



XV^e EEUWSCH WANDTAPIJT: HET GEHOOR UIT DE REEKS LA DAME À LA LICORNE
AFKOMSTIG VAN HET KASTEEL BOUSSAC (CREUSE) – MUSEUM CLUNY – PARIJS

HET GOBELIN

EEN OUDE TECHNIEK EN HAAR MODERNE TOEPASSING

DOOR CHRISTIAAN DE MOOR

Nulla si truova nato et perfetto.
L. B. ALBERTI.

EEN verzoek van het bestuur van het Universiteitsfonds om naar aanleiding van het 300-jarig bestaan van de Utrechtsche Universiteit een verslag te geven van mijn werkzaamheden als cartonniër en opziener bij het weven van de Gobelins¹⁾ bestemd voor de Aula, is het uitgangspunt van dit geschrift. Het door mij toen gegeven bericht, werd ontdaan van de bijzonderheden over dit speciale werk en in andere opzichten sterk uitgebreid met algemeene notities over het Gobelin zooals ik dat in jaren van ervaring ben gaan zien.

Het leek mij in verband met de hernieuwde belangstelling voor weefwerk en voor het Gobelin in het bijzonder, gewenscht door dit stuk in meer uitgebreiden kring bekendheid te geven aan datgene, wat bij het vervaardigen van een Gobelin zoal naar voren komt. Een historisch overzicht liet ik hier achterwege om niet te lang te worden en het accent te leggen op de moderne vervaardiging. Een uitgebreide litteratuur staat ter beschikking van hen die zich voor de geschiedenis van het Gobelin interesseeren. Achter dit stuk vindt men enkele goede werken vermeld waaruit ik sommige gegevens putte. Na een korte inleiding over de techniek zal ik trachten mijn conclusies te trekken uit eigen ervaring opgedaan als ontwerper, cartonniër en opzichter bij de uitvoering van verschillende werken.

Men zal dan ook dit opstel moeten opvatten als de ontboezeming van een vakman die er een vreugde in stelt anderen te vertellen van zijn werk en die zich heeft ingezet voor een voor hem belangrijk doel, n.l. de vernieuwing en de zuivermaking van het Gobelin.

Techniek.

De techniek van het handweven die reeds tot ver in de oudheid terug grijpt (Egypte) is ontstaan en laat zich het beste begrijpen door het vlechten.

Tusschen de twee boomen van den weefstoel ligt een rij strak gespannen draden de ketting (schering). Door middel van een spoeltje wordt de gekleurde inslag loodrecht in de ketting gevlochten. Het spoeltje wordt met de hand

¹⁾ Gobelins: naar de Manufacture Royale des Gobelins, na 1662 ontstaan door den aankoop van de verffabriek van de Gebr. Gobelin door den Koning van Frankrijk. Vóór dien tijd sprak men van tapisseriën, wandtapijten of arrazzi (van Arras).

ingebracht en gaat steeds zoo ver als een bepaalde kleur noodig is. Naar gelang een kleur mindert en een andere ingevoegd wordt bestrijkt hij minder van de kettingdraden, terwijl de andere meer draden bedekt. Nu kunnen deze kleuren als vlakjes aan elkaar stooten, maar zij kunnen ook in elkaar overgaan. Deze tandachtige overgangen noemt men: *hâchures*. De Vlamingen spreken van „badderen”; waarschijnlijk komt dit van *se batre* — vechten, op elkaar indrijven. Het werd verbasterd tot *battere* en vervolgens tot *badderen*. Men spreekt ook van „*enchevetrer*”; de Duitschers zeggen „*schraffen*”.

Dit *badderen* is de grondslag voor de structuur van het gobelin in de bloeitijd, waarschijnlijk ontstond het in Arras (Atrecht). We komen hier later uitvoerig op terug. Bij den overgang van kleuren-groepen ontstaan sploten (zooals bij de *Kelim*), die later aan elkaar genaaid worden. De draden worden onder het werken met een kam vast tegen elkaar geslagen.

De uiteinden van de gebruikte draden blijven aan de achterzijde van het gobelin hangen (dit is de zijde die bij het weven bovenligt). Zij worden met een lus afgehecht, ten minste tegenwoordig, en dan afgeknipt. Er blijft een eindje van 5 à 6 cm hangen. Soms blijft de spoel liggen om even verder voor een zelfde kleur weer gebruikt te worden. De draad wordt dan overgelegd. Men begrijpt dus, dat het Gobelin aan de achterzijde volkomen ruig is. Vaak wordt de draad van de volgende kleur om de voorgaande geslagen; gebeurt dit telkens om dezelfde scheringdraad, dan ontstaat er een verdikking, hier is dus geen spleet.

Tegenwoordig weeft men zoowel op de staande (*haute-lisse*) als op de liggende stoel (*basse-lisse*). De *haute-lisse* is de oudste methode (Egypte); in Parijs en elders wordt deze nog wel beoefend, maar de *basse-lisse* is méér in gebruik. De meeste in Holland vervaardigde tapijten van den laatsten tijd werden in *basse-lisse* techniek uitgevoerd.

Bij de *haute-lisse* staat de stoel dus verticaal. De wever kan steeds zijn werk aan de achterzijde gaan beoordeelen; hij heeft echter het nadeel dat



EENVOUDIGSTE WIJZE VAN BADDING

het naar voren brengen van een reeks kettingdraden, dat bij de basse-lisse met de voet gebeurt (pedaal), door hem met de hand moet geschieden, waardoor hij maar één hand vrij heeft voor het inbrengen van de spoel. De contouren van het werk worden op de ketting aangegeven.

Het carton hangt achter den wever aan de muur. De haute-lissier werkt in zijn eigen schaduw. Het werk gaat ontzettend langzaam; een wever maakt pl.m. 1 m² per jaar. Vandaar dat bij groote en snel uit te voeren opdrachten deze techniek bezwaren oplevert en men de voorkeur geeft aan den liggenden stoel ondanks het feit dat men hierbij alleen aan de rugzijde het werk beoordeelen kan.

De basse-lisse methode is als volgt: door middel van een trede of pedaal gaan naar believen een reeks kettingdraden omhoog. Met de hand wordt het aantal draden over het vak dat met kleur bedekt moet worden opgenomen en van links naar rechts de spoel doorgestoken. Dit heet: halve passé. Op b.v. 10 draden zijn nu bedekt met wol 1—3—5—7—9. Dan gaat het andere deel ketting omhoog en 10—8—6—4—2 worden bedekt; dus van rechts naar links. Dit heet: passé. Het weefsel kent veel soorten van grofheid. Grof weefsel is b.v. 3 à 4 kettingdraden op 1 cm; fijn weefsel 6 tot 8 draden op 1 cm.

De Haarlemsche Gobelins die ik van 1930—'32 ontwierp, zoowel als die van de Aula van Utrecht (ontwerp W. v. Konijnenburg) en het Gobelin voor de Nieuw-Amsterdam zijn alle van 4 kettingdraden op 1 cm. De ketting zelf kan grof of fijn zijn, op het spoeltje kunnen twee à vier draden liggen, er kan wol, zijde, goud en zilverdraad verwerkt worden. Ook kan men bij overigens grof weefsel, kettingdraden inlasschen voor een fijn te weven gedeelte (b.v. koppen, handen en voeten). In bijzondere gevallen als bij luchten, spiegelingen in water, fijne bloemmotieven, wordt bij passé een andere kleur genomen dan bij halve passé. Dit wekt een zwevendenden indruk. Deze dingen geven met het badden en de juiste zaaiing van motieven over het vlak aan het weefsel den grooten rijkdom. Een uit reepen dun papier bestaand „negatief” van het „carton” ligt onder de ketting: hierop zijn de contouren en overgangen van de kleuren met inkt of zwart potlood geteekend. Deze calque, waarvan niet veel overblijft na het weven, werd niet altijd gebruikt. Een oude text zegt hier nader van: „Le calque est un trait fait à l'encre, il est fait sur le tableau (carton) original que l'on coupait anciennement en bandes pour guider l'ouvrier dans son ouvrage sans comprendre le désagrément qu'il y avait de perdre le tableau pour faire une seule tapisserie; il y avait encore celui de voir les objets de droite à gauche etc.”

Men zag b.v. omgekeerde wapenschilden, acties die met de rechterhand gedaan werden, kwamen links, etc. Nilson bracht hierin verbetering in 1750.

Echter werden vóór dien tijd ook reeds cartons negatief vervaardigd. In ieder geval heeft deze zwakke zijde van de basse-lisse niet als overwegend

bezwaar gegolden, in Vlaanderen en Brabant werd in den bloeitijd de liggende stoel algemeen gebruikt.

De calque dus, ligt onder de ketting, zoodat de positieve kant van het Gobelin naar de calque gekeerd is. Vóór de wevers, aan den muur, hangt het eigenlijke carton in kleur.

Wanneer een stuk geweven is, wordt het geweven gedeelte om den boom gewonden waaraan de wever zit, zoodat hij weer vooraan beginnen kan (meer dan een armlengte kan hij niet vooruit). Dit heet opboomen. Vóór dit gebeurt kan men op den grond liggend het geweven stuk beoordeelen. Men kan ook een spiegel op den grond leggen; de gebruikte calque reep is natuurlijk weggenomen. In gunstige conditie is het werk pas te beoordeelen, wanneer het Gobelin gereed is.

Naast de bezwaren van de basse-lisse staan de overwegende economische en technische van de haute-lisse. Ter verduidelijking van het besprokene en als samenvatting ervan voor de economische zijde laten wij nog een historische notitie volgen van A. L. Lacordaire over de manufactures impériales des Gobelins in 1853. Hij zegt het volgende:

1e. Les métiers de haute lisse étant situés perpendiculairement, l'ouvrier ne peut travailler que de la main droite, la main gauche luy servant uniquement à la recherche, séparation et croisure de ses fils. L'ouvrier de basse lisse, par la situation et construction de son métier posé horizontalement, a ses deux mains à lay, par le service de ses pieds qui forment, ainsi que pour le tisserand, la croisure de ses fils, qui se présentent sous sa main croisés et divisés, ce qui accélère considérablement son opération.

2e. L'ouvrier de haute lisse copie son tableau, pour ainsi dire, à vue, n'ayant pour le conduire qu'une trace légère qu'il fait lui-même sur sa chaîne, qu'il est obligé de vérifier souvent au compas dans les parties de sujession, ce qui luy prend un temps considérable sans avancer son ouvrage.

3e. Les ouvriers de haute-lisse perdent plus que la valeur d'un jour par semaine pour dévider leurs couleurs et ceux de basse-lisse reçoivent les leurs toutes dévidées et n'ont aucun temps a perdre avant de les employer... Ces raisons ont été plus que suffisantes pour faire la différence des prix des tarifs de haute lisse par comparaison avec ceux de basse lisse.

Voor mijn gevoel is basse-lisse de voorkeur te geven; buiten de economische zijde en vluggere vervaardiging; in onzen tijd, waarin het bewustzijn van een werk te willen scheppen, dat voldoet aan de eischen van decoratieve en vlak aangevende werking, op den voorgrond treedt. Basse-lisse werkt de bewuste arbeid naar een te voren vastgesteld groot plan in de hand. Immers kan men niet voortdurend de werking van de kleuren controleeren; men is aangewezen op een vastomschreven teekening en een tevoren opgebouwd kleurenplan, waardoor de decoratieve eenheid verzekerd is. Haute-lisse daarentegen leent zich uitstekend voor het zorgvuldig naweven van fijnste



Iste HELFT XVIe EEUW – CLUNY – DETAIL HISTORIE
VAN DAVID EN BATHSEBA (BRUSSELSCH ATELIER)



GOBELIN XVII^e EEUW – GESCHIEDENIS VAN DON QUICHOTE (NAAR COYPEL) – ONDER:
TEEKENING VAN BAREND VAN ORLEY VOOR EEN GOBELIN VAN DE JACHT VAN
MAXIMILIAAN IN DE OMGEVING VAN BRUSSEL (LOUVRE), 1^{ste} HELFT XVI^e EEUW



kleurennuancen, waardoor men er gemakkelijk toe komt op gevaarlijke wijze het schilderen te copieeren. De wever van de basse-lisse zal aan de groote lijn door den cartonnier aangegeven gebonden zijn; de haute-lissier kan desnoods naar klein voorbeeld werken. Mijn opvatting is dat bij de basse-lisse meer geconcentreerdheid zal kunnen heerschen.

Schilder — Cartonnier — Wever.

Wij komen nu op de werkzaamheden van de drie figuren die aandeel hebben aan de vervaardiging van het Gobelin en speciaal zullen we hier belichten de taak van de cartonnier die mijns inziens een zeer gewichtige, zeer kiesche en verantwoordelijke is. De eigenaardigheid die we vooral releveeren is deze, dat juist in de grootste periode van het Gobelin, de cartonnier een zoo groote en onmisbare plaats inneemt. Ik zal trachten dit te verklaren uit ondervinding in dit opzicht door mij opgedaan.

Er was reeds sprake van het verval door den steeds grooteren invloed van het vrije schilderij op het Gobelin. Hoe heeft zich deze invloed ontwikkeld? We zullen speciaal den gang van zaken in Frankrijk en de Nederlanden bezien omdat dáár opkomst, grootheid en verval het duidelijkst zijn. In de middel-eeuwen nam de leider van een weefatelier een voorbeeld uit een miniaturenboek; dit werd dienstbaar gemaakt aan de mogelijkheden van het weefhandwerk. Later vervaardigde de hofschilder op last van den vorst een ontwerp of petit-patron. Dit ontwerp werd door deskundigen op de religieuze, symbolische of historische grondslagen beoordeeld. Na goed bevinden kwam het bij den cartonnier, op wien wij later terug komen.

Langzaam-aan ontwikkelde zich een belangrijke handel in tapijten waardoor het aantal ateliers en ondernemers zeer toenam. Men ziet zoowel ontwerper en cartonnier in één persoon vereenigd, als wever en cartonnier. Vaak was ook de cartonnier in dienst bij den wever (d.w.z. de ondernemer). Vermeyen en van Orley waren ontwerpers en cartonniers; Rubens echter liet doorgaans zijn ontwerpen in carton brengen door leerlingen. Pasquier Grenier en Maître Philippe waren cartonniers bij uitnemendheid. In Holland was de Jonge van Mander cartonnier, hij werkt voor Spiering in Delft en brengt ontwerpen van Vroom en anderen in carton. Veel namen van cartonniers zijn verloren gegaan omdat vaak de ondernemer signeerde en niet zij. Waar groote schilders van de 16e en 17e eeuw de leiding hebben zien we dat de problemen die zij verwerken steeds meer die van de schilderkunst zijn en ze zich verwijderden van het wezen van het Gobelin.

Méer en méer legt de schilder, daarbij gerugsteund door de toenemende kleurmogelijkheden der wol, zijn wil op aan den schoorvoetend meekomenden wever. Waar, door de ingewikkeldheid van de patronen de specialisatie in den Bourgondische tijd reeds sterk was doorgevoerd; er waren uitblinkers op het gebied van figuren, voor fonds met planten en dieren („oneindig veld”), voor

bordures (die steeds rijker, breeder en meer „omlijsting” werden); wordt tenslotte bij Lebrun, den Directeur van de Manufacture Royale van Parijs, de vrije samenwerking van de ateliers tot een precies ingedeelde. Lebrun is vóór alles schilder en ontwerper; maar tevens is hij leider van de cartonbewerking en van de uitvoering. Eigenlijk dus hetzelfde als in den aanvang toen de leider van een atelier alles beheerschte; alléén ligt het accent nú op den schilder van het vrije schilderij die de zaak in handen heeft. Een reeks helpers die evenals hij enorme kennis bezitten van de onderdeelen van het schilderij: proportie, anatomie, perspectief en kleur, omgeven hem.

De wever moet zich schikken in het naweven van de fijnste overgangen van het schilderij, de hâchures verdwijnen en de mozaiek-methode, ditmaal in weekste overgangen, vernietigt het monumentale decoratieve van het Gobelin. Tot einde 19e eeuw gaat het dan bergaf.



BADDERING IN STERK PLASTISCHE VORMGEVING

de voorbereiding en het begrip van den cartonnier geworden tot een volmaaktheid in eigen stof.

De cartonnier die nauwkeurig bekend was met de mogelijkheden van de weverijen waarvoor hij werkte (kleuren) maakte van de miniatuur of petit-patron een uitgewerkt carton, nauwkeurig er mede rekening houdende op welke wijze de wever het volle profijt van teekening en kleur zou trekken. Cartonniers als b.v. Pasquier Grenier en Maître Philippe komen zoodoende tot een strengen stijl. „De melodie door den ontwerper gegeven wordt door den cartonnier georchestreerd”. (Schmitz). Hij heeft een geweldig werk en wordt dan ook vaak meer betaald dan de ontwerper. Hij moet de teekening uitwerken en vervolledigen, het detail bestudeeren, maar tevens moet

De cartonnier heeft hoofdzakelijk zijn triomfen gevierd in den grooten bloeitijd van pl.m 1400—pl.m. 1550. Hij was de trait-d'union tusschen ontwerper en wever en hij was het tenslotte die aan het gobelin een zekeren nadruk gaf, een eigenheid t.o.v. de schilderkunst van die periode, terwijl toch een gemeenschappelijke basis „de miniatuur” kan aangenomen worden. De tapijten van dien tijd zijn door de omzetting van het „voorbeeld” in het weeftechnische, door

hij de eenheid bewaren en alles in één strengen greep samenvatten; hij mag geen streep zetten, geen kleur aanleggen, zonder de mogelijkheid van de woldraden vóór zich te zien en de te bereiken levendigheid in de beperktheid van de techniek. We hebben hier dus te doen met een begaafdheid, die zich aansluit bij die van den op den muur en in mozaïk werkenden kunstenaar. Vooral in de Noordelijke Nederlanden zien we in de Renaissance en de periode daarvóór, weinig schilders die ook sterk decoratief begaafd zijn. Naar aanleiding van den schilder en cartonnieuwer schrijft mej. Dr. van IJsselsteyn in haar proefschrift: „Nóch Vroom, nóch Cornelis van Wieringen, nóch de Grebber, maakten de geschilderde patronen zelf. Dat was een vak, dat zij als geboren Hollanders niet beheerschten.” Dat het vergrooten van de ontwerpen een eenvoudige taak was kunnen we voor ongecompliceerde patronen wel aannemen, maar voor ingewikkelde voorbeelden die bedoeld waren als „enkelingen voor de verzameling van een vorst”, werd aan den patroonschilder of cartonnieuwer de hoogste eisch gesteld. Vandaar ook dat dikwijls het carton afwijkingen vertoont met het ontwerp, ook wanneer de ontwerper zelve de hand in de uitvoering had.

Onder de vele voorbeelden hiervan noemen wij de schets van van Orley en het uitgevoerd tapijt van de slag bij Pavia. Immers men kan en mag niet verwachten dat de schilder in zijn ontwerp de voor den wever noodzakelijke grondslagen verwerkt. Het blijft veel meer bij een boeiende schets, vooral volledig op het technische gebied van wat werd uitgedrukt b.v. bij Vroom, de kundige weergave van landschap en schip en bij van Orley in zijn slag bij Pavia, de paarden, de soldaten en de plaatsing in het landschap. In den tijd waarin de miniatuur als voorbeeld gold, was de afwijking in het carton naar alle waarschijnlijkheid minder, daar de stijl van tapisserie en miniatuur verwant zijn. Evenzeer is het samengaan in de middeleeuwen en de vroege Renaissance in één persoon van paneelschilder en frescoschilder begrijpelijker door den sterken decoratieven, geserreerden vorm, den eenvoud van de verfbehandeling, van beide uitingen. Hoe meer het schilderij zich gaat ontwikkelen in eigen uitingsvorm, des te verder staat het af van het wezen van de peinture murale of de tapisserie.

Hoe nu ook de taak van den cartonnieuwer van heden is, of wel als uitwerker van eigen idee of schets, of wel als trait d'union tusschen een anderen ontwerper en den wever; hij heeft zich vóór alles te richten naar den aard van het wandtapijt, hij ziet zich gesteld voor het vraagstuk de gezonde techniek te herstellen in zuiveren vorm.

Ik meen in 't kort mijn opvatting op grond van ervaring in beide gevallen te kunnen samenvatten in de leuze: „wees rijk in eenvoud”. Ik durf den eenvoud te bewonderen, nu er een nieuwe golf van barokke overlading over onze zoo juist gepuritaniseerde glad-geaesthetiseerde hoofden gaat. Moderne architecten, voorvechters van het vrije ongebroken muurvlak!; hoe komt het,

dat ge, na zoo gevochten te hebben tegen het sieren van uw leege (al te leege?) vlakken, nu de plaats inruimt voor bont gewemel van misteekende barokke figuren van de quasi moderne wandschildering? Met eenvoud bedoel ik niet bloedeloosheid en armelijkheid, maar de kracht van de levende techniek, gepaard aan op natuurstudie gewonnen inzicht. De cartonnier van heden, die zijn taak ernstig beseft, heeft te strijden voor eenvoud en strengheid van bouw. In de uitoefening van zijn taak zal hij, zooals op 't oogenblik de situatie is, zoowel met de ontwerper als met den wever in conflict kunnen komen. En wel om de volgende redenen:

1e. Omdat de meeste schilders-ontwerpers zich niet kunnen losmaken van hun schilderlijke vrijheden en hun rijkdom van toon (vloeiende overgangen van de toets).

2e. Omdat de goedgeschoolde wevers of weefsters gewend zijn aan copieeren van tapijten van de vervalperiode en aan het vervaardigen van op die periode berustende moderne tapijten van de 19e eeuw, lijdend aan volkomen gebrek aan wetmatigheid.

De cartonnier heeft dan in zijn bemoeiingen om de zuivere techniek te bevorderen daar tegenover te stellen:

1. Een beperkt aantal met elkaar harmonieerende kleuren, (of in een éénkleurig tapijt een beperkt aantal toonen) gebaseerd op de voorhanden zijnde solide wolkleuren.

2. Een onderzoek naar de soliditeit, licht-echtheid van alle te gebruiken geverfde wol.

3. Een zoo weinig mogelijk gemengelde kleur op elken klos. (Op een klosje zitten meest 3 à 4 draden).

4. Een zooveel mogelijk bewerkstelligen van overgangen in kleur door badden en niet door het naast elkaar verwerken van té zwakke op den klos gemengde kleurverschillen (toonverschillen).

5. Een rekening houden met de egalisatie door vuil, stof en verbleeken, waardoor té zwakke kleurverschillen (toonverschillen) door den tijd gereduceerd worden tot 0, waardoor té groote vlakke plekken ontstaan.

6. Zoo noodig het ontwerp in zijn carton die veranderingen te doen ondergaan die de omzetting in de weeftechniek eischen. Een niet ter zake kundig ontwerper heeft zich neer te leggen bij de door den cartonnier gegeven doelmatige vertolking.

Was dus in de 15e en 16e eeuw de bemiddelende arbeid van den cartonnier van zeer gunstigen invloed voor den uiteindelijke vorm van het Gobelin, heden ten dage mag men dezen arbeid als delicatesse, maar tevens als van nog grooter belang achten. Want al is algemeen erkend dat wij in het begin van deze eeuw een herleving meemaken van het ambacht en de decoratieve kunsten, men moet daarbij inzien dat vooralsnog de herleving ons wél heeft gebracht de erkenning dat een Gobelin, een wandschildering enz. behoort te zijn één



DETAIL CARTON (ONDER) EN WEEFSEL (BOVEN) VAN EEN VAN DE WANDTAPIJTEN
VOOR HET GROOT-AUDITORIUM DER UTRECHTSCHÉ UNIVERSITEIT (ONTWERP
W. VAN KONIJNENBURG, CARTON EN OPZICHT UITVOERING CHRISTIAAN DE MOOR)





TWEE WANDAPIJTEN IN DE ANTICAMBRE VAN DE PROVINCIALE GRIFFIE TE HAARLEM,
ONTWERP EN CARTON CHRISTIAAN DE MOOR, UITVOERING ATELIER LAMAN TRIP-NOLEN

met den wand; dat het werk behoort te zijn gedacht in het materiaal waarin het is uitgevoerd; maar dat een gezonde techniek slechts door veel strijd met manierismen en door veel ervaring te bereiken zal zijn. Met de erkenning van wat valsch was sloeg men om in het andere uiterste, het purisme; in het Gobelin bracht dit weinig meer voort dan armelijke lappen, te veel gelijkend op het moderne handgeweven kussen of tafelkleed. Het bleef voorshands bij de herontdekking van de materie, maar het tot leven wekken van de materie is nog een andere zaak.

Zoowel de schilder-ontwerper als de wever waren gewend aan de mogelijkheid elke nuance van kleur te kunnen gebruiken, de moderne verftechniek legt daarin geen beperkingen meer op. De imitatie van het schilderij is voor den wever funest geweest.

Kon de cartonnier van de 15e en 16e eeuw zich concentreren op een strenge correcte teekening, die meestal op gelijmde papierreepen werd gemaakt en een zeer algemeene kleurnotitie met dekverven, tempera's, aangegeven, op het oogenblik kunnen we daarmee meestal niet uitkomen. Het kleurenscale waarmede de wevers toen werkten was zeer beperkt en aan den cartonnier volkomen bekend, b.v. in groen had hij slechts te noteeren a of b, de twee nuances die de weverij hierin bezat. Naarmate er meer kleuren voor handen waren en het verlangen naar uitwerken grooter, komen de op linnen geschilderde cartons in zwang.

Mij schijnt dat bij de op linnen geschilderde cartons, het gevaar grooter is in schilderachtige effecten te vervallen, dan bij de cartons op papier geteekend en breed gevuld met waterverf of tempera. Speciaal de detaillering laat zich beter in teekening aangeven met een enkele kleurnotitie. Ik paste vrijwel alle mogelijkheden toe. De eerste vier cartons naar de ontwerpen van W. van Konijnenburg voor het Groot Auditorium in Utrecht geweven door de weverijen van mevr. W. Laman Trip en van J. F. Semey zijn geschilderd in olieverf op linnen. Het was hier noodzakelijk de wevers een minitieuus vastgelegd carton te geven, vooral in de kleur. Voor het weergeven van de intentie der ontwerpen was het noodig de rijkheid van nuances terug te voeren tot een beperkt kleurengamma van vlak, naast vlak gelegde uitgesproken kleur, waarbij aangegeven was wáár deze vlakken in elkaar gebadderd dienden te worden. Steeds schiftende en herleidende kwam ik van tallooze vloeiende nuances terug tot pl.m. 35 kleuren waarin het heele gobelin werd uitgevoerd („de Unie van Utrecht”).

De Rijksvezeldienst onderwierp alle wollen aan een nauwkeurig onderzoek; (de fugitometerproef). Het is mede aan de uitkomsten van dit onderzoek te danken dat de beperking van de kleuren zoo sterk kon worden doorgevoerd.

Wanneer men bedenkt dat de eerste Fransche Gobelins werden opgebouwd uit drie á vier kleuren, n.l. cochenille en garance voor de rooden, indigo voor blauw en gaude voor geel (een plant die een mooie gele kleur geeft

wanneer zij gekookt wordt met maïsmeel), en men nu te Parijs beschikt over veertienduizendvierhonderdtwintig nuancen, voelt men hoe ver reeds overbodige ballast werd uitgeworpen.

Voor de Gobelins in de Provinciale Griffie te Haarlem, waar ik zoowel ontwerper als cartonier was, werkte ik met cartons op papier, sterk in de teekening doorgevoerd. De kleur, die in mijn ontwerpen al zeer beperkt was, leverde geen bijzondere moeilijkheden op, waardoor volstaan kon worden met een notering in vet kleurkrijt. Mijn laatste Gobelin voor de Nieuw-Amsterdam wordt geweven naar een olie-verf carton, hetgeen geheel is opgebouwd naar een schema van 3 toonhoogten van elke kleur. Het is uiterst



degelijk uitgevoerd omdat ik het als voorbeeld wil bewaren voor mijn opvatting van een cartonbewerking. De uitvoering in waterverf of tempera geef ik beslist de voorkeur wanneer ik werk met wevers die reeds vaker mijn cartons bestudeerd hebben. Jammer is alleen dat meestal de cartons deernlijk gehavend de werkplaatsen verlaten, wat vooral bij papier de voorbeelden gauw verloren kan doen gaan.

Ten slotte een enkel practisch voorbeeld dat een denkbeeld kan geven van de besproken vereenvoudiging.

Bezien wij b.v. de mouw van een blauwe jas (zie afbeelding 3), dan is a het licht, b de halve toon en c de schaduw. Naar gelang men méér toonen blauw ter beschikking heeft is men in staat deze mouw

verfijnder weer te geven. Immers kan men tusschen a en b en tusschen b en c toonen inleggen en zoo noodig daartusschen nog meer.

Hoe zal het vlak dan werken? Fijn en zwevend, als kleur vrijwel krachteloos. Men zal van dichtbij de ruigheid van de draad herkennen, maar op een afstand kan men denken aan de vervloeiing van een geaquarelleerde teekening. De draad speelt te weinig een rol van betekenis. De wol trilt niet meer. Denk u nu in dat de wever slechts 3 nuancen aan blauw bezit, dan kan hij deze in streepen naast elkaar weven. Op zeer grooten afstand zal de werking hiervan doelmatig zijn, omdat door den afstand de kleuren in elkaar vloeien en tóch bewaard blijven als kracht. Van naderbij is er dan echter weinig verband en geen vorm in de blauwe arm. Daarom laat de wever de drie kleuren tands-gewijs in elkaar grijpen. Hij kan a over b uitbreiden ('t licht grooter maken), en b over a (het licht krimpen) a en b kunnen ook gelijk in waarde blijven doordat om de beurt een tand a in b steekt en een tand b in a enz. Dit kan

gebeuren grof en fijn, de tanden kunnen lang zijn en kort, ze kunnen een bepaald rythme hebben enz. Met dit betrekkelijk primitieve, maar wonderlijk gevoelige procédé brengt hij in deze mouw een tintelend leven, een leven eigen aan de wol.

Men ziet, voor een Gobelin is het voor de uitdrukking van de stof duizendmaal gunstiger te woekeren met de mogelijkheden van de weeftechniek dan deze door overdaad van voorhanden kleuren te reduceeren tot een functie van den tweeden rang. De geweven stof ontvangt haar rijkdom minder van veel kleuren en schilderachtige kwaliteiten dan door typische weeftechnische mogelijkheden, het krachtig fijn en gevoelig badden, het werken met ingebrachte ketting; het gebruik van zijde, soms van zilverdraad en gouddraad; het aanbrengen van verschillende kleur in passé en halve passé; van dikke en dunne contour, van verschillend gekleurde contour, de juiste schikking van motieven en kleurvlakken over het tapijt. Door al deze dingen wordt de rijkdom en levendigheid van de stof bevorderd.

De kern van ons betoog is dus dat vereenvoudiging van de kleur en het typisch weeftechnische hand in hand gaan. De moderne ontwerper of de moderne cartonniër hebben dit wel te bedenken wanneer zij zich aan de moeizame arbeid zetten die leidt tot de schepping van een Gobelin.

Door de vereenvoudiging van de kleur komt men van zelf tot het badden of, zooals Göbel zegt: tot den grondslag van de heele structuur van het Gobelin."

Göbel komt in zijn boek over het Gobelin tot dezelfde uitspraak, die mij de practijk bracht. Hij zegt n.l. over de *hâchure*: In ihnen verkörpert sich das künstlerisch und technisch wichtigste Prinzip der Bildwirkerei. Es ist vielleicht ein Charakteristikum dasz Frühzeit und Spätzeit die Schraffentechnik nicht benutzen, sondern in Nachahmung der Malerei mit neben einander gesetzten Farbenflecken operieren (Mozaikmethode) mit dem verlassen der Schraffentechnik stirbt die Bildwirkerei.

Ook stelt Göbel de waarschijnlijkheid vast van de miniatuur als aanleiding van baddering of *hâchure*. Verder vinden we nog bij denzelfden schrijver deze uitspraak: de *hâchure* is 't eigenste woord van den wever, hierin is zijn beste kunnen gelegen tijdens den bloeitijd, hij moest noodgedwongen de baddertechniek in uiterste consequentie dóórvoeren, wilde hij de gewenschte werking bereiken.

Hiermede hoop ik iets van deze buitengewoon schoone en boeiende materie te hebben duidelijk gemaakt; in ieder geval hoop ik interesse gewekt te hebben voor een handwerk dat door en door vervallen en misbruikt is en dat voor een groot gedeelte in onbruik is geraakt en nu de eerste moeilijke schreden doet naar de herleving. Wil deze herleving zich doorzetten, dan is voor alles noodig technische ervaring en inzicht, dan is het beter uit te gaan van de juiste basis; bij het ontwerpen den arbeid in de stof vóór zich te zien;



dan het uiterlijk aspect van de oude tapijten terug te verlangen in een modern tapijt. Het is het wezen van de techniek dat we behoeven om daarop onze waarheid en ónze wereld te enten en niet het oproepen van het verleden in zijn uiterlijke flonkering, hoe groot onze bewondering en vereering daarvoor moge zijn.

- Litteratuur: Florent Fels: Les vieilles tapisseries Françaises, Paris.
Heinrich Göbel: Wandteppiche, Leipzig, 1923-1934, 6 dln.
Jules Guiffrey: Histoire Générale de la tapisserie, Paris, 1878-1884, 3 dln.
Hermann Schmitz: Bildteppiche, Geschichte der Gobelinwirkerei, Berlin, 1919.
G. T. van Ysselsteyn, Geschiedenis der tapijtweverijen in de Noordelijke Nederlanden, Leiden, 1936, 2 dln.





DETAIL EN GEHEEL VAN EEN WANDTAPIJT VOOR EETZAAL 1ste KLASSE NIEUW-AMSTERDAM
(HOLLAND-AMERIKA-LIJN), ONTWERP-CARTON CHR. DE MOOR. UITVOERING ATELIER SEMEY

