by the Barovier family and the Toso brothers. In 1921, the stores and production facilities were reunited and remained as one business until the closure of the Salviati glassworks in 1937.



The decorative themes employed by the designers of the Salviati glassworks during the closing decades of the 19th century were inspired by the works of Roman antiquity, as well as the art of the 15th-17th centuries, i.e. the gracious forms and aesthetic refinement of the Renaissance and the baroque. This decorative repertoire was predominantly comprised of symbolic elements: mythological figures, dragons, snakes, swans, marine animals, flower and plant motifs, etc. The change in the tastes among collectors and lovers of artistic glass that took place at the beginning of the 20th century saw the company adapt to the “new wave” by means of a stylistic rethinking of its production in keeping with the principles of Art Nouveau.

In 1854, the **Angelo, Carlo, Giovanni, Ferdinando, Gregorio and Liberato Toso** brothers founded a glassworks called Fratelli Toso, which, at a time when historicism was the order of the day, produced glassware that sought to imitate old Venetian glass. At the turn of the 20th century, their main focus was to produce murrine glass, and this was something at which they excelled. With the exception of Giuseppe Barovier, no other glassmaker from the pre-war period could match the Toso brothers in their mastery of this demanding technique. The Toso brothers also interpreted the Art Nouveau influence in an original and convincing manner.

In 1921, **Paolo Venini** (1895-1959), **Giacomo Cappellin** (1887-1968) and their associates founded Vetri Soffiati Muranesi, Venini & Co. The history of this glassworks is synonymous with the history of Venetian glassmaking after the First World War. Right from the outset, the company implemented a radical renewal of the aesthetics of their products with the help of the painter **Vittorio Zecchin** (1878-1947), whom they hired as artistic director. The latter’s delicate designs, with their pure lines, freed from excessive decoration and blown in fine, transparent glass, recall the sober elegance of the glassware depicted in the paintings of Venetian artists during the Renaissance.

Four years later, the two founding partners would split, with Giacomo Cappellin buying another glassworks and founding Maestri Vetrai Muranesi, Cappellin & Co., where he was joined by Vittorio Zecchin and all of the master glassmakers, who followed him en masse, either as self-employed or associates. Vittorio Zecchin, who was no fan of the Novecento style that was all the rage at the time, left the company in 1926 and was replaced by the architect **Carlo Scarpa**. The latter’s designs would have a great influence on the glassware produced on Murano until after World War II. However, the glassware produced by the Cappellin company, which was at the forefront of artistic innovation, was to be a cause of financial hardship for the company, which would not survive the financial crisis of 1929 and went declared bankrupt in 1932, before being liquidated in 1934.

In 1925, after he had stopped working with Giacomo Cappellin, Paolo Venini, who remained the sole owner of Vetri Soffiati Muranesi, Venini & Co., entered into partnership with the engineer Francesco Zecchin and the sculptor **Napoleone Martinuzzi** (1892-1977). Owing to the influence of Martinuzzi, who became the artistic director of the new company, the Novecento style (of which he was a proponent and which he used in his sculptures) would come to dominate the production of the majority of the glassworks on Murano. This influence took the form of solid objects made from richly coloured and opaque glass, sometimes with a surprising and charming iridescence.

The Venetian master glassmakers’ love for the tradition of glassblowing seems to have caused time to stand still, and they still use the same blow pipes and the same glass-shaping tools today that the Romans once used. The decorative motifs, as well as their symbolic value, hail from the Renaissance and have survived unaltered for centuries, all the while enriching their meaning. Thanks to the creative genius of the Murano craftsmen, glass – that delicate, precious, pure and noble material – would come to acquire aesthetic qualities that defy all imitation. On account of the diversity of their production techniques, of their unparalleled skill at blowing and modelling glass, the glassmakers of Murano will forever be the kings of the art of glassmaking.

NORVEGIA

Jacob Ulrich Holfeldt Tostrup (1806 – 1890) s-a născut la Hjelmeland, ținutul Rogaland, ca al patrulea copil al căpitanului de infanterie Nicolay Tostrup. Pentru că familia sa era lipsită de mijloace materiale, Jacob a intrat, la vârsta de 13 ani, ucenic la un argintar local. Timp de cinci ani, între 1823 – 1828, a lucrat în atelierul celebrului bijutier norvegian Christopher Desingthun, din Bergen, apoi, în anul 1830 a plecat la Sankt Petersburg, unde a lucrat pentru curtea imperială rusă. După o scurtă perioadă în care a locuit la Copenhaga, a revenit în țara natală și s-a stabilit în Kristiania (azi, Oslo), unde a fondat, în 1832, compania de bijuterii *Jacob Tostrup*. Începând cu anul 1837, compania devine tot mai prosperă, atelierele se extind și sunt dotate cu echipamente moderne. Jacob Tostrup a fost un pionier în domeniul orfevrăriei, adaptându-se noilor metode de lucru, care presupuneau mecanizarea anumitor operații. Spiritul liber, pragmatic, receptiv la ideile noi, l-a îndemnat să acorde atenție unui domeniu pe care astăzi l-am numi *marketing*. A fost un pionier și în această privință, investind importante resurse în studierea potențialelor piețe de desfacere, în promovarea produselor și în publicitatea activă.

Compania *Jacob Tostrup* a produs în special bijuterii de artă dar, după 1860, s-a specializat în lucrări decorative în filigran. O realizare deosebită a lui J. Tostrup a fost originala insignă emailată pentru *Ordinul Sfântul Olav*, al Curții Regale Norvegiene, creată de artist în anul 1848, la înființarea ordinului. Datorită succesului reputat cu această lucrare, J. Tostrup a devenit bijutier al Curții Regale din Norvegia și a fost investit cu titlul de Cavaler al Ordinului Sfântul Olav.

După moartea fiului său, Olaf (1842 – 1882), Jacob Tostrup îl cooptează ca partener pe nepotul său, **Torolf Prytz**, care va prelua conducerea firmei, după dispariția proprietarului. Arhitect talentat, Torolf Prytz a proiectat noul magazin al companiei, *Tostrup Gården*, ce a fost construit în perioada 1893 – 1898, lângă clădirea Parlamentului norvegian. Fiul său și strănepotul lui Jacob Tostrup, Jakob Tostrup Prytz a devenit și el un orfevru cunoscut.



CUPĂ

Atelier J. Tostrup, Kristiania,
1880 - 1890

Alamă, turnare, trefilare,
argintare, email, cloisonné

I : 18 cm, D : 12 cm

Nr. inv.: 9843; C.142; OV.16

Această admirabilă piesă constituie un argument în favoarea ideii că Jacob Tostrup a fost un pionier al vremii sale. El a îmbrățișat, încă din zorii Art Nouveau-ului, ideile și principiile esteticii naturaliste promovată de Émile Gallé. Tehnica extrem de dificilă în care a fost realizată această combinație de email și fir metalic, ca și cromatica vie și nuanțată, vorbesc nu numai despre abilitățile tehnice deprinse de Tostrup în anii petrecuți la Sankt Petersburg, ci și despre talentul lui de desenator și colorist. Stil Art Nouveau.





NORWAY

Jacob Ulrich Holfeldt Tostrup (1806-1890) was born in Hjelmeland, in the county of Rogaland, Norway, as the fourth child to the infantry captain Nicolay Tostrup. Being from a poor family, aged only 13, Jacob became an apprentice to a local silversmith. He thus spent five years (1823-1828) working in the studio of the famous Norwegian jeweller Christopher Desingthun from Bergen, before leaving, in 1830, for Saint Petersburg, where he found employment with the Imperial Russian Court. After living for a short while in Copenhagen, he returned to the country of his birth, settling in Kristiania, on Kirkegata, where in 1832 he founded the Jacob Tostrup firm of jewellers. From 1837 onwards the company began to enjoy increasing success, expanding its workshop and investing in modern equipment. Jacob Tostrup was a pioneer in the field of silver and goldware, introducing new working methods involving the mechanisation of various operations. A free spirit, pragmatic and open to new ideas, he devoted much of his time to what we would today call “marketing”. In fact, he was a pioneer in this field, investing considerable resources into the study of potential markets, the promotion of his products and their advertising.

The Jacob Tostrup company mainly produced artistic jewellery, while after 1860 it began to specialise in decorative filigree items. One of Jacob Tostrup’s greatest achievements was the original enamelled insignia for the Royal Norwegian Order of St. Olav, which the artist created in 1848 when the order was first established. Owing to the success of this work, Jacob Tostrup was appointed Royal Court Jeweller and made a Knight of the Order of St. Olav.

After the death of his son Olaf (1842-1882), Jacob Tostrup made his grandson-in-law, **Torolf Prytz**, a partner in the firm, which the latter would eventually take control of after the death of its founder. A talented architect, Torolf Prytz designed a new company store called Tostrupgården that was built between 1893 and 1898 next to the Norwegian Parliament. His son (and great-grandson of Jacob Tostrup) Jakob Tostrup Prytz would also go on to become a well-known goldsmith.

OLANDA

LEERDAM, N. V. KONINKLIJKE NEDERLANDSCHE GLASFABRIEK este o manufactură de sticlă fondată în anul 1765 în orașul Leerdam, de pe malul râului Linge, de meșteri veniți din Germania. Și astăzi orașul se bucură de o mare notorietate printre amatorii artei sticlei. În *Muzeul Național al Sticlei* din Leerdam sunt expuse piese notabile, create de artiștii acestei manufacturi olandeze, de-a lungul timpului.

Orientarea către modernitate a artei sticlei din Olanda începe odată cu venirea la conducerea manufacturii din Leerdam a lui **Peter Marinus Cochius** (1874 – 1938), în anul 1912. Fiind un teozof ardent, el se considera în serviciul progresului umanității. Unul dintre principiile aplicate de P. M. Cochius în structurarea producției atelierelor, impunea ca obiectele realizate industrial să fie nu numai accesibile unui număr cât mai mare de cumpărători, ci și estetice, în scopul dezvoltării unei societăți cât mai armonioase. Recunoaștem aici două dintre cele mai importante deziderate ale promotorilor stilului Art Nouveau: *artă pentru toți și utile cum dolci*. Astfel, prin participarea *frumosului* la viața de zi cu zi a cât mai multor membri ai societății, aceasta devine mai educată, mai echilibrată și mai tolerantă. Pentru a-și pune în practică intențiile, P. M. Cochius face apel, în anul 1915, la prietenul său, **K. P. C. de Bazel** (1869 – 1923), teozof ca și el, cerându-i, după cum însuși nota, *să creeze modele care să intre în producția curentă a manufacturii, pentru a ne debarasa de aceste monstruoase produse care constituie zestrea de sticlărie a căminelor modeste*.

Arhitectul K. P. C. de Bazel a desenat, între 1916 – 1923, servicii complete de masă, un mare număr de vase și de obiecte decorative cu proporții ce respectau principiul *numărului de aur*. Datorită dificultăților generate de punerea la punct a tehnologiei, primele piese produse industrial prin presare în tipar, după modelele lui K. P. C. de Bazel, au fost lansate abia în 1920. Astfel, se naște și prinde rădăcini în Țările de Jos designul modern al sticlei.

În curând au fost cooptați și alți creatori talentați pentru modernizarea catalogului industrial. Numele lor erau **Cornelis de Lorm** (1875 – 1942), angajat în anul 1917, și **Chris Lanooy** (1881 – 1948), care devine colaborator al manufacturii din Leerdam începând cu anul 1919. Unul dintre cei mai apreciați designeri ai manufacturii din Leerdam a fost **Andries Dirk Copier** (1901 – 1996), care



CUPĂ

Design: Andries Dirk Copier

Atelier Leerdam, 1923

Sticlă, colorare în masă, suflare

în tipar, craclare

I : 8,5 cm, D : 27 cm

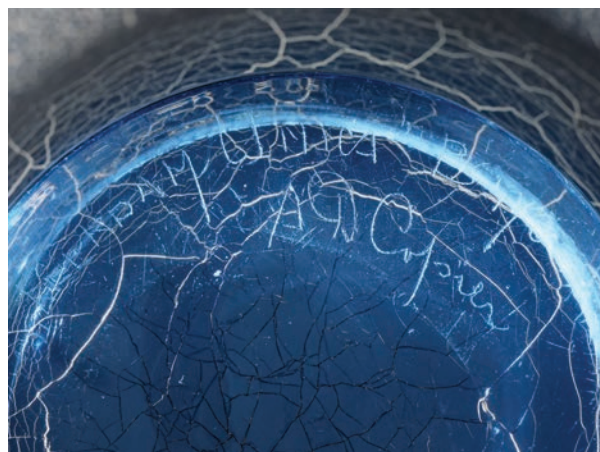
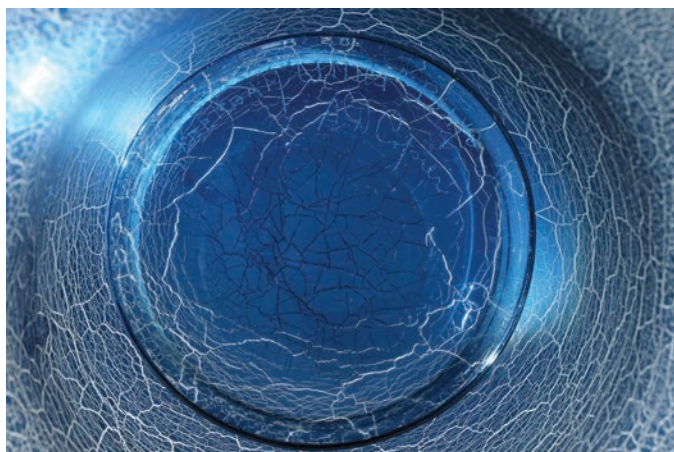
Nr. inv.: 13758

Piesă de cercetare, unicat, așa cum atestă inscripția de pe reversul bazei. Înainte de implementarea industrială a unor modele, A. D. Copier realiza piese de studiu, într-un singur exemplar, pentru a putea pune la punct toate detaliile tehnologice. Operația de craclare, delicată și foarte riscantă, se realizează

după suflare, prin imersarea obiectului în creuzetul cu topitură și apoi scufundarea lui în apă rece. Datorită șocului termic are loc craclarea stratului superficial, urmată de reîncălzirea obiectului, pentru închiderea fisurilor prea mari. Stil Art Deco.

a intrat ca ucenic gravor, la numai 13 ani, în atelierul de decorare ce era condus chiar de tatăl său. Excepționalul simț artistic și talentul de desenator pe care le-a arătat A. Dirk Copier au fost remarcate de Peter Cochijs, care i-a devenit mentor, i-a subvenționat studiile și l-a folosit ca desenator pentru articole publicitare și cataloage. Mai târziu, P. M. Cochijs i-a încredințat supervizarea execuției modelelor create de K. P. C. de Bazel și Cornelis de Lorm. Odată cu trecerea timpului, Dirk Copier concepe propriile modele, din ce în ce mai numeroase, iar începând cu anul 1923 marchează creațiile de cercetare, executate într-un singur exemplar, prin inscripția *Leerdam Unica*, ce apare pe reversul bazei obiectelor. În următorii ani, **Chris Lanooy**, **Chris Lebeau** și pictorul belgian **Rudolphe Strebelle** (1880 – 1959) au contribuit și ei la conceperea de piese *Unica*. Începând cu anul 1926, unele dintre aceste creații au fost dezvoltate în serii de înaltă calitate, sub eticheta *Serica*.

În 1927 Andries Dirk Copier este numit director artistic al atelierelor din Leerdam, funcție pe care o va păstra până la retragerea lui, în anul 1977. Timp de cincizeci de ani a fost strâns legat de evoluția manufacturii, iar acțiunile și influența sa au avut un rol determinant în dezvoltarea unui model original de artă a sticlăriei, care se situa în mod constant în avangarda modernității, fiind în același timp specifică Țărilor de Jos. În 1940 A. D. Copier a inițiat, la Leerdam, înființarea unei școlii tehnice publice pentru sticlari și a devenit primul ei director. Mult timp a predat, a conceput programe de studiu și a prezidat examene. În următorii ani școala și-a extins domeniul de activitate formând și decoratori și designeri. Printre absolvenții promoției 1948 s-a numărat și **Willem Heesen** (1925 – 2007), al cărui celebru studio de sticlărie *De Honde Horn*, de la Acquoy, a executat unele creații personale ale lui Dirk Copier, începând cu 1977. **Floris Meydam** (1919 – 2011), angajat la Leerdam în 1935, a fost sticlarul olandez cel mai talentat al celei de-a doua generații a secolului XX. Creator vedetă al manufacturii, Floris Meydam s-a aflat mereu în strânsă legătură cu genialul Dirk Copier, a cărui coplesitoare personalitate a influențat specificitatea stilistică a artei sticlei din Olanda, în epoca modernă.



HOLLAND

The N. V. Koninklijke Nederlandsche Glasfabriek Leerdam was a glassworks founded in 1765 in the city of Leerdam on the banks of the Linge river by craftsmen from Germany. The city is still well known among glass lovers today. The National Glass Museum in Leerdam contains a number of notable works by artists who have worked for the Dutch manufacturer down the years.

The embracing of modernity with respect to artistic glassmaking in Holland began with the appointment in 1912 of **Peter Marinus Cochius** (1874-1938) as manager of the manufacturer in Leerdam. As an ardent adherent of theosophy, Peter Cochius believed himself to be at the service of human progress. One of the principles he put into practice while organising the company's production activity was that mass produced objects should not only be accessible to as many buyers as possible, but also be aesthetically pleasing to them, with the purpose of promoting a more harmonious society. In this we can identify two of the most important principles of the proponents of the Art Nouveau style: "art for all" and "utile cum dolci". By making beauty a part of the everyday lives of as many members of society as possible, society as a whole would become more educated, more balanced and more tolerant. In order to put his ideas into practice, in 1915 Peter Cochius asked his friend **K. P. C. de Bazel** (1869-1923), who was also a theosophist, "to come up with designs that would enter the company's current production, so as to rid ourselves of those monstrous glassware products found in ordinary homes."

Between 1916 and 1923, the architect K. P. C. de Bazel designed complete tableware sets, as well as a large number of vases and decorative objects with proportions that respected the golden ratio. Owing to technological difficulties, the first mass-produced mould-pressed objects based on K. P. C. de Bazel's designs were only launched in 1920. This marked the birth of modern glassware design in the Netherlands.

Other talented designers were soon brought on board to modernise the company's portfolio of designs. These included **Cornelis de Lorm** (1875-1942), who joined the firm in 1917, and **Chris Lanooy** (1881-1948), who began working with the manufacturer in Leerdam in 1919. One of the company's most respected designers was **Andries Dirk Copier** (1901-1996), who, aged only 13, began his career



at the Leerdam glassworks as an apprentice engraver in the decoration workshop run by his father. His exceptional artistic sense and drawing skills were recognised by Peter Cochius, who became his mentor, financed his studies and used him as a designer on publicity materials and catalogues. Peter Cochius entrusted him with supervising the manufacture of the designs of K. P. C. de Bazel and Cornelis de Lorm. In time, Andries Dirk Copier would produce designs of his own and, in 1923, the company launched a series of unique experimental objects based on his designs that had the words “Leerdam Unica” marked on the underside of the base. The following years would also see **Chris Lanooy**, **Chris Lebeau** and the Belgian painter **Rudolphe Strebelle** (1880-1959) contribute designs to the “Unica” series. As of 1916, some of these designs were produced in high-quality limited-edition series under the “Serica” label.

In 1927, Andries Dirk Copier was appointed artistic director of the Leerdam glassworks, a role he would retain until his retirement in 1977. For 50 years he would be closely associated with the development of the company, and his actions and influence played a decisive role in the creation of an original tradition of artistic glassmaking that has always been at the forefront of modernity, while also being specific to the Netherlands. In 1940, Andries Dirk Copier founded a public technical school for glassmakers in Leerdam, where he would serve as its first director. This role would see him teach, devise curricula and oversee examinations. During the years that followed the school expanded its scope to offer training to decorators and designers. Among those to graduate in 1948 was **Willem Heesen** (1925-2007), whose famous glass studio, De Ouda Horn, in Acquoy, would begin producing some of Andries Dirk Copier’s own designs as of 1977. **Floris Meydam** (1919-2011), who began working at the Leerdam glassworks in 1935, was the most talented second-generation Dutch glass designer of the 20th century. The company’s star designer, Floris Meydam, was always in close contact with the brilliant Andries Dirk Copier, whose overwhelming personality had a powerful influence on the stylistic identity of Dutch glassmaking during the modern era.

ROMÂNIA

Prima manufactură de sticlă din România a fost fondată în anul 1650, la Târgoviște și aparținea lui Matei Voievod. Documentele atestă existența unor ateliere de sticlărie la Beliu, lângă Ineu, în Transilvania, în anul 1727. În Moldova se înființează o manufactură de sticlă în satul Călugăra, din ținutul Roman, în 1740, printr-un hrisov al domnitorului Grigore Ghica. În secolul al XIX-lea se construiesc mai multe ateliere de sticlărie în Maramureș, Banat, Ardeal, Muntenia. Astfel, în 1801 ia naștere manufactura de la Poiana Codrului, în 1804 cea de la Tomești, în 1830 se înființează ateliere de sticlărie la Avrig și în 1840, la Pădurea Neagră. În anul 1880, este fondată Fabrica de sticlă din Azuga.

Descoperirea zăcămintelor de gaz metan în zona deluroasă a Ardealului a favorizat apariția unor ateliere de sticlărie în această arie geografică. În anul 1919 s-a constituit o societate anonimă cu 16 acționari, care avea inițial sediul la Budapesta, mutat ulterior la Mediaș, și care își fixase ca obiectiv înființarea unei manufacturi de sticlă în împrejurimile orașului, pentru a profita de faptul că Mediașul a fost unul dintre primele centre industriale din țară alimentate cu gaz metan. Construcția fabricii a început în 1922, pe un teren pus la dispoziție de medicșeanul Eduard Theil. Atelierele au devenit funcționale în 1923, fiind devansate de cele de la Turda, care fuseseră deschise în 1921.

Fabrica de sticlă **Vitrometan** Mediaș dispunea, la începutul activității sale, de 65 de angajați și producea butelii pentru bere și șampanie. Tehnicienii atelierelor reușesc, în anii 1929 – 1930, să pună la punct procedeul de obținere a sticlei albe. Primele cristaluri și primele emailuri pentru sticlă din România se produc tot aici. Compania cunoaște o puternică dezvoltare, în parte datorită capitalului străin, iar produsele realizate, tot mai diverse, sunt exportate în mai multe țări europene. După ce, timp de aproape un secol, a evoluat până la a deveni port-drapelul artei naționale a sticlăriei, realizând, pe lângă producția industrială, o varietate largă de piese artistice, din sticlă sau cristal de foarte bună calitate, suflate și decorate tradițional, fabrica este închisă în 2015.

Theodor Radivon (1849 – 1924), care se recomanda ca *fiu de comerciant din Pitești*, ocupă în 1863 un post de contabil la *Casa Carapăți*, o importantă firmă de comerț cu obiecte de lux, care deținea privilegiul de a fi *furnizor al Curților Domnești ale României și Serbiei*. În 1873 Theodor Radivon este cooptat ca



CANĂ CU CAPAC

Atelier Theodor Radiuon,
București, 1/4 sec. XX
Cristal, suflare în tipar,
gravare, șlefuire, argint,
turnare, presare, cizelare,
aurire parțială
I : 37 cm, D : 20 cm
Nr. inv.: 8810; C.877; A.199

Decorația bogată a
argintului, cu elemente
rocaillle, se alătură
urejurilor vegetale gravate
în cristalul limpede și
strălucitor. Stil eclectic.





SERVICIU DE MASĂ

Atelier Azuga, 1/4 sec. XX
Sticlă, suflare în tipar, tăiere,
fațetare, gravare, șlefuire
I: 10,5...29,5 cm, D: 5,6...13 cm
Nr. inv.: 13517, 13523, 13622, 13674

Pieșele acestui serviciu, constituit
din 525 de componente, au fost
realizate în mai multe etape, în
perioada 1900–1930, la cererea Casei
regale. Sticlă este de foarte bună
calitate, apropiindu-se de cristal,
iar decorarea a fost realizată cu
acuratețe tehnică. Stil eclectic.

CARAFĂ

I: 29,5 cm, D: 11 cm
Nr. inv.: 13523

BOL

I: 8, D: 13 m
Nr. inv.: 13674

PAHAR FLÛTE

I: 17,3 cm, D: 6,5 cm
Nr. inv.: 13517

PAHAR PENTRU VIN

I: 12,5 cm, D: 5,6 cm
Nr. inv.: 13517

PAHAR PENTRU ORANJADĂ

I: 10,2 cm, D: 6,5 cm
Nr. inv.: 13622

PAHAR PENTRU APĂ

I: 16 cm, D: 7,5 cm
Nr. inv.: 15766

PAHAR PENTRU LICHIOR

I: 9,5 cm, D: 7,5 cm
Nr. inv.: 13517



asociat al companiei. După ce Nicolae Carapati, proprietarul firmei, s-a stins din viață la Nisa, în 1888, Theodor Radivon a preluat conducerea societății, pe care a reformat-o. A construit un nou sediu, pe bulevardul Elisabeta, astăzi Primăria Sectorului 5 București, unde parterul era ocupat de un *Magazin de confiență – atelier special de joaillerie, bijuterie, horlogerie*.

Theodor Radivon se afirmă ca un important gravor, bijutier, realizator de medalii, plachete, obiecte de cult și piese decorative, compania sa devenind *furnizor principal al Casei Regale a României și al Curților Metropolitane*. Pentru a-și spori cifra de afaceri, folosește din plin reclama, sub toate formele de care putea dispune: ziare, cărți poștale, foi volante, timbre comandate special. Revista *Fruntașii comerțului și industriei*, publică în editura bucureșteană *Tacid*, în 1903, un articol laudativ, în care sunt amintite medaliile de aur primite de Theodor Radivon la *Expozițiunile din țară*, precum și pe cea de argint de la Expoziția din Paris, din anul 1900.

Pentru contribuția adusă la dezvoltarea comerțului cu obiecte de lux, Theodor Radivon este distins cu titlul de *Cavaler al Ordinului Coroana României*. După 45 de ani de la intrarea în *Casa Carapati*, predă afacerea fiului său, Nicolae Radivon. El a reconstituit, în jurul anului 1920, istoria *Casei Carapati – Radivon, cel mai mare magazin din țară în ramura bijuterii, argintării, ceasornice și obiecte bisericesti*. Printre altele, autorul menționează faptul că tatăl său *își instalase în atelier un cuptor de topit și niște foale moderne, aduse din străinătate* și face o caracterizare a magazinului și a furnizorilor săi: *era magazinul cel mai în curentul modei, cel mai mare din țară, cel mai bine asortat cu cadouri pentru logodne, nunți și botezuri. Marfa era lucrată în atelier, cu meșteri buni, sau la comandă, la Paris, Pforzheim, Viena, la cele mai bune fabrici*. Magazinul funcționează până după al Doilea Război Mondial, când este desființat.

Orașul Azuga este situat pe valea superioară a Prahovei, la confluența râurilor Prahova și Azuga, la o distanță de 133 km de București și 33 km de Brașov. Denumirea *Azuga* este de origine romană și derivă din latinescul *adjuga*, adică *lângă jugul muntelui*. Locurile au purtat mai

VAS

Atelier Vitrometan, Mediaș, 1941
Sticlă, colorare în masă, suflare
în tipar, tăiere, gravare, șlefuire,
sablare
I : 32 cm, D : 27 cm
Nr. inv.: 13730

Acest vas unicat a fost creat pentru a fi oferit reginei Elena. Pe buza piesei este gravată inscripția „Reginei noastre Elena – Vitrometan Mediaș – 20 mai 1941”. Decorul modern, care sugerează creuzetele de topit sticlă învăluite de flăcări, se reliefează net pe fondul satinat al vasului. Culoarea verde crom a sticlei, ca și jocul între suprafețele lucioase ale motivului decorativ și cele mate ale fondului, conferă piesei valoare estetică. Stil Art Deco.





SET DE PAHARE PENTRU APĂ

Atelier german, 1/4 sec. XX

Designul și execuția decorului: regina Maria

Sticlă, suflare în tipar; argint, laminare, cizelare; pictare cu email

I : 12,5 cm, D : 7,5 cm

Nr. inu.: 2529

Regina Maria a fost nu numai o iubitoare a artei mederne, ci și o creatoare activă, care a lăsat în urmă o operă originală și recognoscibilă. Pictura ei, în mare majoritate realizată în tehnica acuarelei, are ca temă predilectă subiectele florale. De data aceasta, regina Maria și-a exersat talentul pictând în email florile preferate, pe un set de pahare pentru apă. Finețea desenului, sensibilitatea și delicatețea interpretării temei, cromatica vie și armonioasă, specifice creațiilor reginei Maria, transformă acest set de pahare într-o creație cu valoare memorialistică și artistică. Stil Art Nouveau.

întâi denumirea de *Între Prahove*, iar prima casă construită pe aceste meleaguri a fost a lui George Zangur, ridicată pe la 1800, lângă drumul Predealului, pe dreapta văii Azugii. Următoarele case se vor așeza de la Zangur în sus, pe vale.

În perioada 1830 – 1832, **Aslan din Râșnov** a construit în această zonă o glăjerie, pentru care a adus meșteri din Boemia. Materiile prime folosite erau nisipul, cenușa de lemn alb și varul. Glăjeria a produs sticlă suflată, albă sau colorată și geamuri. A funcționat un timp relativ scurt și, din motive necunoscute, fabrica a fost închisă, iar investițiile rămase fără stăpân s-au ruinat.

În anul 1880 **Grünfeld** reconstruiește manufactura de sticlă, la început cu un singur cuptor. În 1890 ea avea trei cuptoare și folosea 250 de lucrători, în majoritate din Boemia. Între 1900 și 1936 atelierele funcționează ca societate pe acțiuni, având, după 1921, ca administrator delegat și director pe Nicolae Zanne, din familia de pașoptiști a lui Alexandru Zanne.



Casa regală, care se număra printre acționari, comandă la Azuga servicii de masă de uz curent, care se păstrează în mare majoritate în patrimoniul Muzeului Național Peleș. Este vorba despre un număr de 525 de piese din sticlă albă, ce prezintă, în mare, aceleași caracteristici decorative: pahare pentru șampanie, vin, coniac, lichior, țuică, oranjadă, apă, cu corp tronconic, evazat spre buză, șlefuit în fațete longitudinale, gravate cu cifrurile regilor Carol I, Ferdinand, Carol II și al prințului Dimitrie Ghica. Serviciul mai cuprinde boluri, flacoane și carafe cu aceleași caracteristici morfologice. Piese sunt lucrate într-o sticlă de bună calitate, cu o apreciazabilă acuratețe tehnică.

Înainte de Primul Război Mondial, se angajează ca inginer constructor la cuptoarele atelierelor de sticlărie din Azuga **Emerico Montesi**, fiul lui Francesco Montesi, care a participat ca inginer la construirea podului de la Cernavodă, proiectat de Anghel Saligny.

Născut în 1879 la Viena, din tată italian și mamă franțuzoaică, Emerico Montesi a urmat liceul Sfântul Sava din București, unde a fost coleg cu I. G. Duca. Format într-un climat elevat, el se va număra printre prietenii lui Valentin Bibescu. Dorind să continue tradiția familiei, a urmat *École Centrale* din Paris, o renumită universitate de inginerie.

În anul 1916 Emerico Montesi se căsătorește cu nepoata lui Nicolae Zanne, Alexandrina Henriette. Iubitor și colecționar de artă franceză, Nicolae Zanne remarcă talentul de desenator și de sticlar al lui Montesi și îl trimite la Nancy, în perioada 1921 – 1923, pentru a descifra amănuntele tehnicii de realizare a sticlelor stratificate, gravate cu acizi, în atelierelor Gallé și Daum. Pentru ca numele său să poată fi citit corect în limba franceză și ca urmare a modei filo-franceze din România, *Emerico Montesi* se transformă în *Henri Montesy*, cu *y* final, așa cum apar semnate piesele create de el mai târziu. La întoarcerea în țară, Montesi devine directorul artistic al atelierelor de la Azuga, funcție pe care o va deține până în 1939, anul închiderii temporare a fabricii și, în același timp, anul sfârșitului său prematur.

Meșterii fabricii, nemți, polonezi, cehi și români lucrau mai ales sticlărie de menaj, artistic decorată prin gravură chimică. În 1923 la

SERVICIU DE MASĂ

Design: Emerico Montesi

Atelier Azuga, 1930 - 1935

Sticlă, colorare în masă, suflare în tipar, tăiere, fațetare, șlefuire

Nr. inv.: 13510

CARAFĂ PENTRU VIN: l = 35 cm,

D = 13 cm

CARAFĂ PENTRU LICHIOR: l = 26 cm,

D = 9,5 cm

CARAFĂ PENTRU ȚUICĂ: l = 18 cm,

D = 6 cm

CANĂ PENTRU APĂ

l = 23 cm, D = 16 cm

PAHAR PENTRU APĂ

l = 12 cm, D = 8,5 cm

PAHAR PENTRU ȘAMPANIE

l = 8,5 cm, D = 10,9 cm

PAHAR PENTRU VIN

l = 12 cm, D = 8,5 cm

PAHAR PENTRU ȚUICĂ

l = 6,5 cm, D = 4,7 cm

FARFURIOARĂ

l = 1,5 cm, D = 8,5 cm

CĂNIȚĂ

l = 9 cm, D = 4 cm

Serviciul este constituit din 93

de piese de diferite forme și

dimesiuni, perfect adaptate

domeniului de utilizare. Culoarea

fumurie a sticlei, foarte dificil de

obținut fără o bună stăpânire a

chimiei culorilor, este modernă, ca

și decorul geometric, abstract. Stil

Art Deco.



întoarcerea sa de la Nancy, Montesi a înființat un mic atelier de sticlărie de artă, în care el însuși se ocupa de concepția vaselor, **Josif Lintzmeier**, **Rudolf Burger** sau **Josif Vișovski** le suflau, iar **Franz Nosek** realiza gravarea chimică. Franz Nosek era fiul unui gravor din Moravia, angajat inițial pentru lucrări de mică importanță (cănițe de *moși*) și pe care Montesi l-a remarcat datorită talentului său deosebit.

În anii 1924 – 1926 se execută foarte puține vase, dar în perioada 1929 – 1939 producția crește la aproximativ 600 de piese pe an. Montesi și echipa sa au lucrat plafoniere, bomboniere, vase pentru flori, pulverizatoare de parfum, cupe, boluri, dar și figurine: peștișori, broscuțe, șopârle, din sticlă colorată sau din sticlă în straturi. Culoarele favorite erau galben, verde, galben-verzui, rubiniu, violet, portocaliu, în diferite nuanțe.

Producerea sticlăriei de artă nu era însă rentabilă, întrucât nisipul se aducea din Cehoslovacia, pigmentul roșu rubin și aurul coloidal din Germania, iar monturile metalice se importau din Franța și Germania. Magazinele fabricii din Azuga, Brașov și București vindeau foarte puțin din cauza prețului de cost ridicat al pieselor. În anii 1937 – 1938 s-a produs singurul lot de piese pentru export, de aproximativ 50 de lucrări, ce au plecat spre Beirut. Vasele de lux create de Emerico Montesi nu au participat la nicio expoziție din țară sau din străinătate, iar piesele cele mai reușite nu erau vândute, ci dăruite. Adrian Maniu remarcă, la câțiva ani după moartea lui Montesi, într-un articol publicat în ziarul *Universul*, modestia acestui artist neînțeles și nedreptățit.

Este cunoscut faptul că regina Maria, iubitoare a artei moderne, a comandat la Azuga, în perioada 1930 – 1935, un serviciu de masă în stil Art Deco. Deși piesele nu sunt semnate, ele nu puteau fi create decât de Emerico Montesi, care era în acea perioadă directorul artistic al fabricii și nu putea lăsa o comandă atât de importantă în seama unui alt designer. Serviciul este suflat din sticlă fumurie (culoare foarte dificil de realizat din punct de vedere tehnic), șlefuită în fațete largi, verticale sau radiale și cuprinde farfurioare pentru dulceață, pahare și carafe pentru lichior, vin și apă, căni și cănițe.

Tradiția inițiată de Emerico Montesi este revitalizată în 1980, când se reînființează atelierul de decorare prin atac chimic. Dacă ar fi beneficiat de creațiile unui designer talentat și cu un marketing și un management eficiente, produsele realizate la Azuga s-ar fi putut impune pe piața de profil europeană, căci componenta tehnică era asigurată la un nivel remarcabil. În absența acestor componente esențiale, fabrica de sticlă din Azuga a devenit nerentabilă și, în 1999, a fost închisă, punându-se astfel capăt aventurii Art Nouveau începută, în 1923, de un discipol al celor mai talentați sticlari ai începutului de secol XX.



VAS PENTRU FLORI
Atelier Azuga, 1925
- 1935

Sticlă, colorare în
masă, suflare în
tipar, gravare cu
acizi și la roată
I : 32 cm, D : 28 cm
Nr. inu.: 15907

Decorul floral
stilizat este
gravat la roată
pe suprafețe
ce au fost în
prealabil matisate
prin acidare.
Dispunerea lui în
benzi concentrice,
care alternează
cu suprafețe lise
transparente,
amplifică valențele
estetice ale piesei.
Stil Art Deco.



ROMANIA

The first glassworks in Romania was founded in 1650, in Târgoviște, and belonged to Matthew Basarab. Documentary evidence from Transylvania confirms the existence, in 1727, of glassmaking facilities in Beliu, near Ineu. In Moldavia, a glassworks was established in 1740 in the village of Călugăra (Roman county), by a decree issued by the ruler Grigore Ghica. The 19th century saw a number of glassworks built in the regions of Maramureș, Banat, Ardeal and Muntenia – e.g. those in Poiana Codrului (1801), Tomești (1804), Avrig (1830) and Pădurea Neagră (1840). The glass factory in Azuga was established in 1880.

The discovery of deposits of methane gas in the hilly regions of Ardeal was conducive to the founding of a glassworks in the area. In 1919, a share company with 16 shareholders – initially based in Budapest, but later relocating to Mediaș – was duly set up with the aim of establishing a glassworks near Mediaș, one of the first industrial centres of the country with a ready supply of methane gas. Work to build the factory began in 1922 on land made available by the Mediaș native Eduard Theil. The factory would become operational in 1923, i.e. after the opening of the glassworks in Turda, which opened in 1921.

The **Vitrometan** glass factory initially had 65 employees and produced bottles for beer and champagne. In 1929-1930, the factory's technicians developed a technique for making milk glass. The first crystal glass and first enamels for glass in Romania were also produced here. The company expanded rapidly – in part thanks to foreign capital – and its increasingly diverse range of products was exported to many different European countries. Having grown – over the space of almost a century – to become a national flag-bearer for Romanian glassmaking, producing, besides mass-production wares, a wide variety of artistic objects from very high-quality blown and traditionally decorated glass and crystal, the factory eventually closed in 2015.

In 1863, **Theodor Radivon** (1849-1924), who described himself as the “son of a merchant from Pitești”, began working as an accountant for Casa Carapati, a large company trading in luxury items that had the honour of being a supplier to the Princely Court of Romania and Serbia. He became an associate of the company in 1873 and, after the owner of the firm, Nicolae Carapati, died in Nice in 1888, he took over the running of the company. As part of his restructuring of the business, he built a new headquarters, on Blvd. Elisabeta in Bucharest (today Sector 5 City Hall), the ground floor of which was occupied by a jewellery and watchmaking workshop and store.

Theodor Radivon became a well-known engraver, jeweller and maker of medals, plaques, religious paraphernalia and decorative items, and his company would become the “principal supplier to the Royal House of Romania and the Metropolitan Courts”. In order to increase the company's turnover, he used every form of advertising available at the time: newspapers, postcards, flyers and even specially commissioned stamps. In 1903, *Fruntașii comerțului și industriei* magazine, published by *Tacid*, ran a laudatory article describing the gold medals received by Theodor Radivon at exhibitions around the country, as well as the silver medal received at the Paris Exhibition of 1900.

In recognition of his contribution to the promotion of the trade in luxury items, Theodor Radivon was awarded the title of Knight of the Order of the Crown of Romania. Forty-five years after joining *Casa Carapati*, he handed over the business to his son, Nicolae Radivon, who around 1920, wrote a history of Casa Carapati-Radivon, “the largest store in the country for jewellery, silverware, time pieces and church objects.” Among other things, he mentions how his father “had installed in the workshop a kiln and some modern bellows brought from abroad.” He also described the shop and its suppliers as follows: “It was the most fashionable shop, the largest in the country, and with the best selection of gifts for engagements, weddings and baptisms. The goods were produced in the workshop, by good craftsmen, or made to order in Paris, Pforzheim and Vienna, only at the best factories.” The store remained open until shortly after World War II.

The town of Azuga is located in the upper Prahova Valley, at the confluence of the rivers Prahova and Azuga, at a distance of 133 km from Bucharest and 33 km from Brașov. The name Azuga is of Roman origin and derives from the Latin *ad juga*, i.e. “by the yoke of the mountain.” This place was originally known as *Între Prahove*, with the first house built in this area being that of George Zangur (built in 1800), near the road to Predeal, on the right-hand side of the Azuga valley. The next houses to appear in the valley would be built upwards from Zangur’s house.

In 1830-1832, **Aslan of Râșnov** would establish a glassworks in the same area, bringing craftsmen from Bohemia to work there. The raw materials used were sand, acacia wood ash and lime. His glassworks produced blown colourless and coloured glass and window panes. However, it was operational for only a short time before closing, for reasons unknown, and falling into ruin.

In 1880, **Grünfeld** rebuilt the glassworks in Azuga, which initially only had a single furnace. By 1890, the factory would have three furnaces and a workforce of 250 employees, most of whom from Bohemia. Between 1900 and 1936, the glassworks functioned as a share company, with, from 1921, Nicolae Zanne, a descendant of the revolutionary Alexandru Zanne, as director.

The Royal House, which was also one of the shareholders in the company, commissioned a regular table service from Azuga, most of which can be found today in the collection of Peleș National Museum. This set contained 525 items of colourless glass mostly sharing the same decorative features: glasses for champagne, wine, cognac, liqueurs, schnapps, juice and water with tapered bodies, flared rims and longitudinal facets, and engraved with the royal cyphers of kings Carol I, Ferdinand and Carol II,



as well as that of Prince Dimitrie Ghica. The table service also includes bowls, bottles and carafes with the same morphological characteristics. All of these items are made out of high-quality glass and are technically accomplished.

Sometime before the First World War, the glassworks in Azuga hired the civil engineer **Emerico Montesi**, the son of Francesco Montesi, who had served as an engineer during construction of the bridge in Cernavodă designed by Anghel Saligny. Born in Vienna in 1879 to an Italian father and French mother, Emerico Montesi attended St. Sava School in Bucharest, where he studied alongside I. G. Duca. Brought up in an elevated milieu, he was to include Valentin Bibescu among his friends. And, in keeping with family tradition, he went on to study engineering at the famous École Centrale in Paris.

In 1916, Emerico Montesi married Alexandrina Henriette, the granddaughter of Nicolae Zanne. A lover and collector of French art, Nicolae Zanne recognised Montesi's talent for drawing and glassmaking, sending him to Nancy between 1921 and 1923 to learn all about the techniques of making multi-layered glass and acid etching at the glass workshops of Gallé and Daum. In order to make it easier to pronounce his name in French – and also given the fashion for all things French in Romania at the time – Emerico Montesi became Henri Montesi, ending in a y, which is how he signed his later works. On his return to Romania, Montesi was made artistic director of the factory in Azuga, a position he would hold until 1939, the year the glassworks would shut down temporarily and also the year of his early death.

The factory's skilled workforce – comprising Germans, Poles, Czechs and Romanians – predominantly produced glassware for domestic use that was decorated using chemical etching. In 1923, after his return from Nancy, Montesi established a small artistic glass studio, where he himself would design the objects, which were then blown by **Josif Lintzmeier**, **Rudolf Burger** and **Josif Vișovski** and chemically etched by **Franz Nosek**. The latter was the son of an engraver from Moravia initially hired to work on less important products (e.g. the little cups handed out as part of the *moși* tradition), but whose special talent Montesi was quick to recognise.

Between 1924 and 1926, the company would produce only small quantities of glassware. However, this would change during the period 1929-1939, when production reached around 600 pieces a year. Montesi and his team produced ceiling lamps, confectionery bowls, vases, perfume dispensers, cups and bowls, as well as figurines – fish, frogs and lizards made of coloured or multi-layered glass. The preferred

colours were yellow, green, greenish-yellow, ruby, purple and orange, all in different hues.

However, the production of artistic glassware was not a profitable enterprise, given how the sand had to be imported from Czechoslovakia, the ruby red pigment and colloidal gold from Germany, and the metal mounts from France and Germany. Sales through the factory's shops in Azuga, Braşov and Bucharest were very low due to the high cost price of their wares. In 1937-1938, the only batch of glassware produced for export (containing around 50 pieces) was that destined for Beirut. Emerico Montesi's luxury glassware was never exhibited, neither in Romania nor abroad, and his most accomplished works were not sold but given as gifts. In an article published in the *Universul* newspaper a few years after Montesi's death, Adrian Maniu noted the modesty of this little known and underappreciated artist.

It is a well-known fact that between 1930 and 1935 Queen Marie, a great lover of modern art, commissioned the glassworks in Azuga to make for her a collection of Art Deco-style glass tableware. Although not signed, these pieces can only be the work of Emerico Montesi, who at the time was artistic director of the factory and would not have permitted any other designer to work on such an important commission. The collection is blown in smoked glass (technically a very difficult effect to achieve), with broad vertical and radial facets, and contains dessert plates, glasses and carafes for liquor, wine and water, and various cups of different sizes.

The glassmaking tradition established by Emerico Montesi was revived in 1980, when the chemical-etching workshop was reopened. Had it possessed a talented designer and an efficient management and marketing strategy, its products might have been competitive on the European market, for technically speaking they were of a very high standard. However, in the absence of these essential components, the factory in Azuga proved to be unprofitable and was closed in 1999, thereby bringing to an end the Art Nouveau adventure begun in 1923 by a disciple of the most talented glassmakers of the start of the 20th century.



RUSIA

Peter-Karl Fabergé (1846 – 1920) provenea dintr-o familie protestantă germano-daneză. Tatăl său, Gustav Fabergé (1814 – 1893), de profesie bijutier, se trăgea dintr-o familie de hughenoți germani, din La Bouteille, Picardia. După revocarea Edictului de la Nantes, în 1685, familia Fabergé se refugiase în Germania, la Schwedt am Oder, apoi în provincia baltică Livonia (din actuala Estonie), pe atunci parte a Imperiului Rus. Către 1835 Gustav Fabergé ajunge la Sankt Petersburg, unde se căsătorește cu Charlotte Jungstedt, de naționalitate daneză. Câțiva ani mai târziu, în 1842, deschide pe cont propriu un atelier de bijuterii pe o stradă importantă a orașului, Bolșaiia Morskaia. Casa va fi reconstruită ulterior, în anii 1899 – 1900, de arhitectul Carl Schmidt.

După ce și-a petrecut întreaga copilărie la Sankt Petersburg, adolescentul Peter-Karl își urmează părinții, care se mută la Dresda în 1860, lăsând întreprinderea familială în mâinile unor gestionari de încredere. În următorii ani, Karl Fabergé frecventează cursurile *Școlii de Arte și Meserii* din Dresda, iar în anul 1864 pleacă într-o călătorie în jurul Europei. Își completează studiile absolvind *Colegiul Comercial* din Paris și se formează ca bijutier pe lângă orfevri importanți și respectați din Germania, Franța și Anglia. Concomitent, studiază obiectele expuse în galeriile celor mai mari muzee din Europa. Perioada de formare se încheie în 1872, când, la vârsta de douăzeci și șase de ani, Karl Fabergé se întoarce la Sankt Petersburg și se căsătorește cu Augusta Julia Jacobs. În același an, tatăl său îi predă conducerea întreprinderii familiale, pe care însă trebuia să o împartă cu artizanul **Hiskias Pendin**, care a fost mentorul tânărului Peter-Karl. În perioada următoare compania se dezvoltă, trecând de la producția de bijuterii în stilul secolului al XVIII-lea francez la creații ce denotă o viziune artistică mai largă. Karl Fabergé are prilejul de a studia în amănunt operele adăpostite de muzeul Ermitaj, căci societatea sa participa la catalogarea și restaurarea pieselor de artă din marele muzeu fondat în secolul al XVIII-lea de împărăteasa Ecaterina cea Mare.

La moartea lui Hiskias Pendin, în 1882, Peter-Karl Fabergé rămâne singurul conducător al atelierelor și primește titlul de *meșter orfevrier*, care îi dă dreptul de a utiliza propriul poanson, împreună cu cel al manufacturii. În același an, fratele său, **Agathon**, un creator talentat, i se alătură după întoarcerea de la Dresda, unde studiasse, ca și Karl, la *Școala de Arte și Meserii*. Odată cu venirea lui Agathon, casa



Fabergé își diversifică producția, realizând și obiecte de lux, pe lângă bijuterii. Creațiile fraților Fabergé fac senzație la expoziția pan-rusească de la Moscova, din anul 1882. A fost momentul de răscruce al carierei marelui artizan. În timpul expoziției, Karl Fabergé este remarcat de țarul Alexandru al III-lea, care îi comandă o pereche de butoni în formă de greieri. Una dintre piesele prezente în standul companiei a fost replica unei brățări din aur, din secolul al IV-lea î. Hr., care făcea parte din tezaurul scit expus la *Ermitaj*. Împăratul a declarat că nu putea face nicio diferență între lucrătura lui Fabergé și cea a originalului și a ordonat ca obiectele casei *Fabergé* să fie expuse la *Ermitaj*, ca excepționale exemple ale artizanatului rus contemporan. Karl Fabergé primește medalia de aur a expoziției și medalia *Sankt Stanislas*, devenind competitorul direct al bijutierului suedez **Bolin**.

În anul 1884 țarul Alexandru al III-lea îi acordă lui Karl Fabergé privilegiul de a fi *Orfevrierul Curții Imperiale Ruse*, funcție unică pentru un artist în istoria monarhiei ruse. Își va păstra acest titlu și sub țarul Nicolae al II-lea și va fi recunoscut și la curțile Regatului Unit, Thailandei, Suediei și Norvegiei. Entuziasmul întregii nobilimi ruse pentru creațiile *bijutierului imperial* era atât de mare încât atelierele Fabergé au ajuns să aibă filiale la Moscova, Odesa, Kiev și peste graniță, la Londra. În afară de bijuterii,

compania produce rafinate obiecte decorative: ouă, flori, figurine, rame, pendule, cutii etc.

Primul ou de Paște, creat în 1885 de Karl Fabergé, este oferit de țarul Alexandru al III-lea soției sale, Maria Feodorovna. La prima vedere, avea aspectul unui ou obișnuit din email alb, dar la interior se afla o surpriză - un pui multicolor din aur, având la interior o coroană și în coroană un mic ou din rubin. Împărăteasa a fost atât de încântată, încât țarul reînnoia în fiecare an comanda la compania Fabergé. După moartea lui Alexandru al III-lea în 1894, fiul său, Nicolae al II-lea a continuat tradiția și a comandat în fiecare an câte două ouă la Fabergé, unul pentru soție, Alexandra Feodorovna și altul pentru mama sa. În total au fost realizate cincizeci și două de ouă imperiale, dintre care ultimele două piese, prevăzute pentru anul 1918, și denumite *Constelația* și *Mesteacănul din Carelia*, nu au mai fost oferite din cauza Revoluției din 1917.

Materialele folosite de creatorii companiei *Fabergé* sunt mai ales pietrele semiprețioase din Ural, dintre care cele mai caracteristice sunt nefritul (o varietate de jad verde), bowenitul (o piatră verde deschis până la alb), rhodonitul (roșu marmorat cu negru), dar și alte minerale precum cristalul de stâncă sau agatul. Emailurile casei *Fabergé* sunt remarcabile, ca și metalele nobile folosite, dintre care trebuie notat aurul în patru culori diferite: galben, alb, roz și verde.

În concepția creațiilor sale, Karl Fabergé și-a diversificat mult opțiunile estetice, folosind atât *stilul panslav* cât și multe elemente de neo-stiluri rococo, Ludovic XVI, Empire, Renaștere. Unele piese sunt concepute în stil Art Nouveau, în timp ce altele prefigurează Art Deco-ul.

Între 1882 – 1917, compania condusă de Karl Fabergé a realizat aproape 200.000 de piese. Spre sfârșitul anului 1917, afacerile firmei au fost preluate de *Comitetul Angajaților Companiei Fabergé*, iar în 1918 compania *Fabergé* a fost naționalizată de bolșevici. În același an, Peter-Karl Fabergé părăsește Rusia, devenind un pribeag al Europei. Se stinge din viață doi ani mai târziu, în Elveția, la Lausanne, și este înmormântat în cimitirul *Grand Jas* din Cannes.

CUPĂ „POMUL VIEȚII”

Atelier Karl Fabergé, Sankt

Petersburg, către 1900

Argint, laminare, trefilare, email,
cloisonné, caboșoane, agate, opale
I : 15,5 cm, D : 12,5 cm
Nr. inv.: 14704; C.143

„Pomul vieții”, din care Adam și Eva au cules fructele cunoașterii, reprezintă tema acestei cupe. Măiestria artizanală cu care au fost puse în operă remarcabilele emailuri și pietre semi-prețioase ale casei Fabergé este de natură să reliefeze valențele plastice și concepția decorativă modernă a cupei. Combinația dintre argintul ce trasează cu finețe desenul, emailul în culori nuanțate cu delicatețe și pietrele semiprețioase alese și poziționate cu talent creează o estetică proprie lui Karl Fabergé. Felul în care au fost depășite dificultățile tehnice este uimitor. Diferența considerabilă între valoarea coeficientului de dilatare al argintului și cel al sticlei face foarte dificilă asocierea celor două materiale, mai ales atunci când ele sunt tratate termic împreună. Emailul, care este un material vitrogen, se aplică în rețeaua de argint în stare crudă, sub formă de pulbere sau suspensie, și dobândește consistența finală în urma reacțiilor de vitrifiere și sinterizare, ce au loc în timpul arderii ansamblului. Pentru ca emailul să nu cadă din rețea, compoziția lui este studiată foarte atent, astfel încât să existe un acord perfect între caracteristicile celor două materiale. Stil Art Nouveau.



RUSSIA

Peter Carl Fabergé (1846-1920) came from a German-Danish Protestant family. His father, Gustav Fabergé (1814-1893), a jeweller by trade, came from a family of German Huguenots from La Bouteille, Picardy. After the revocation of the Edict of Nantes in 1685, the Fabergé family took refuge in Schwedt an der Oder, in Germany, then in the Baltic province of Livonia (today in Estonia) that at the time was part of the Russian Empire. Towards 1835, Gustav Fabergé went in Saint Petersburg, where he married Charlotte Jungstedt, who was of Danish nationality. A few years later, in 1842, he opened his own jewellers on one of the city's more important streets: Bolshaya Morskaya. (The building would be rebuilt in 1899-1900 by the architect Carl Schmidt.)

Having spent his entire childhood in Saint Petersburg, in 1860 an adolescent Peter Carl Fabergé moved to Dresden with his parents, who had left the family business in trusted hands. The following years would see Fabergé attend the art and crafts Handelsschule in Dresden, and in 1864 he set off on a trip around Europe. After completing his studies at the Commercial College in Paris, he went on to train as a jeweller, learning from some of the most important and respected goldsmiths in Germany, France and England. Simultaneously, he also studied the objects on display in the greatest galleries of Europe. This period of education and training came to an end in 1872, when, aged twenty-six, he returned to Saint Petersburg and married Augusta Julia Jacobs. That same year, his father handed him control of the family business – something he had to share, however, with the artisan **Hiskias Pendin**, who had been his mentor when he was young. The following period saw the company expand from making 18th-century French-style jewellery to works that expressed a broader artistic vision. Peter Carl Fabergé had the opportunity to study in detail the works belonging to the collection of the Hermitage Museum when his company took part in the cataloguing and restoration of the art works contained by the aforementioned institution founded in the 18th century by the Empress Catherine the Great.

After the death of Hiskias Pendin in 1882, Peter Carl Fabergé, now in sole charge of the company, was awarded the title of Master Goldsmith, giving him the right to use his own hallmark in addition to that of the firm. That same year, his brother, **Agathon**, a talented artist himself, joined the company after returning from Dresden, where he had studied at the Handelsschule. The House of Fabergé then diversified its production to include luxury objects as well as jewellery. The creations of the Fabergé brothers caused a sensation at the Pan-Russian Exhibition in Moscow in 1882, and this was to be the turning point in the career of the great artisan. Peter Carl Fabergé's works had been noticed by Tsar Alexander III, who commissioned a pair of cufflinks shaped like cicadas. One of the items exhibited at the company stand was the replica of a 4th-century BC gold bracelet from the Scythian collection on display in the Hermitage. The Emperor claimed he was unable to distinguish between Fabergé's work and the original item and so ordered that objects made by the House of Fabergé be exhibited in the Hermitage as exceptional examples of contemporary Russian craftsmanship. Peter Carl Fabergé was awarded the gold medal at

the Pan-Russian Exhibition as well as the St. Stanilas Medal, making him a direct competitor to the Swedish jeweller **Bolin**.

In 1884, Alexander III awarded Fabergé the title of Goldsmith to the Imperial Court of Russia, a unique privilege in the history of the Russian monarchy. He retained this title under Nicholas II and would also be recognised at the royal courts of Great Britain, Thailand, Sweden and Norway. The enthusiasm of the entire Russian aristocracy for the work of the “court jeweller” was so great that the House of Fabergé opened branches in Moscow, Odessa, Kiev and London. Apart from jewellery, the company also produced fine decorative objects, such as eggs, flowers, figurines, frames, pendulums and boxes.

The first Easter Egg, created by Peter Carl Fabergé in 1885, was presented by Alexander III to his wife, Maria Fyodorovna. At first glance, it looked like an ordinary white enamel egg. However, there was a surprise on the inside – a multi-coloured golden hen which opened to reveal a crown, which in turn contained a small ruby egg. The Empress was so pleased that each year the Tsar would place a new order with Fabergé. After the death of Alexander III in 1894, his son, Nicholas II, continued the tradition, each year ordering two Fabergé eggs, one for his wife, Alexandra Fyodorovna, and another for his mother. A total of 52 imperial eggs were made, the final two of which – intended for 1918 and named the Constellation Egg and the Karelian Birch Egg – were never to be given as gifts because of the Revolution of 1917.

The main materials used by Fabergé were semi-precious stones from the Urals, typically nephrite (a variety of green jade), bowenite (a light green to white stone) and rhodonite (red marble-like stone with black), as well as other minerals, such as rock crystal and agate. His enamels were quite remarkable, as were the noble metals he used, the most noteworthy of which being gold in four different colours – yellow, white, pink and green.

In all of his works, Peter Carl Fabergé drew on a range of aesthetic styles, taking his inspiration from both the pan-Slavic style and various elements of the Rococo, Louis XVI, Empire and Renaissance styles. Some pieces were designed in the Art Nouveau style, while others prefigured Art Deco.

The House of Fabergé produced almost 200,000 items between 1882 and 1917. Towards the end of 1917, the running of the company was taken over by the Committee of the Employees of the Fabergé Company and in 1918 the company was nationalised by the Bolsheviks. That same year, Peter Carl Fabergé fled Russia. He died two years later in Lausanne, in Switzerland, and was buried in the Grand Jas Cemetery in Cannes.





Louis Comfort Tiffany (1848 – 1933), fiul lui Charles Lewis Tiffany, fondatorul celebrei *Tiffany & Co* din New York, a devenit cel mai important reprezentant al Art Nouveau-ului în America, prin calitățile sale de artist vizionar, original și inventiv. A practicat printre primii designul industrial și a imaginat o nouă estetică a luxului, adaptată exigențelor stilului de viață american. Creația lui, foarte diversă, s-a extins pe mai mult de jumătate de secol, din 1870 până spre 1925.

Mai întâi s-a dovedit a fi un pictor înzestrat, apoi, ca designer, a conceput decorațiuni interioare: noi modele de mobilier, draperii, tapet, covoare. În căutarea unei viziuni artistice unitare, a utilizat materiale diverse: email, ceramică, bronz, argint, fier forjat, lemn, pentru a crea o bogată gamă de obiecte de un mare rafinament. Cu toate acestea, Tiffany rămâne în istoria artei ca cel mai mare sticlar american. Sticla a fost mijlocul de expresie în care a excelat, căci frumusețea intrinsecă a materialului i-a oferit imense posibilități creative și i-a permis cea mai potrivită materializare a concepțiilor sale estetice.

În anul 1865 întreprinde prima călătorie în Europa și vizitează Anglia, Irlanda și Italia. Rămâne impresionat de frumusețea sticlelor romane și siriene din *Victoria and Albert Museum*, ale căror irizații, datorate secolelor de coabitare cu mineralele din solul în care fuseseră îngropate, îl vor inspira mai târziu în cercetările sale. Întors la New York, frecventează cursurile *Academiei Naționale de Design* unde, în 1867, expune pentru prima dată lucrări de pictură, ce dovedesc un deosebit simț al culorii. În aceeași perioadă, l-a cunoscut pe **George Inness** (1825 – 1894), artist legat de membrii *Școlii de la Barbizon*, în atelierul căruia studiază. Formarea artistului a continuat la Paris, cu peisagistul academist **Léon-Charles-Adrien Bailly** (1826 – 1900) și cu pictorul orientalist **Léon-Adolphe-Auguste Belly** (1827 – 1877), celebru pentru pânzele sale ce descriu locuri și civilizații exotice. Cu **Samuel Colman** (1832 – 1920) a călătorit în Egipt și în Africa de Nord, interesându-se în mod deosebit de artă plastică, arhitectură și ornamentație islamică. Pictura sa *Îmblânzitorul de șerpi* a apărut, în 1876, la *Expoziția Centenarului Philadelphiei*. Trei ani mai târziu, Tiffany prezintă trei tablouri la *Expoziția Universală* de la Paris. La *Academia Națională de Design* din New York se păstrează un autoportret din acea epocă al lui L. C. Tiffany.

Între 1879 – 1883, L. C. Tiffany, împreună cu **Candace Wheeler**, designer de textile, și cu pictorii Samuel Colman și **Lockwood of Forest**, creează decorațiuni interioare inspirate din culturile europene



sau din cele exotice ale Japoniei, Chinei și Indiei, din arta egipteană, din cea a Greciei antice sau a lumii islamice. O altă sursă de inspirație a celor patru artiști ce formau *L. C. Tiffany and Associated Artists* a fost opera designerului britanic **William Morris** (1834 – 1896) și a altor membri ai *Arts and Crafts Movement*. Lucrările concepute de membrii companiei *L. C. Tiffany and Associated Artists* au decorat casele celor mai bogate și celebre personalități ale epocii: Andrew Carnegie, Cornelius Vanderbilt II, Henry Osborne Havemeyer, John Taylor Johnson (președinte al *Metropolitan Museum of Art*) sau a scriitorului Mark Twain.

Către 1880 Tiffany renunță la pictura pe pânză sau pe lemn, pentru a se dedica plasticii prin intermediul sticlei. Talentul de pictor peisagist și percepția fină a jocurilor de lumină și culoare își fac simțită prezența în creațiile lui din domeniul vitraliilor, unde subiectele sunt inspirate din natură - peisaje, compoziții florale sau vegetale.

Mare admirator al vitraliilor din catedralele gotice europene, Tiffany notează: *bogăția tonurilor este datorată în parte utilizării topiturii de creuzet, plină de impurități, în parte grosimii inegale a sticlei, dar mai ales faptului că sticlarii epocii s-au ferit să folosească pictarea.* Artistul preferă ca sticla să-și arate textura și bogăția nuanțelor sale. Acest respect pentru materialul unic - sticla -, îl va conduce către cea mai mare descoperire a sa: sticla cu irizații ce se apropie de cele ale sticlelor antice și pe care o va numi *Favrile*. Tiffany își înregistrează descoperirea la *Biroul Brevetelor Americane* sub nr. 837418/08.02.1881, cu numele de *Brevet Favrile*. Termenul *favrile* vine din latinescul *fabrilis*, care înseamnă *lucrat de mână*. În argumentarea cererii de brevet, artistul american scrie: *Această invenție se referă la introducerea unui nou tip de sticlă pentru vitralii... Îmbunătățirea constă în aplicarea unui luciu metalic pe o suprafață formată din bucăți de sticlă și în inserarea acestei sticle printre alte bucăți de sticlă colorată, într-un vitraliu sau un mozaic. Rezultă un efect de irizare cu un frumos luciu metalic, ce variază de la o bucată la alta, în funcție de direcția din care se privește și de felul în care cade lumina... Vitraliile vor fi astfel mai frumoase în obscuritate, vor produce un efect mai strălucitor și mai irizat și, odată plasate pe o suprafață de sticlă opalină, fac să dispară monotonia albului și aspectul ciupit...*

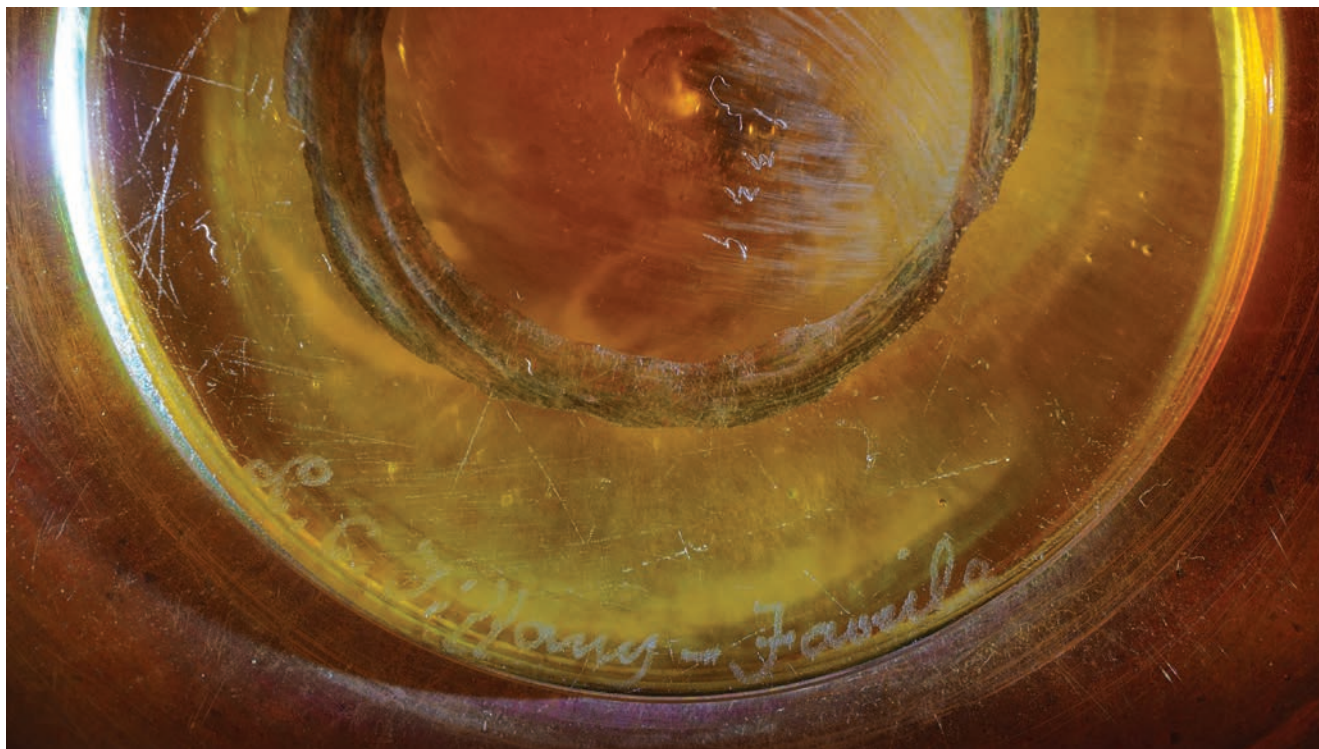
În anul 1892 Tiffany deschide noua sa fabrică de sticlă de la Corona, New York, unde continuă constant cercetările pentru ameliorarea noii sale invenții. Chiar dacă sticla irizată fusese deja fabricată în secolul al XIX-lea, în Franța de **Pantin**, în Anglia de **Edward Webb** sau în Austria de compania *Lobmeyr*, doar când *Tiffany* și, mai târziu, *Loetz* în Boemia, o vor comercializa pe scară largă, la galeria *Bing* din Paris, ea va cunoaște un imens succes. Admirată mai ales pentru delicatețea ei, comparată cu *aripile de fluturi* sau cu *penele de păun*, această sticlă în culori magice deschide posibilități atât în domeniul artistic cât și în cel decorativ, prin posibilitățile nelimitate de creare a efectelor de atmosferă și prin frumusețea intrinsecă a materialului.

SERVICIU DE MASĂ

Atelier L. C. Tiffany, New York, 1/4 sec. XX
Cristal, colorare în masă, suflare liberă,
irizare tip „favrile”, gravare
lmax : 30 cm, Dmax : 12 cm
Nr. inu.: 13027

Serviciul include 98 de piese din cristal fin, limpede, cu sonoritate bogată. Cromatica galben-auriu cu irizații sidefii, formele fine și elansate ale cupelor delicate, așezate pe picioare subțiri și înalte conferă o mare atractivitate ansamblului. Motiul decorativ gravat - crinul heraldic - este o trimitere clară spre calitatea de suverană a proprietarei, dar și către preferința reginei Maria pentru aceste flori cu parfum unic. Stil Art Nouveau.





Calitatea este atât de importantă pentru Tiffany încât își asigură colaborarea celor mai cunoscuți suflători și chimiști ai epocii, cum sunt venețianul **Andrea Boldini** sau englezul **Arthur Nash**, pe care îi plătește cu salarii foarte mari, pentru a produce sticlă în culorile și texturile pe care le imaginează. Atelierele *Tiffany* vor utiliza sticla *favrile* pentru vitralii, lămpi, vase, mozaicuri.

Compania *Tiffany Glass and Decorating* devine cel mai important producător de vitralii din America. Ea furnizează piese comemorative reprezentând președinți americani: Benjamin Harrison, Abraham Lincoln, Th. Roosevelt, Chester Arthur, vitralii de mari dimensiuni ce împodobesc cele mai repute universități: *Yale*, *Princeton*, *Harvard*, *Columbia*, sau alte instituții importante, cum sunt sediul social al *Crucii Roșii* din Washington DC, muzeele *Smithsonian Institution* sau *Chicago Art Institute*.

Către 1885 Tiffany creează un departament ecleziastic, destinat să contribuie la decorarea miilor de biserici și sinagogi recent construite și publică broșuri cu modele de vitralii, mozaicuri, fresce, altare, crucifixuri, lămpi, strane, broderii, statuete etc.

Deschis oricărei noutăți comerciale sau estetice, Tiffany răspunde provocării electricității, concepând abajururi din sticlă *favrile*, menite să îndulcească lumina crudă a becurilor, și care vor deveni unul dintre simbolurile Art Nouveau-ului. Fabricarea abajururilor a constituit la început o producție secundară, pentru a se utiliza miile de bucăți de sticlă rămase după tăierea elementelor de vitralii. Tiffany a început să vândă abajururi din sticlă suflată în jurul anului 1895 și abajururi în mozaic, după 1898. Producția culminează



între 1900 și 1914, când se produc peste 20.000 de bucăți pe an, și se prelungește până spre sfârșitul anilor 1930. În 1906 *Studiourile Tiffany* editează un catalog care prezintă o listă conținând nu mai puțin de trei sute de modele disponibile. Temele decorative favorite sunt inspirate din natură: mușcata, macul roșu, clematita, nufărul, laleaua, bujorul, narcisa, begonia, hortensia, salcâmul, trandafirul, floarea de măr sau de cireș, frunza de bambus, fructe exotice, insecte și multe altele. Totuși Tiffany a creat și lămpi cu motive geometrice. Piciorul este în general din metal, uneori conceput pentru un anumit abajur, dar cel mai adesea adaptabil la orice model. Europeanii puteau cumpăra lămpi Tiffany din Paris, de la *Galeria Bing*, reprezentant exclusiv al lui Tiffany pe vechiul continent. Prețul mediu de vânzare al unei lămpi mari era de circa o sută de dolari, în timp ce o lampă mică se vindea cu aproximativ patruzeci de dolari. Modelele excepționale, de o mare complexitate și dificil de realizat se vindeau cu prețuri sensibil mai mari, astfel, modelul *Lotus* a avut cel mai ridicat preț dintre lămpile produse de *Tiffany Studios*, ea vânzându-se în 1906, când a apărut pe piață, cu 750 de dolari. Alte lămpi, cu un grad de complexitate comparabil, aveau și ele prețuri ridicate: lămpile *Pânză de păianjen* și *Fluture* se vindeau cu 500 de dolari bucata, în timp ce modelul *Glicină* avea un preț de 400 de dolari.

În Camera de aur a Castelului Pelișor strălucește lampa *Wisteria*, unul dintre cele șase exemplare din acest model care mai există în lume. Piciorul din bronz, sugerând rădăcinile și tulpina unui copac, are la partea superioară suportul pentru abajur. De forma coroanei unui arbore, abajurul este decorat cu motivul *florii de glicină*, în tehnica vitraliului, într-o gamă cromatică predominantă de albastru și verde. Lampa este semnată și marcată pe picior, unde figurează și un număr compus din cinci cifre, care este, se pare, un cod al modelului - *Tiffany Studios, New York, 25981*. După cercetările dr. Egon Neustadt, lămpile Tiffany erau uneori inscripționate cu un cod cifrat, ce se referea la modelele considerate de artist drept excepționale. În literatura de specialitate acest model este datat 1902. Despre felul în care regina Maria intră în posesia acestei lămpi ne oferă chiar ea informații, în lucrarea autobiografică *Povestea vieții mele*, în paginile dedicate descrierii *Budoarului auriu (Camera de aur)* de la castelul Pelișor: *...cuverturile și pernele de pe șezlong sunt toate în nuanțe de mov crizantemă; lampa de alături este o adorabilă piesă Tiffany cu flori de glicină, dăruită mie de Pauline Astor*. Frații Waldorf și Pauline Astor, fiii lui William Waldorf Astor, primul viconte de Astor, pe care tânăra principesă Maria îi cunoscuse în 1901, la Cliveden, au fost oaspeții castelului Pelișor în anii 1904 și 1905.

Imensul talent de colorist și desenator al lui L. C. Tiffany s-a manifestat și în sutele de modele de veselă create, care desfășoară un adevărat curcubeu de culori. Formele se inspiră

din sticlele antice grecești și romane, din vesela englezească, din arta decorativă chinezească sau direct din natură. Regina Maria, o artistă înăscută, nu rămâne indiferentă în fața fascinantelor irizații ale pieselor de sticlărie utilitară, cu forme elegante și rafinate, concepute de L. C. Tiffany și include în colecția sa un serviciu de masă cu 98 de piese, ce cuprinde carafe, pahare pentru apă, vin și lichior, cupe pentru șampanie sau înghețată, boluri și farfurioare. Toate aceste piese sunt suflate liber într-o sticlă nobilă, de calitatea cristalului și decorate prin gravare cu crini heraldici dispuși uniform pe întreaga suprafață a pieselor. Pe talpă sau pe reversul bazei, apare semnătura *LC Tiffany Favrite* sau, pe obiectele de mai mici dimensiuni, doar *LCT Favrite*.

Este impresionant modul în care designerul a creat în perfect acord cu preferințele estetice ale reginei Maria; culoarea somptuoasă - galben auriu cu irizații sidefi - conferă strălucire obiectelor, formele sunt fine, elansate, cupele delicate se așează pe picioare subțiri și înalte, iar motivul decorativ - *crinul heraldic* - este o trimitere clară spre calitatea de suverană a proprietarei, dar și către preferința reginei pentru aceste flori cu parfum unic. Materialul este în perfect acord cu rafinamentul pieselor - un cristal fin, limpede, cu sonoritate bogată.

Metoda de irizare folosită de Tiffany a fost cea brevetată de el și descoperită în urma unor îndelungate cercetări. Ea constă în reducerea unor oxizi sau săruri metalice depuse pe suprafețe, prin expunere la vapori sau gaze. O variantă alternativă este aplicarea prin sprijuire a unor suspensii pe sticla fierbinte, urmată de tratament termic la 400 - 600°C. Artizanii atelierelor Tiffany utilizează oxizi sau săruri de crom, argint, aur, cobalt, cadmiu, uraniu pentru a obține culorile și texturile dorite.

Cu simțul său artistic impecabil, regina Maria a asociat piesele Tiffany cu ideea de lux, frumusețe, culoare, seducție și le-a inclus cu plăcere în colecția sa de artă decorativă.

LAMPĂ „WISTERIA”

Autor: Louis Comfort Tiffany, New York, 1902

Bronz, turnare, cizelare, patinare; sticlă, colorare în masă, tragere, tăiere, șlefuire; plumb, laminare

I : 68 cm, D : 47,5 cm

Nr. inv.: 14101

După ce a renunțat la pictura pe pânză, L. C. Tiffany s-a dedicat în întregime artei sticlei, folosindu-și talentul pentru a da viață unor creații destinate să aducă frumusețea în căminele contemporanilor săi. Deschis oricărei noutăți comerciale sau estetice, Tiffany răspunde provocării electricității, desenând abajururi din sticlă „favrile”, menite să îndulcească lumina crudă a becurilor. Lampa „Wisteria” se numără printre cele mai apreciate și mai costisitoare modele concepute de artistul american. Abajurul, ce figurează coroana unui arbore, lucrat în tehnica vitraliului și decorat cu motiv flori de glicină, se sprijină pe piciorul din bronz, cu forma rădăcinilor și a tulpinii arborelui. Desenul diverselor elemente posedă ritm și fluiditate, o trăsătură esențială a creațiilor lui L. C. Tiffany. Pe piciorul lămpii apar semnătura, marca de atelier și un număr compus din cinci cifre - „Tiffany Studios, New York, 25981”. După dr. Egon Neustadt, lămpile Tiffany erau uneori inscripționate cu un cod cifrat, ce se referea la modelele considerate de artist drept excepționale. Stil Art Nouveau.



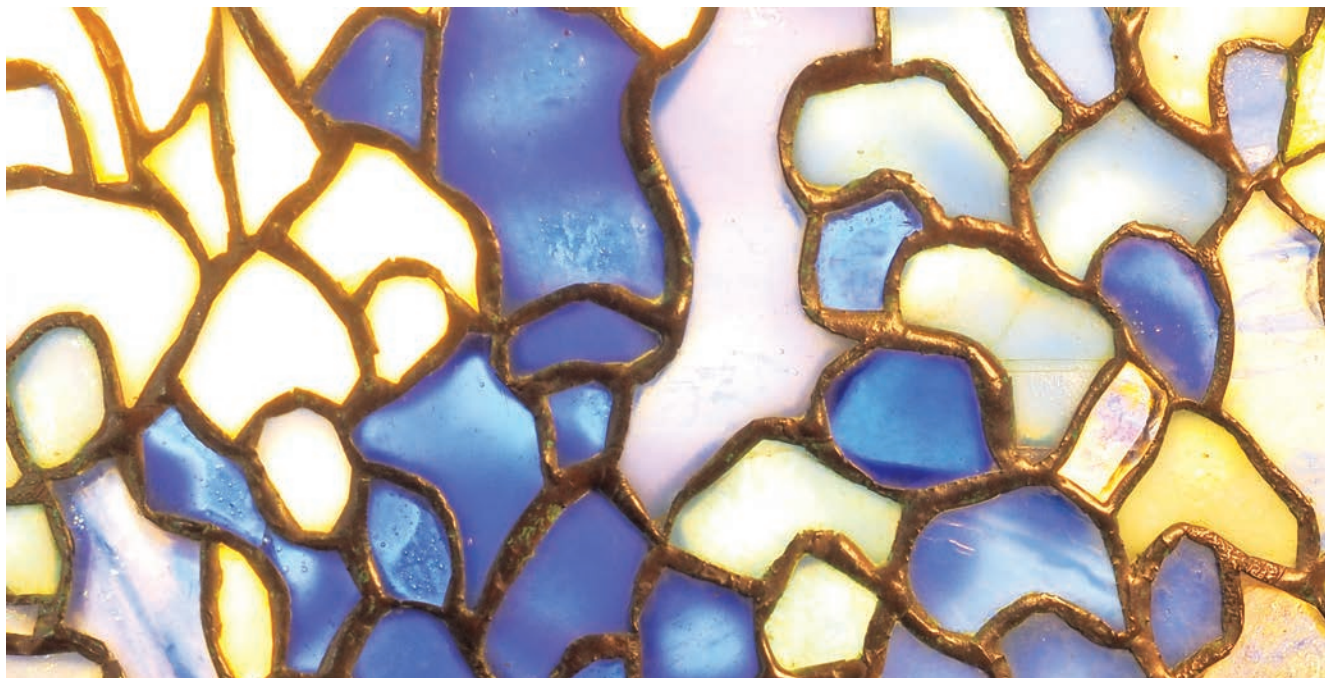
THE UNITED STATES

Louis Comfort Tiffany (1848-1933), the son of Charles Lewis Tiffany, the founder of the famous Tiffany & Co of New York, became the most important representative of Art Nouveau in America on account of his qualities as a visionary, original and inventive artist. He was one of the first to practice industrial design and he envisioned a new aesthetic of luxury adapted to the American way of life. His highly diverse work spanned more than half a century, from 1870 to 1925.

He first showed himself to be a gifted painter, and then, as a designer, he created interior decorations, innovative furniture, curtains, wallpaper and carpets. In his search for a unified artistic vision, he used a diverse range of materials – enamel, ceramic, bronze, silver, wrought iron and wood – in order to create a rich array of exquisite objects. However, Tiffany is remembered above all as the greatest American glassmaker. Indeed, glass was the means of expression in which he most excelled, for the intrinsic beauty of the material afforded him immense creative possibilities and provided him with the most suitable means by which to express his aesthetic vision.

In 1865, he travelled to Europe for the first time, visiting England, Ireland and Italy. He was impressed by the beauty of the Roman and Syrian glassware in the Victoria and Albert Museum, whose iridescence, the result of centuries of being in contact with the minerals in the earth in which they were buried, would provide the inspiration for his later research. On his return to New York, he enrolled at the National Academy of Design, where, in 1867, he held his first exhibition of paintings, showcasing his acute sense of colour. It was also during this time that he met and studied under **George Inness** (1825-1894), an artists with links to the members of the Barbizon School. His artistic training continued in Paris, under the academic landscape painter **Léon Charles Adrien Bailly** (1826-1900) and the orientalist painter **Léon Adolphe Auguste Belly** (1827-1877), who was famous for his works depicting exotic places and civilisations. He travelled with **Samuel Colman** (1832-1920) to Egypt and North Africa, demonstrating a keen interest in Islamic fine art, architecture and ornamentation. His painting entitled *Snake Charmer at Tangier*, was exhibited, in 1876, at the Centennial Exhibition in Philadelphia. Three years later, he displayed three paintings at the Universal Exhibition in Paris. A self-portrait of the artist dating from this period can be found at the National Academy of Design in New York.

Between 1879 and 1883, L. C. Tiffany teamed up with the textile designer **Candace Wheeler** and the painters Samuel Colman and **Lockwood de Forest** to create interior decorations inspired by the cultures of Europe, Japan, China and India, as well as the art of Egypt, Ancient Greece and the Islamic world. Another source of inspiration for the four artists of L. C. Tiffany and Associated Artists was the work of the British designer **William Morris** (1834-1896) and other members of the Arts and Crafts Movement. The works designed by the members of L. C. Tiffany and Associated Artists decorated the homes of some of the richest and most famous people of the day, e.g. Andrew Carnegie, Cornelius Vanderbilt II, Henry Osborne Havemeyer, John Taylor Johnson (the president of the Metropolitan Museum of Art) and the author Mark Twain.



Towards 1880, Tiffany ceased painting on canvas and wood in order to dedicate himself to the medium of glass. His talent as a landscape painter and his fine sense of light and colour were on display in his creations in the field of stained glass, where he took inspiration for his subject matter from nature (landscapes) and flower and plant compositions.

A great admirer of the stained glass windows of European gothic cathedrals, the artist noted: “Rich tones are due in part to the use of pot metal full of impurities, and in part to the uneven thickness of the glass, but still more because the glass maker of that day abstained from the use of paint.” Tiffany liked the texture and tonal richness of the glass to stand out. His respect for the unique material that is glass would lead him to his greatest discovery: a type of iridescent glass resembling that of ancient glassware that he would call “Favrile”. Tiffany registered Favrile as a trademark with the US Patent Office (Patent no. 837418/08.02.1881). The word Favrile derives from the Latin *fabrilis*, meaning crafted by hand. In his patent application, he wrote: “This invention relates to the introduction of a new character of glass in colored-glass windows. The improvement consists in a metal luster being given to one surface of pieces of glass and the insertion of such glass among other pieces of colored glass in a window or mosaic. The effect is a highly iridescent one and of pleasing metallic luster, changeable from one to the other, depending upon the direction of the visual ray and the brilliancy or dullness of the light falling upon or passing through the glass. [...] All glass in windows is, by the application of this metallic luster, made more beautiful in effect, at night producing a highly-iridescent and more lustrous effect, and when on the surface of opalescent glass the dull whiteness and spotty appearance are removed.”

In 1892, Tiffany opened a glassmaking factory in Corona, New York, where he continued experimenting to improve his invention. Even if iridescent glass had already been manufactured in the 19th century in France by **Pantin**, in England by **Edward Webb** and in Austria by the Lobmeyr company, it was only when Tiffany (and, later, Loetz of Bohemia) began to commercialise it on a large scale, at the Bing gallery in Paris, that it would

become immensely successful. Admired above all for its delicacy (it was compared with the wings of a butterfly and the feathers of a peacock), this glass in magic colours opened up many possibilities both artistically and decoratively – i.e. artistically in terms of the unlimited scope for atmospheric effects, and decoratively on account of the intrinsic beauty of the material itself.

Quality was so important to Tiffany that he hired some of the best-known glass blowers and chemists available at the time, i.e. the Venetian **Andrea Boldini** and the Englishman **Arthur J. Nash**, to whom he paid very large salaries to produce glass in the colours and textures he desired. The Tiffany workshops would use Favrile glass to make stained glass windows, lamps, vases and mosaics.

The Tiffany Glass and Decorating Company became the leading producer of stained glass in America. It would supply commemorative pieces depicting American presidents (Benjamin Harrison, Abraham Lincoln, Theodor Roosevelt and Chester Arthur), large stained glass windows for the decoration of the most famous American universities (Yale, Princeton, Harvard and Columbia), as well as other important institutions (e.g. the headquarters of the Red Cross in Washington DC and the Smithsonian Institution and the Art Institute of Chicago).

Towards 1885, Tiffany created an ecclesiastic department to help with the decoration of the thousands of recently built churches and synagogues and published brochures containing designs for stained glass, mosaics, frescos, altar screens, crucifixes, lamps, lecterns, embroidery, statuettes, etc.

Open to all new commercial and aesthetic ideas, Tiffany embraced the advent of electricity by designing lamps from Favrile glass that softened the harsh light given off by lightbulbs and which would become a symbol of Art Nouveau. The manufacture of lamps was initially a secondary activity, in that it was a means to make use of the thousands of small pieces of glass left over from cutting out the pieces for stained glass. Tiffany began selling blown-glass lamps around the year 1895 and mosaic-glass lamps after 1898. Production peaked between 1900 and 1914, with over 20,000 pieces made per year, and continued until the end of the 1930s. In 1906, Tiffany Studios published a catalogue containing a list of the no fewer than three hundred models available for purchase. The main decorative themes included: geraniums, red poppies, clematis, water lilies, tulips, peonies, daffodils, begonia, hydrangeas, acacia trees, roses, apple or cherry flowers, bamboo leaves, exotic fruit, insects and many others. Tiffany also made some lamps with geometric motifs. The leg of a Tiffany lamp was generally made from metal and sometimes designed with a specific lamp in mind, though in most cases it was adaptable to any model. Europeans could buy Tiffany lamps at the Bing gallery in Paris, Tiffany's sole representative on the continent. The average price of a large lamp was around 100 dollars, while a small lamp retailed for approximately 40 dollars. More complex models that were more difficult to manufacture were sold at significantly higher prices, e.g. the Lotus model, for example, was one of the most expensive lamps made by Tiffany Studios, selling, in 1906, the year it first hit the market, for 750 dollars. Other lamps of a similar complexity also sold for high prices, e.g. the Spider Web and Butterfly lamps sold for 500 dollars apiece, while the Wisteria model fetched a price of 400 dollars.

The Gold Room of Peleş Castle is home to one of only six **Wisteria** lamps still in existence today. The top of the bronze leg, suggestive of the roots and stems of a tree, contains a support for the shade. The shape of the crown of a tree, the lampshade is decorated with wisteria motifs using the stained glass technique, predominantly in blue and green. The lamp is signed and stamped on the base, where there is also a five-figure number that would appear to be a code representing the model no.: "Tiffany Studios, New York, 25981". According to research by Egon Neustadt, Tiffany lamps were sometimes stamped with a special code denoting particular models the artist considered exceptional. The specialist literature dates this model to 1902. How Queen Marie came into

possession of this lamp we learn from her autobiographical work *The Story of My Life*, in the section where she describes her Gold Room at Pelișor Castle: “the covers and the pillows on the lounge chair are all in shades of chrysanthemum purple; the lamp on the side is an adorable Tiffany piece with glycine flowers, given to me by Pauline Astor...” The siblings Waldorf Pauline Astor, the children of William Waldorf Astor, 1st Viscount Astor, whom a young Princess Marie would meet in 1901 at Clivedon, were guests at Pelișor Castle in 1904 and 1905.

L. C. Tiffany’s immense talent for colour and drawing can also be seen in the hundreds of models for tableware he created, spanning an entire rainbow of colours. Their designs were inspired by Ancient Greek and Roman glassware, English tableware and Chinese decorative art, as well as directly from nature. Queen Marie, a natural born artist herself, was not indifferent to the fascinating iridescence of the utilitarian glassware with their elegant and refined shapes designed by L. C. Tiffany, and acquired a table set of 98 pieces containing carafes, glasses for water, wine, liqueurs and champagne, ice cream bowls, cups and plates. All these pieces were free-blown in fine, crystal-quality glass and engraved with fleurs-de-lis evenly spaced over the entire surface of each item. The bottom or reverse of the base of each item is signed “L. C. Tiffany Favre”, or just “LCT Favre” in the case of smaller items.

It is impressive to see how the works of the designer perfectly reflected the aesthetic preferences of Queen Marie: the sumptuous colour (golden yellow with mother-of-pearl lustre) gives the objects an added shine, the forms are fine and elongated, the delicate bowls sit atop tall and slender legs, while the decorative motif (the fleur-de-lis) is a clear reference to the sovereign status of their owner, as well as the Queen’s preferences for these flowers with their unique fragrance. The material used is entirely in keeping with the sophistication of the objects themselves – fine, clear and richly sonorous crystal glass.

The method used to achieve the iridescence effect seen here was discovered by Tiffany after conducting extensive research and duly patented. It involves reducing the oxides or metallic salts deposited on the surfaces by exposure to vapours or gases. An alternative method involves the spraying of suspensions onto the hot glass, followed by heat treatment at 400 to 600°C. Tiffany used oxides or chromium, silver, gold, cobalt, cadmium and uranium salts to obtain the desired colours and textures.

With her impeccable artistic sense, Queen Marie associated Tiffany products with the idea of luxury, beauty, colour and seduction, and was only too pleased to include them in her collection of decorative art.



VITRALII

Vitraliile sunt ansambluri decorative formate din bucăți de sticlă colorată sau pictată, dispuse simetric sau asimetric, conform unui model, legate între ele prin rețele metalice și prinse prin tije de cadrul ușii sau al ferestrei. Arta vitraliului, derivată din cea a mozaicului, s-a născut din dorința constructorilor antici de a rezolva în mod funcțional, dar și estetic, închiderea ferestrelor. Printre primele tehnici practice a fost montarea în deschiderile pereților a unor bucăți de alabastru tăiate fin, și încrustate cu sticlă colorată. Ulterior, s-au folosit doar plăci de sticlă colorată, așezate într-o rețea metalică, de obicei un aliaj de plumb. Cele mai vechi vitralii cunoscute au fost descoperite pe o epavă scufundată în portul sudic al Corintului, și datează din secolul al IV-lea î. Hr. În secolele XII – XIII, ferestrele erau decorate cu chenar policrom, sau cu vitralii asemănătoare mozaicurilor.

Arhitectura gotică, cu catedrale din ce în ce mai înalte, dar și mai luminoase, a folosit vitraliile la o scară nemaiîntâlnită până atunci. Tehnica de realizare și montare a vitraliilor a fost descrisă, în jurul anului 1100, de călugărul **Theophilus**. Pentru producerea unor vitralii tradiționale ea este aplicată, în linii mari, și astăzi, și ar putea fi rezumată astfel: se creează mai întâi o machetă la scară, colorată, pe care se numerează fiecare piesă ce urmează să compună viitorul tablou. Pe o foie de calc se marchează culorile și locurile unde se va interveni cu baghetele de plumb ce susțin piesele de sticlă. Se taie bucățile de sticlă pe geometria desenului, apoi se montează între baghetele de plumb. Pentru vitraliile pictate, diferența constă doar în realizarea picturii pe fiecare bucată de sticlă, cu emailuri speciale, adaptate sticlei, urmată de tratamentul termic pentru vitrifierea și sinterizarea culorilor.

VITRALIU „CASTELUL SIGMARINGEN”
Atelier Franz Xavier Zettler, München, către 1882
Sticlă albă și colorată în masă, tragere, tăiere,
șlefuire, pictare manuală; plumb, laminare
I : 55 cm, L : 45 cm
Nr. inv.: 11809; V.46; C.808



VITRALIU „JURĂMÂNTUL CELOR TREI ELVEȚIENI”

Autor: Franz Fallenter (1550 – 1612)

Atelier Lucerna, Elveția, 1605

Sticlă, suflare liberă, tăiere, șlefuire, pictare manuală; plumb, laminare

I : 37 cm, L : 25 cm

Nr. inv.: 11815; V.52; C.816

În secolele XIII – XIV vitraliile erau considerate *biblia săracilor*. Populația analfabetă putea cunoaște Vechiul și Noul Testament doar din predicile preoților și din imaginile vitraliilor din biserici și catedrale. În plus, fascinația luminii filtrate prin sticla colorată făcea mai pregnant mesajul povestirilor biblice. **Abatele Suger**, de la mănăstirea Saint-Denis, monument gotic ce oferă unul dintre primele exemple în care vitraliile joacă un rol definitoriu, își exprima în jurnalul său convingerea că *lucrurile frumoase ridică omul mai aproape de Dumnezeu*.

În secolul al XV-lea vitraliile capătă, din ce în ce mai mult, aspectul unor lucrări de artă plastică. Culorile devin mai pastelate, personajele sunt reprezentate mai în detaliu și acoperă uneori întreaga piesă. Nervurile de plumb, care până acum aveau rol decorativ, constituind părți ale desenului, devin un *rău necesar*, camuflat cât mai bine în compoziția desenului.

Odată cu laicizarea societății, vitraliul și-a pierdut rolul preponderent religios și a pătruns și în alte sfere ale activității umane. În Renaștere, vitraliile pictate devin un accesoriu la modă în locuințele private sau în clădirile publice. Ele subliniau prețiozitatea spațiilor și dădeau o notă de autenticitate decorului epocii. Însemnele heraldice realizate în tehnica vitraliului erau foarte apreciate. Uneori se foloseau două straturi de sticlă: la bază, unul incolor și gros, iar deasupra, unul colorat, mai subțire, ceea ce intensifica tonurile.

În secolul al XVIII-lea arta vitraliului a început să decadă, iar majoritatea informațiilor privind această tehnică s-au pierdut, pentru aproape un secol. Abia la mijlocul secolului al XIX-lea, prin revitalizarea interesului pentru arhitectura gotică, și prin contribuția lui **Charles Winston** și a arhitectului **A. W. N. Pugin**, vitraliile revin în actualitate. Curentul istorist, tot mai agreat la curțile princiare și regale europene în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, contribuie major la apariția unor ateliere europene de elită, ce produc vitralii artistice.

Castelul Peleș, un monument prin excelență istorist, decorat în neo-stiluri de mare circulație europeană, inaugurat în anul 1883, include în arhitectura și decorația sa interioară circa 800 de vitralii. Rolul lor este acela de a participa la accentuarea atmosferei dorită de comanditar. O parte dintre aceste vitralii sunt originale prețioase, de la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea,



VITRALIU „ADAM ȘI EVA ÎN PARADIS”
Atelier german, 2/2 sec. XV
Sticlă, suflare liberă, tăiere, șlefuire, pictare
manuală; plumb, laminare
I : 59 cm, D : 40 cm
Nr. inv.: 11837; V.74; C.861

realizate de mari maeștri ai genului, precum elvețienii **Franz Fallenter** și **Isaia Khann**. Ele au ca subiecte scene laice sau religioase și reprezintă achiziții importante realizate de regele Carol I prin intermediul unui cunoscut consultant și colecționar de antichități al epocii, diplomatul german **Felix Bamberg**.

Un număr important de vitralii a fost comandat atelierelor *Zettler*, din München, foarte apreciate în spațiul nobiliar și ecleziastic european. Proprietarul atelierelor, **Franz Xavier Zettler** (1841 – 1916), un artist proeminent al vremii, a fost răsplătit pentru creațiile sale cu mai multe distincții, printre care *Ordinele St. Michael*, *Franz Josef*, *Coroana Prusiei*, *Steaua României*. Vitraliile destinate castelului Peleş au teme preluate din iconografia Renașterii: scene ce ilustrează momente din viața seniorilor, scene militare sau religioase, dar și teme referitoare la istoria familiei de Hohenzollern, cum sunt de exemplu reprezentări ale însemnelor heraldice sau ale reședințelor senioriale, cu trimitere la diferite ramuri ale proeminentei familii. Personajele scenelor romantice, în somptuoase costumații renașcentiste, sunt pictate în manieră academistă, cu rafinament și o remarcabilă finețe a nuanțurilor.

Colecția de vitralii mai cuprinde și piese moderne, în stil Art Nouveau, realizate de filiala bucureșteană a atelierelor *Zwölfer*, din Viena. Acestea sunt montate mai ales la etajul II al castelului Peleş și în castelul Pelișor.



STAINED GLASS

Stained glass refers to decorative works made out of small pieces of coloured or painted glass – arranged either symmetrically or asymmetrically depending on the design – that are held together by a web of metal strips and attached by means of rods to the frame of a door or window. The art of stained glassmaking, which derives from mosaic art, was born of the desire among ancient builders to find a functional – as well as aesthetic – solution for the closure of windows. One of the earliest techniques involved setting thin slices of alabaster inlaid with coloured glass into the openings in the walls. Later these would become panes of coloured glass arranged within a metal lattice, usually made of lead alloy. The oldest known examples of stained glass were found on a ship that sunk in the southern port of Corinth and date from the 4th century BC. During the 12th and 13th centuries, windows were decorated with multi-coloured frames or stained glass that resembled mosaic.

Gothic architecture, with its increasingly tall and bright churches, used stained glass on a hitherto unprecedented scale. The method of making and installing traditional stained glass windows was described around 1100 by the monk Theophilus and remains more or less unchanged today: first a coloured template is created and a number assigned to each piece of glass that makes up the stained glass window. The colours and positions of the lead canes holding the pieces of glass in place are then marked on a sheet of tracing paper. The glass is then cut into the required shapes and mounted between the lead canes. The only difference with painted glass is that each piece of glass is painted using special enamels adapted for use on glass and then fired in order to vitrify and sinter the colours.

In the 13th-14th centuries, stained glass windows were considered the Poor Man's Bible. An illiterate population could only become familiar with the Old and New Testaments through the sermons of priests and the imagery contained in the stained glass windows of churches and cathedrals. Moreover, the effect of the light filtered through the coloured glass lent more weight to the message of the Biblical stories. The monk **Suger** – from the gothic monastery of Saint-Denis, where we find one of the earliest examples of stained glass with such a role – wrote in his journal of how he believed that “beautiful objects lift men's souls closer to God.”

During the 15th century, stained glass windows increasingly began to resemble works of fine art. The colours used became more subtle and the human figures were depicted in greater detail, sometimes covering the entire frame. The lead ribs, which until then had played a decorative role, forming part of the design itself, became seen as a necessary evil and where possible were camouflaged within the overall composition.

As society became more secular, stained glass lost its predominantly religious function and began to be used in other ways. For example, during the Renaissance painted stained glass became a fashion accessory for private homes and public buildings. It emphasised the sophistication of a building and lent a touch of authenticity to its contemporary decorations. Heraldic insignia made in stained glass were particularly popular. Sometimes two

layers of glass were used: a thick, colourless base layer, above which was placed a thinner, coloured layer that intensified the tones.

The art of stained glass fell into decay during the 18th century and for almost a century the technique was all but lost. It was only during the middle of the 19th century, amid a renewed interest in gothic architecture and thanks to the contributions of **Charles Winston** and the architect **A. W. N. Pugin**, that stained glass underwent a revival. The historicist trend, increasingly popular at European princely and royal courts during the second half of the 19th century, was a major factor in the emergence of high-quality European workshops specialised in the production of artistic stained glass.

Peleş Castle, a historicist monument par excellence that was decorated in the revivalist styles very popular in Europe at the time and officially inaugurated in 1883, contains some 800 examples of stained glass in its architecture and interior decoration. Their role is to help to emphasise the particular atmosphere the owner sought to achieve. Some are precious original pieces dating from the end of the 16th century and start of the 17th century, the work of great masters of the genre, such as the Swiss artists **Franz Fallenter** and **Isaïa Khann**. They combine secular and religious themes and were important purchases for King Carol I, acquisitions which he made with the help of a famous collector of antiques: the German consul **Felix Bamberg**.

A large number of stained glass windows were also commissioned from the Zettler workshop in Munich, which was highly respected in European aristocratic and ecclesiastical circles at the time. The owner of the workshop, **Franz Xavier Zettler** (1841-1916), a prominent artist of the day, was awarded a number of distinctions for his creations, including the Order of St. Michael, the Order of Franz Josef, the Prussian Order of the Crown and the Order of Star of Romania. The stained glass made for Peleş used themes inspired by the art of the Renaissance – e.g. scenes from the lives of the nobility and the military, as well as religious scenes – and themes relating to the history of the House of Hohenzollern, e.g. depictions of heraldic insignia and noble residences with references to the different branches of this preeminent family. The figures depicted in the romantic scenes, who are shown wearing sumptuous Renaissance costumes, are exquisitely painted, with great subtlety of colour, in the Academic style.

The castle's collection of stained glass windows also contains some modern pieces created in the Art Nouveau style by the Bucharest branch of the Zwölfer workshop from Vienna. These are predominantly located on the second floor of Peleş Castle, as well as in Pelişor Castle.



EPİLOG

Fincontestabil, sticla se numără printre cele mai importante descoperiri ale umanității. Dincolo de aspectul practic, acest material unic prin fluiditate, transparență, cromatică, sonoritate, oferă infinite posibilități de exploatare artistică. Profesorul Josef Drahoňovský, de la Școala de Arte Aplicate din Praga afirma, în 1936, la *Congresul Internațional al Industriei Sticlei* de la Londra:

Sticla este un material care absoarbe razele, le frânge, le dispersează sau le adună și este plin de scilipiri minunate. Ea își așează umbră pe fața luminoasă, luminează pe fața întunecată și trece dincolo de legile sculpturii, forțând artistul să-și înnoiască mereu metodele de lucru.

EPİLOGUE

Without doubt glass is one of mankind's great discoveries. Beyond its practical uses, this material, which is unique in terms of its fluidity, transparency, colour and sonority, lends itself to an infinite number of artistic applications. As Professor Josef Drahoňovský of the School of Applied Arts in Prague said in a speech given in 1936 at the International Glass Convention in London: **"Glass is a material that absorbs rays, breaks them up, scatters or gathers them, and is full of reflections and wonderful light. It bears shadow on its light side, and light on its shaded side, turning the laws of sculpture on their head, and forcing the artists into new ways of working."**



GLOSAR

Acidare – dizolvarea în acid fluorhidric a porțiunilor de sticlă neprotejate de un compus organic, rezistent la atacul acid.

Aplicații – elemente decorative suflate în formă sau modelate cu pensa și lipite la cald pe obiect. Pot avea diverse forme: fețe umane, lei, mascaroni, flori, panglici etc.

Boules presse-papier – presse-papier-uri de formă sferoidală.

Craclare – realizarea unor crăpături în stratul superficial al obiectului.

Cuptor cu muflă – cameră a unui cuptor industrial sau de laborator, cu pereți refractari, în care materialul supus încălzirii nu vine în contact direct cu combustibilul sau cu gazele de ardere.

Decor intercalat – elemente cu rol decorativ poziționate între două straturi de sticlă.

La décoration interne – decorația internă – expresie folosită de Émile Gallé pentru a desemna decorurile aplicate între straturile de sticlă.

Devitrifiere – pierderea caracterului vitrogen, prin apariția de formațiuni cristaline.

Eglomiser – tehnică de decorare ce constă în fixarea unei foi subțiri de aur sau de argint gravată, între două straturi de sticlă.

Fasonare – operația prin care se dă formă unui obiect.

Filigran – decor tipic venețian ce utilizează fire de sticlă albă sau colorată depuse în zig-zag, caz în care poartă denumirea de *reticello*, răsucite – *vetro a retorti*, în spirală – *vetro a fili*, sau sub formă de dantelă – *vetro detrino*.

Fondant – substanță adăugată unui amestec, ce are ca efect scăderea temperaturii de topire a acestuia.

Martelaj – tehnică de prelucrare a suprafeței, care îi dă un aspect similar cu a unei suprafețe metalice ciocănite.

Millefiori – mii de flori – decor constituit din *muhrrine* tăiate în secțiuni subțiri și montate într-o matrice de sticlă incoloră sau colorată.

Muhrrine – baghete ce au în secțiune o multitudine de modele sau culori.

Numărul, secțiunea, raportul sau proporția de aur – $\Phi = 1,618...$ Atunci când raportul dintre lungimea părții celei mai mari și a celei mai mici ale unei figuri geometrice este egal cu Φ (notat așa după inițiala numelui lui Fidiias), se creează o impresie de armonie și echilibru. Grecii au preluat acest număr de la egipteni, care-și proiectau piramidele ținând cont de el.

Pastilare – depunerea, la cald, pe obiecte a unor pastile modelate cu pensa plată.

Refractar – care rezistă la temperaturi înalte fără a-și schimba structura, compoziția și caracteristicile.

Sticlă cavă – produse din sticlă, cu forme ce presupun concavități: pahare, cupe, boluri etc.

Somerso – tehnică ce constă în suprapunerea mai multor straturi de topituri de sticlă divers colorate.

Vitrifiere – transformarea unui amestec de compuși naturali sau sintetizați în sticlă, termen derivat din substantivul francez *vitre* (sticlă).

GLOSSARY

Acid etching – the exposure to hydrofluoric acid of the sections of glass unprotected by an organic compound resistant to the acid

Applied elements – decorative elements mould-blown or shaped using tweezers and applied to the object while hot. These can have diverse forms: human faces, lions, mascarons, flowers, ribbons, etc.

Boules paper weights – paper weights with spherical forms

Crackling – the creation of cracks in the upper surface of the object

Devitrification – the process of becoming un-glass like through the growth of crystalline structures

Eglomiser – decorative technique involving the application of a thin engraved leaf of gold or silver between two different layers of glass

Filigree – characteristic Venetian decoration using threads of colourless or coloured glass arranged in various patterns, i.e. criss-cross, known as *reticello*; twisted, known as *vetro a retorti*; spiral, known as *vetro a fili*; and lace, known as *vetro di trina*

Forming – the process of shaping an object

Flux – substance added to the mix that has the effect of lowering the melting point

Golden ratio, mean or section – $\Phi = 1.618...$ When the ratio between the longer part and the shorter part of a geometric figure is equal to Φ (named after Phidias), an impression of harmony and equilibrium is created. The Greeks adopted this ratio from the Egyptians, who used it when designing the pyramids

Hollowware – concave glassware, e.g. glasses, cups, bowls, etc.

La décoration interne – “internal decoration” – expression used by Émile Gallé to denote decorations applied between layers of glass

Martelage – a finishing technique that gives the glass surface the appearance of a hammered metal surface

Millefiori – “thousands of flowers” – a decoration comprising murrine cut into thin sections and inserted into a colourless or coloured glass mould

Muffle furnace – the chamber of an industrial or laboratory furnace with refractive walls in which the heated material does not come into direct contact with the fuel or gases resulting from the combustion

Murrine – glass canes that reveal a multitude of coloured patterns or images in cross section

Overlay decoration – decorative elements placed between layers of glass

Pelletising – application to objects while hot of pellets shaped with flat tweezers

Refractive – able to resist high temperatures with no change in structure, composition or characteristics

Sommerso – a technique for making glass with a number of variously coloured layers

Vitrification – derived from the French *vitre* (glass), the transformation of a mixture of natural or synthetic compounds into glass.



BIBLIOGRAFIE

*** *Dicționarul limbii române moderne*, Editura Academiei, București, 1958

Jacob BAAL-TESHUVA, *Louis Comfort Tiffany*, Taschen, Köln, 2001

Sheldon BARR, *Venetian Glass – Confections in glass*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York, 1998

Sigrid BARTEN, Marie-Odile BRIOT..., *Les bijoux de Lalique*, Flammarion, Paris, 1998

Jean et Catherine BEDEL, Florence MICHEL..., *Dictionnaire des Antiquités*, LAROUSSE, Paris, 1999

Ruxanda BELDIMAN, *Castelul Peleș – Expresie a fenomenului istoric de influență germană*, Simetria, București, 2011

Jacqueline BELLANGER, *Verre d'usage et de prestige, France, 1500 – 1800*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 1988

Janine BLOCH-DERMANT, *Le GUIDARGUS de la Verrerie – De l'Antiquité à nos jours*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 1992

Marco BUSSAGLI, *Să înțelegem arhitectura*, Enciclopedia RAO, București, 2005

Giuseppe CAPPA, *Le génie verrier de l'Europe: témoignages de l'historicisme à la modernité (1840 – 1998)*, Editions Mardaga, Paris, 1998

Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1994

Anca-Cristina DAN, Marian CONSTANTIN, Rodica ROTĂRESCU, *Le Val-Saint-Lambert – Âme de la création et de la tradition verrières en Wallonie et à Bruxelles (Historicisme, Art Nouveau, Art Deco)*, Liège, 1995

Noël DAUM, *Daum – Maîtres verriers*, Edita DENOËL, Lausanne, 1980

Ovidiu DUMITRESCU, Anghel IONCEA, Dorel RADU, Dorinel VOINIȚCHI, *Materiale și tehnologii – Sticlă. Ceramică. Lianți. Metal*, Ministerul Educației și Cercetării, 2005

Alastair DUNCAN, Martin EIDELBERG, Neil HARRIS, *Masterworks of Louis Comfort Tiffany*, Thames and Hudson, Londra, 1998

Gabriele FAHR-BECKER, *Art Nouveau*, Könemann, Köln, 1997

Ivo HAANSTRA, *Miller's Glass fact file a – z*, Octopus Publishing Group Ltd., Londra, 2001

Tait HUGH, *Five Thousand Years of Glass*, British Museum Press, Londra, 1991

Antonin LANGHAMER, *Le Verre de Bohême*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2002

Félix MARCILHAC, *R. Lalique – Catalogue raisonné de l'oeuvre de verre*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 1994

Andy McCONNELL, *The Decanter – An Illustrated History of Glass from 1650*, Antique Collectors' Club, Woodbridge, Suffolk, 2004

Ronald PEARSALL, *A connoisseur's guide to antique – Glass*, TODTRI, New York, 1999

Mark PICKVET, *The Official Price Guide to Glassware*, The Ballantine Publishing Group, New York, 2000

John SANDON, *Antique Glass*, Antique Collectors' Club, Woodbridge, Suffolk, 1999

Deborah SCOTT, Tim FORREST (ed.), *Enciclopedie ilustrată – Antichități*, Editura M.A.S.T., București, 1998

David J. SHOTWELL, *Glass A to Z*, Krause Publications, Iola, S.U.A., 2002

John A. SHUMAN III, *Art Glass – Identification & Price Guide*, Krause Publications, Iola, S.U.A., 2003

John TRAINA, *The Fabergé Case*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York, 1998

Mark WEST, *Miller's Glass Antiques Checklist*, Octopus Publishing Group Ltd., Londra, 2000

BIBLIOGRAPHY

- *** *Dictionarul limbii române moderne*, Editura Academiei, Bucharest, 1958
- Jacob BAAL-TESHUVA, *Louis comfort Tiffany*, Taschen, Köln, 2001
- Sheldon BARR, *Venetian Glass – Confections in Glass*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York, 1998
- Sigrid BARTEN, Marie-Odile BRIOT..., *Les bijoux de Lalique*, Flammarion, Paris, 1998
- Jeanet Catherine BEDEL, Florence MICHEL..., *Dictionnaire des Antiquités*, LAROUSSE, Paris, 1999
- Ruxanda BELDIMAN, *Castelul Peleș – Expresie a fenomenului istoric de influență germană*, Simetria, Bucharest, 2011
- Jacqueline BELLANGER, *Verre d'usage et de prestige, France, 1500-1800*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 1988
- Janine BLOCH-DERMANT, *Le Guidargus de la Verrerie – De l'Antiquité à nos jours*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 1992
- Marco BUSSAGLI, *Sa intelegem arhitectura*, Enciclopedia RAO, Bucharest, 2005
- Giuseppe CAPPA, *Le génie verrier de l'Europe: témoignages: de l'historicisme à la modernité (1840 – 1998)*, Editions Mardaga, Paris, 1998
- Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionar de simboluri*, Editura Artemis, Bucharest, 1994
- Anca-Cristina DAN, Marian CONSTANTIN, Rodica ROTĂRESCU, *Le Val-Saint-Lambert – Âme de la création et de la tradition verrières en Wallonie et à Bruxelles* (Historicisme, Art Nouveau, Art Deco), Liège, 1995
- Noël DAUM, *Daum-Maitres verriers*, Edita DENOËL, Lausanne, 1980
- Ovidiu DUMITRESCU, Anghel IONCEA, Dorel RADU, Dorinel VOINIȚCHI, *Materiale și tehnologii – Sticlă. Ceramică. Lianți. Metal*, Ministerul Educației și Cercetării, 2005
- Alastair DUNCAN, Martin EIDELBERG, Neil HARRIS, *Masterworks of Louis Comfort Tiffany*, Thames and Hudson, London, 1998
- Gabriele FAHR-BECKER, *Art Nouveau*, Könemann, Cologne, 1997
- Ivo HAANSTRA, *Miller's Glass fact file a-z*, Octopus Publishing Group Ltd., London, 2001
- Tait HUGH, *Five Thousand Years of Glass*, British Museum Press, London, 1991
- Antonin LANGHAMER, *Le Verre de Bobème*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2002
- Félix MARCILHAC, *R. Lalique – Catalogue raisonné de l'oeuvre de verre*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 1994
- Andy McCONNELL, *The Decanter – An Illustrated History of Glass from 1650*, Antique Collectors' Club, Woodbridge, Suffolk, 2004
- Ronald PEARSALL, *A Connoisseur's Guide to Antique Glass*, TODTRI, New York, 1999
- Mark PICKVET, *The Official Price Guide to Glassware*, The Ballantine Publishing Group, New York, 2000
- John SANDON, *Antique Glass*, Antique Collectors' Club, Woodbridge, Suffolk, 1999
- Deborah SCOTT, Tim FORREST..., *Enciclopedia ilustrată – Antichități*, Editura M.A.S.T., Bucharest, 1998
- David J. SHOTWELL, *Glass A to Z*, Krause Publications, Iola, U.S.A., 2002
- John A. SHUMAN III, *Art Glass – Identification & Price Guide*, Krause Publications, Iola, U.S.A., 2003
- John TRAINA, *The Fabergé Case*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York, 1998
- Mark WEST, *Miller's Glass Antiques Checklist*, Octopus Publishing Group Ltd., London, 2000