

BALTHASAR MORETUS

en de passie van het uitgeven

BALTHASAR

en de passie van het uitgeven

MORETUS

Dirk Imhof

Paul van Capelleveen

Goran Proot

Andrew Steeves

Guy Vingerhoets

Museum Plantin-Moretus | Prentenkabinet

BĀI

INHOUD

- 7
Woord vooraf
- De schepen voor cultuur van de stad Antwerpen
- 10
Balthasar I Moretus: een korte biografie
- 12
'Ex arte et decore typographica':
Balthasar I Moretus, uitgever van de barok
- Dirk Imhof
- 29
Peter Paul Rubens en het Plantijnse huis
- 32
Het prijsbeleid van de Officina Plantiniana,
1580–1655
- Goran Proot
- 45
*Het graveren, herwerken en drukken van
koperplaten: het atelier van Theodore Galle*
- 48
*Het brevier in folio van 1614: een eigen
project van de Moretusbroers*
- 50
De literaire uitgeverij: een zaak van diep respect
- Andrew Steeves
- 55
*Graveurs uit Antwerpen of Brussel? De illustratie
van de werken van Hermannus Hugo*
- 57
*Uitgeven voor een moeilijk man: de edities
van Bartholomaeus de los Rios*
- 60
Visual Editions: Verhalen voor de hedendaagse
lezer
- Paul van Capelleveen
- 75
*De latere lotgevallen van de koperplaten
met ontwerpen van Peter Paul Rubens*
- 78
Imschoot, Uitgevers. Geschiedenis van een passie
- Guy Vingerhoets
- 87
Colofon

Balthasar Moretus en de passie van het uitgeven, een verhaal van co-creatie

De schepen voor cultuur van de stad Antwerpen

Antwerpen is dé stad van de barok. Dat is ze al sinds de 17de eeuw en dat is ze vandaag nog steeds. Die identiteit heeft veel te maken met het *savoir-vivre* van de Antwerpenaar: de rijke traditie van een boeiend artistiek leven, prachtige architectuur en culinaire geneugten.

De Antwerpse barok heeft haar eigen karakter. Leg de titelpagina van een Antwerps barokboek naast een Italiaans exemplaar en je merkt het meteen: de Antwerpse barok is zwieriger dan de Italiaanse. De rol die Rubens daarin speelde, was ontegensprekelijk groot. Zo groot dat de hele stad doordeesemd is van de barok. Al vroeg in de 17de eeuw begonnen ook andere culturele ondernemers bij te dragen tot het succesverhaal van de Antwerpse barok: prentenuitgevers, goud- en zilversmeden, meubelmakers, tapijtwevers... Ze bouwden mee aan de faam van Antwerpen als producent en exporteur van barokke luxegoederen die over de hele wereld werden verspreid.

Zo ook Balthasar Moretus, kleinzoon en erfgenaam van de spraakmakende uitgever Christoffel Plantijn, die in de 16de eeuw zijn stempel drukte op de ontwikkeling van het boek. Moretus verheft boeken tot kunstwerken met exuberante titelpagina's, kostbare boekillustraties, elegante lettertypes en een overdaad aan versieringen. Hij legt de lat hoog en betreft vooraanstaande kunstenaars bij het boekontwerp. Zo vraagt hij ook Peter Paul Rubens om illustraties te ontwerpen voor zijn nieuwe uitgaven. Een ingekleurd 'Rubensbrevier' kan qua pracht en praal beslist concurreren met een schilderij of een miniatuur.

Rubens en Moretus werkten samen aan meer dan twintig boekprojecten. Maar ook Erasmus Quellinus, Karel de Mallery, Peeter de Jode en Abraham Van Diepenbeek leverden ontwerpen voor titelpagina's en illustraties aan Balthasar Moretus.

Zonder opdrachtgever, auteur en koper geen boek. Ook dat was voor Balthasar Moretus cruciaal. Alle informatie over de productie van een boek, van het eerste idee tot het verkochte boek, vind je terug in de rijke archieven van de *Officina Plantiniana* die in het Museum Plantin-Moretus worden bewaard. Briefwisseling tussen auteurs en uitgever, ontwerptekeningen van Rubens of Quellinus, de kostenberekeningen voor het boek, informatie over de kopers. Ook de materiële getuigen zijn hier nog steeds aanwezig: de koperplaten, houtblokken, letters... Die rijke informatie biedt inzicht in alle aspecten van het barokboek.

Je kunt je de vraag stellen of ook de uitgevers van vandaag al deze aspecten in rekening moeten brengen bij een nieuw project. Welke visie dragen hedendaagse vernieuwers in het boekenvak uit? Botsen ze op grenzen zoals Balthasar? Welke invloed hebben zij op de ontwikkeling van het boek? Welke tradities nemen ze mee, wat motiveert hen en kunnen we uit hun verhaal iets leren over wat een uitgever in de 17de eeuw dreef?

'Balthasar Moretus en de passie van het uitgeven' is het verhaal van de liefde van een uitgever voor het boek. Hoe hij of zij schrijvers, kunstenaars, vormgevers en drukkers – in het verleden en het heden – weet te motiveren tot de creatie van een topproduct zonder het economische aspect uit het oog te verliezen. Dit boek is het verhaal van de succesvolle co-creatie van uitgevers en kunstenaars, en in het geval van Balthasar Moretus van zijn vriendschap met Peter Paul Rubens.





Balthasar I Moretus: een korte biografie

- Dirk Imhof



Balthasar I Moretus, kleinzoon van Christoffel Plantijn, stond van 1610 tot 1641 aan het hoofd van de Plantijnse uitgeverij. Dankzij hem beleefde het huis toen een periode van grote bloei. Niet alleen kon hij de erg winstgevende export van liturgische werken naar Spanje weer opstarten en vermeederen, maar door de prachtige edities van tal van erudiete werken wist hij ook in de rest van Europa een ijzersterke reputatie op te bouwen voor zijn bedrijf.



Thomas Willeboirts Bosschaert, *Portret van Balthasar Moretus*, olieverfschilderij (MPM V.IV.3)

Bij zijn geboorte op 23 juli 1574 leek het leven Balthasar nochtans niet toe te lachen. Zijn vader Jan I Moretus vreesde bij de geboorte zowel zijn vrouw als kind te verliezen. Heel de rechterkant van Balthasars lichaam was verlamd. Omdat de jongen erg verstandig bleek en behendig leerde schrijven met zijn linkerhand, werd hij door zijn vader opgeleid tot proeflezer in de drukkerij. Hij ging vanaf 1586 naar de Latijnse school bij de Antwerpse kathedraal en verbleef vanaf oktober 1592 enkele maanden bij de vermaarde humanist Justus Lipsius in Leuven om zich verder in het Latijn te bekwamen. Daar werd hij echter ernstig ziek. Zijn vader bracht hem na grote onenigheid terug naar Antwerpen. Vanaf dan werd hij ingeschakeld in het bedrijf van zijn vader als proeflezer en kreeg hij de briefwisseling in het Latijn toevertrouwd.

Balthasars jongere broer Jan II Moretus werkte eveneens mee in het bedrijf en stond in voor de verkoop van de boeken. In 1604, een jaar voor het huwelijk van Jan met Maria de Sweert in juli 1605, vroegen de broers hun ouders om een jaarlijks inkomen voor hun werk. Ze sloten met hun ouders een overeenkomst dat zij in ruil voor hun loon de zaken van de *Officina Plantiniana* zouden behartigen, met de belofte dat zij het bedrijf als één geheel in stand zouden houden.

Toen Jan I op 22 september 1610 stierf, kregen de broers de leiding in handen. Hun taakverdeling, Balthasar die zich met de uitgeverij en drukkerij bezighield en Jan II die de zaken van de boekhandel beredderde, verliep prima. Na het onverwachte overlijden van Jan II in 1618 stond Balthasar er alleen voor. Hij ging een partnerschap aan met Jan II's weduwe Maria de Sweert en haar schoonbroer Jan van Meurs, die de boekhandel voor zijn rekening nam. Hun samenwerking eindigde echter in 1629 na hevige ruzies. In de jaren 1630 kon Balthasar voor de dagelijkse werking van de drukkerij en de boekhandel rekenen op de hulp van enkele betrouwbare en efficiënte werknemers zoals

zijn neef Louis Moerentorf, Jan Ottens en Philips Collaert. Intussen had Balthasar II Moretus, de zoon van Jan II, zijn opleiding voltooid en werd hij meer en meer in het bedrijf ingeschakeld. Op 8 juli 1641 overleed Balthasar I Moretus, net voor zijn 67ste verjaardag.

De uitgaven die Balthasar I Moretus op de markt bracht, zijn vaak omvangrijke en luxueuze boeken met theologische of historische traktaten en uitgaven van klassieke auteurs. Vele ervan zijn voorzien van indrukwekkende illustraties. Daaronder spreken de allegorische ontwerpen van Peter Paul Rubens het meest tot de verbeelding. Balthasar was zich goed bewust van de kwaliteit van zijn edities. Aan een priester die een boek bij hem wou laten drukken maar niet genoeg middelen had om ervoor te betalen, schreef hij 'sal my believen te vergeven dat ick niet voor den selven prijs en drucke als andere wel doen, gelijk den schilder Rubbens niet voor den selven prijs en schildert als andere'. Zijn in het oog springende edities doen gemakkelijk vergeten dat hij tegelijk ook heel wat eenvoudig drukwerk produceerde, zoals talrijke verordeningen voor de stad Antwerpen, politieke pamfletten of eenvoudige gebedenboeken.

Toch was het toen geen gunstige tijd voor de verkoop van boeken. De voortdurende oorlogstoestand in het Duitse Rijk was slecht voor de activiteit op de boekenbeurs van Frankfurt, waar vader Jan I Moretus vroeger een groot deel van zijn productie had kunnen verkopen. De beurs doofde langzaam uit en viel volledig stil in de jaren 1630. Balthasar had bovendien geregeld af te rekenen met nadruk van zijn boeken zowel in Lyon als in Amsterdam. Gelukkig was er de grote afzetmarkt in Spanje, die steeds in belang toenam.

Balthasar I Moretus was een teruggetrokken man. Op een paar kleinere bezoeken in Brussel en Scherpenheuvel na maakte hij geen reizen. Zelfs als zijn aanwezigheid nodig was om zijn zaken te verdedigen, zoals voor de uitgave van zijn *Biblia regia* in Rome, bleef hij liever in Antwerpen, met als excuus dat hij de drukkerij onmogelijk kon achterlaten en dat zijn verlamming het reizen verhinderde. Hij volgde wel met veel interesse de binnen- en buitenlandse actualiteit en informeerde zich daarover via de lectuur van verschillende nieuwsberichten, die hij in zijn brieven uitvoerig becommentarieerde.

Op familiaal vlak had Balthasar het niet erg getroffen. Hij zorgde zowel voor zijn oudere broer Melchior, die mentale problemen had, als voor zijn broers oudste zoon Jan III, die eveneens met een psychische aandoening kampte. In 1631

besepte hij dat alleen een wonder Jan III nog kon genezen en vanaf dan stelde hij al zijn hoop op zijn neef Balthasar II om hem op te volgen aan het hoofd van de Plantijnse uitgeverij.

Balthasar I Moretus bleef ongehuwd. In zijn woning aan de Vrijdagmarkt, die hij tot een prachtig herenhuis had verbouwd, omringde hij zich met kunstwerken en vooral met boeken want hij was al sinds zijn jonge jaren een boekenliefhebber en -verzamelaar. Hij liet zich uit bescheidenheid nooit portretteren tot op latere leeftijd, zodat van hem alleen portretten als oudere man bewaard zijn gebleven.

Meer lezen hierover:

- Leon Voet, *The Golden Compasses. A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*, Amsterdam – Londen – New York, 1969–1972, I, pp. 202-215.



Erasmus Quellinus, *Portret van Balthasar Moretus*, grisaille op paneel (MPM V.IV.38)

‘Ex arte et decore typographica’: Balthasar I Moretus, uitgever van de barok

Dirk Imhof



Dionysius Areopagita, *Opera*, Balthasar Moretus, 1634: titelpagina volume 1 (MPM R 63.2)



Wanneer we spreken over Balthasar I Moretus als de uitgever van barokke boeken in de eerste helft van de 17de eeuw, dan denken we meteen aan boeken met titelpagina's en illustraties van Peter Paul Rubens.¹ Die bijna automatische associatie is het gevolg van de imponerende beeldtaal van Rubens, die met zijn talrijke allegorische voorstellingen een nieuwe uitdrukkingwijze introduceerde in de illustratie van boeken uit die tijd. Toch houden de barokuitgaven van Balthasar Moretus veel meer in dan louter de toevoeging van een titelpagina of illustratie die door Rubens of een van zijn leerlingen was ontworpen. De edities vallen ook op door de overige decoratieve elementen en door de hele mise-en-page van de tekst, die getuigt van een evenwichtige balans tussen formaat en lettertype. Moretus was in de 17de eeuw niet de enige uitgever van dit soort boeken maar hij was wel degene die de realisatie ervan tot in de perfectie in de vingers had. Hij volgde nauwgezet de productie van elk boek, vanaf het beginstadium als manuscript tot het eindpunt van het gedrukte exemplaar. Dit artikel toont in vogelvlucht zijn werkwijze bij het tot stand brengen van deze prachtige boeken.

In dit overzicht beperken we ons tot slechts één aspect van Balthasar Moretus' activiteiten als uitgever en gaan we voorbij aan de financiële aspecten van het uitgeven. De eerste vraag die Moretus zich stelde wanneer hij een nieuw boek voor uitgave kreeg aangeboden, was of hij er winst mee kon maken en genoeg exemplaren zou kunnen verkopen. Gewoonlijk stuurde hij erop aan dat de auteur ofwel een

¹ Zie tekstkader p. 10 voor meer informatie over Balthasar I Moretus.

deel van de oplage kocht en zelf aan de man bracht ofwel de financiering van het boek geheel of gedeeltelijk voor zijn rekening nam. Een analyse van zijn beslissingen op dit vlak is een boeiende studie op zich, maar valt buiten het bestek van dit overzicht. Zodra hij bereid was een boek te publiceren en het in de planning van de drukkerij paste, moest hij bedenken hoe het er ging uitzien: welk formaat, welk papier, welke lettertypes waren het best geschikt voor een specifieke editie. Was het aangewezen dat het boek geïllustreerd zou worden en, zo ja, welke kunstenaar kon daar het best voor zorgen enz. Deze beslissingen nam hij steeds met een blik op de kosten. Wanneer een auteur opteerde voor een groot formaat, dacht Moretus automatisch aan het prijskaartje dat die keuze met zich bracht. Ook commerciële overwegingen speelden mee. Het boek moest immers ook worden verkocht. Hoewel onze aandacht vooral zal gaan naar de materiële realisatie van zijn edities, blijven we er ons steeds van bewust dat bij hem al die aspecten van het uitgeven onlosmakelijk met elkaar verbonden waren.

Enkele voorafgaande bemerkingen

Balthasar Moretus was een uitgever die zeer actief mee het uitzicht van een nieuwe publicatie bepaalde. De boeken zelf laten als eindproduct het resultaat van zijn werk zien. Er is bovendien met betrekking tot de Plantijnse uitgeverij een schat aan archiefdocumenten bewaard, die meer informatie bieden over de totstandkoming van de boeken. Daarbij moeten we twee beperkingen voor ogen houden. Over mondelinge afspraken hebben we geen informatie. Een aantal belangrijke personen zoals Rubens of andere kunstenaars met wie Moretus de boekillustraties besprak, woonden in Antwerpen. Overleg met hen gebeurde niet per brief maar in een persoonlijk gesprek, waarvan geen schriftelijke neerslag bestaat. We missen dus heel wat informatie. Gelukkig voor ons vestigde Moretus' belangrijkste graveur, Cornelis I Galle, zich enkele jaren in Brussel. Tijdens die periode in de jaren 1630 was er een frequente correspondentie met verzendingen over en weer van koperplaten en tekeningen. Deze brieven bieden belangwekkende informatie over de totstandkoming van de illustraties in de boeken en over wat daar allemaal bij kwam kijken.

Ook de onderhandelingen tussen Balthasar en zijn auteurs gebeurden voor een groot deel mondeling. Regelmatig vinden we in zijn brieven verwijzingen naar gesprekken die eerder hebben plaatsgevonden of uitnodigingen om de zaken verder te bespreken van persoon tot persoon. Wanneer hij dan schrijft 'zoals we uitvoerig hebben besproken toen u hier was', zonder verdere toelichting, kunnen we slechts raden naar de inhoud van het gesprek.

De bewaard gebleven correspondentie van Moretus lijkt op het eerste gezicht erg omvangrijk. Wat echter vooral bewaard bleef, zijn de afschriften van de oorspronkelijke brieven die hij verstuurde. Wanneer we gemakshalve over de brieven van Balthasar spreken, verwijzen we dus naar de afschriften en niet naar de oorspronkelijke brieven. Toch blijkt uit enkele gevallen dat, wanneer de oorspronkelijke brieven bewaard bleven, die grotendeels overeenstemmen met de afschriften.² We beschikken dus wel over Moretus' brieven, maar niet over de vele brieven van zijn auteurs. Op enkele uitzonderingen na, zoals de talloze brieven van Philippe Chifflet of van Bartholomaeus de los Rios, moeten we het stellen met slechts de brieven van Balthasar. We weten dus wel wat Balthasar schreef maar niet wat de auteur antwoordde. Ondanks deze beperkingen bieden de brieven een overvloed aan informatie over de boekproductie van de Plantijnse uitgeverij. Van andere uitgevers uit de 17de eeuw is helemaal niets overgeleverd; daar moeten we het alleen stellen met de boeken die hun drukpersen hebben voortgebracht.

De aangeleverde tekst

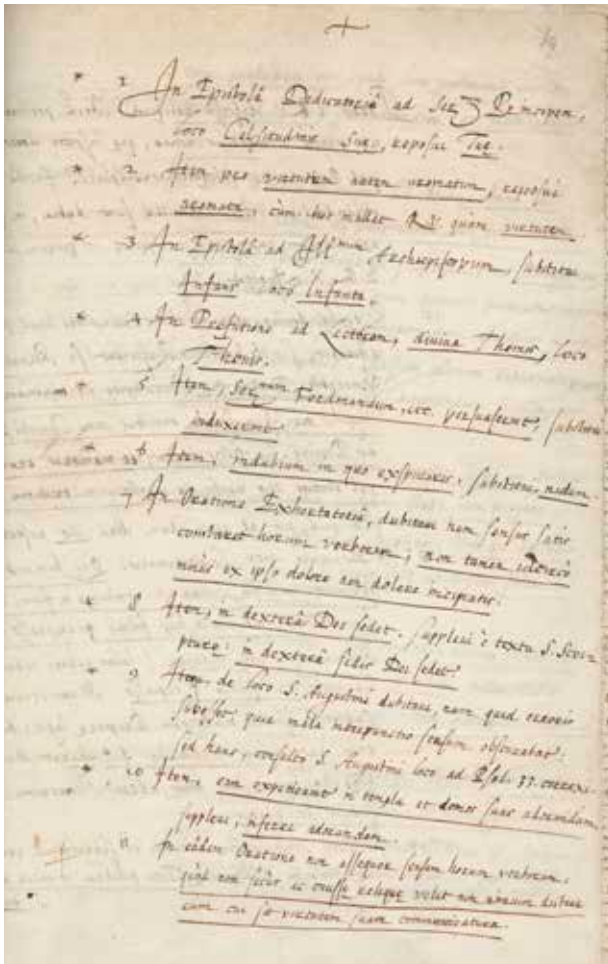
Een rode draad in Moretus' aanpak als uitgever is het feit dat hij in alles, van begin tot eind, zeer scrupuleus te werk ging met oog voor het kleinste detail. Dat begon al bij het aanleveren van de tekst. Hij nam die zelf ook altijd door en lette niet alleen op de inhoud maar ook op de correcte spelling en citaten. Een treffend voorbeeld daarvan vinden we bij de uitgave van het boek van de Spaanse auteur Carolus Neapolis, die een commentaar had geschreven op de *Fasti* van de Romeinse dichter Ovidius. Toen Balthasar eind 1635 bevestigde dat hij de tekst had ontvangen, schreef hij dat die nogal wat fouten bevatte en dat hij alle citaten had laten nakijken door zijn proeflezers. Liefst kreeg hij de

2 Een voorbeeld zijn de brieven aan Antoine van Winghe, abt van Liessies, die zich in Rijsel in de Archives départementales bevinden. Ze stemmen grotendeels overeen met de afschriften in het Museum Plantin-Moretus.

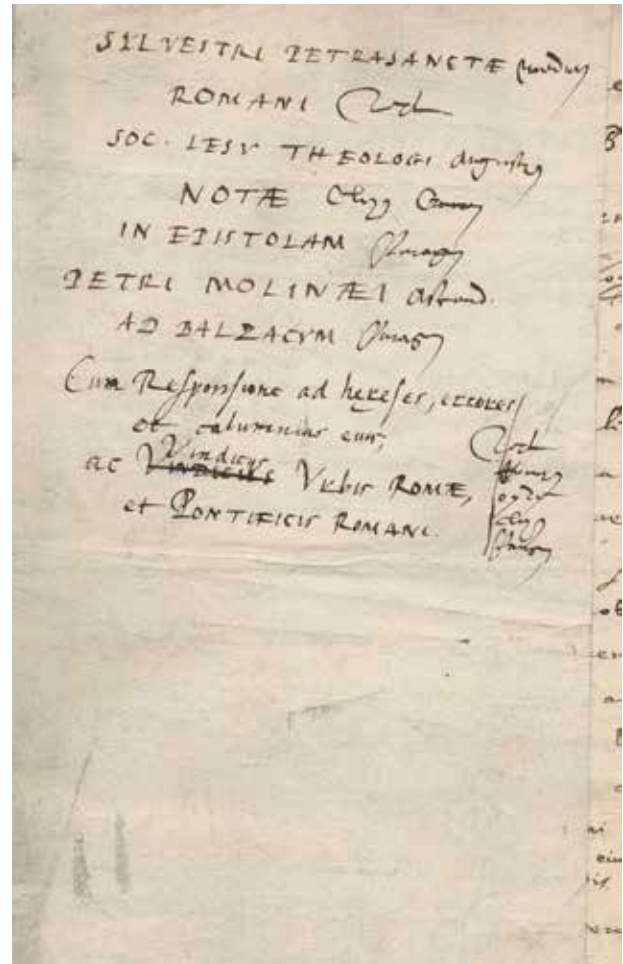
tekst in het handschrift van de auteur zelf. Wanneer auteurs hun eigen tekst nog eens lazen nadat een secretaris die had overgeschreven, keken ze makkelijk over alle fouten heen: 'Vergeeft u me dat ik vrijmoedig klaagde over de fouten van uw secretaris. De grote geleerde Lipsius, mijn leraar, had het er vroeger niet moeilijk mee wanneer ik hem duidelijk aangaf dat ik liever zijn handschrift wilde, hoewel hij een moeilijk handschrift had, dan een kopie van iemand anders in een mooiere hand. Want als de auteur dan zijn tekst naleest, ziet

hij de fouten helemaal niet meer doordat hij nog zijn eigen geschrift en uiteenzetting in zijn hoofd heeft.'³

Vaak kregen auteurs of instanties die een tekst wilden laten drukken door de Plantijnse drukkerij, een hele reeks vragen toegestuurd over passages waarbij Balthasar twijfel had over de correctheid van woorden of citaten.⁴ En niet alleen de spelling maar ook de woordsplittingsen waren van belang. In een brief van 25 februari 1635 aan Timotheus Hojus, de secretaris van de aartsbisschop, wees de uitgever



Moretus' lijst van twijfelachtige passages in Bartholomaeus De los Rios, *Phoenix Thenensis*, 1637 (MPM Arch. 120, *Imprimerie* 1637–1655, p. 89)



Silvester Petrasancta, *Notae in Epistolam Molinaei ad Balzacum*, 1634, handschrift met kladversie van de titelpagina en aanwijzingen van Balthasar Moretus voor de te gebruiken lettertypes voor elke regel (M 266)

- 3 'Ignosce quaeso, si liberius de amanuensis vitis sim questus. Aegre haud olim tulit Sapientiae et Litterarum Antistes Justus Lipsius, Doctor meus, cum aperte ei indicarem malle me ipsius autographum, inscitâ licet manu scriptum, quam elegantiori alterius descriptum. Nam auctor etsi relegat, suae scriptionis et sententiae memor, scriptionis menda haud advertit.' (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres*, 1633–1640, p. 302). Verwijzingen naar archiefdocumenten uit het Museum Plantin-Moretus worden verder verkort weergegeven als 'MPM Arch.', gevolgd door het nummer. De titels van de archiefdocumenten zijn overgenomen uit Jan Denucé, *Musaeum Plantin-Moretus: inventaris op het Plantijnsch archief – inventaire des archives Plantiniennes*, Antwerpen, 1926.
- 4 Zie o.a. de reeks 'dubia' (twijfelgevallen), naar Bartholomaeus de los Rios gestuurd i.v.m. zijn *Phoenix Thenensis* in MPM Arch. 120, *Imprimerie* 1637–1655, pp. 89–92, of de talloze discussies over de tekst van het *Missale Coloniense* in MPM Arch. 119, *Imprimerie* 1626–1636, pp. 27–104.

erop dat splitsingen zoals ‘o-mnia’ en ‘da-mnatione’ niet door de beugel konden. Ook aan het Grieks ontleende woorden moesten correct volgens de samenstellende delen worden gesplitst: ‘bla-sphemo’ (godslastering) was dus fout, het moet ‘blas-phemo’ zijn, schreef Moretus, in overeenstemming met de etymologie in het Oudgrieks.⁵

Papier, formaat en lettertype

In de keuze van papier, formaat en lettertype voor een boek speelden diverse elementen een rol. In een aantal gevallen lieten externe omstandigheden weinig of geen keuze toe. Dit gold vooral voor het papier, want de uitgever was daarvoor erg afhankelijk van het aanbod op de markt. In een tijd van bijna voortdurende oorlogstoestand was de aanvoer van papier niet vanzelfsprekend. In de jaren 1630 kon Balthasar om die reden zo weinig papier aankopen dat hij gedwongen was verschillende publicaties uit te stellen. Pas aan het eind van het decennium kon hij via de Noordelijke Nederlanden geleidelijk weer aan het nodige papier komen.

De kwaliteit van het papier was voor veel auteurs en klanten erg belangrijk. Zeker voor zijn grote luxe-edities koos Balthasar papier van de beste kwaliteit. Goed papier en een mooi lettertype, schreef hij aan abt Antoine de Winghe, nodigt uit tot het lezen van een tekst. Als de Nederlandse uitgevers het gebruiken voor hun wereldse boeken, waarom zou hij dat dan niet doen voor religieuze werken?⁶ Zijn klanten keken volgens hem ook niet op een stuiver meer of minder, dus kon hij het zich veroorloven om deze edities op duur papier te drukken. Aan de jezuïet Balthasar Corderius, die de verzamelde werken van Dionysius Areopagita, een Griekse theoloog en filosoof uit de 5de eeuw, wilde laten drukken, schreef hij op 25 juli 1630 dat zulke auteurs het verdienen op schitterend papier te worden gedrukt. Wie parels hoger schat dan glas, geeft niet om de prijs. En hij verwees ook nu weer naar de Nederlandse uitgevers, die de eerste zijn om hun *boekjes* op schitterend papier te drukken en daar hoog om gewaardeerd worden.⁷ De realiteit gooide echter roet in het eten. Enkele maanden later deelde hij Corderius mee dat

hij geen geschikt papier kon bemachtigen voor deze editie; het plan moest dus tijdelijk worden opgeborgen. Uit deze voorbeelden blijkt hoeveel belang Moretus hechtte aan papier van goede kwaliteit.

Voor het formaat van het boek liet Balthasar zich door commerciële motieven leiden. Voor een dichtbundel was bijvoorbeeld een groter kwartoformaat minder geschikt omdat het niet goed verkocht. Echte poëziefhebbers verkozen kleinere formaten. Wanneer hij zo'n werk toch in een groter formaat uitgaf, had dat een bijzondere reden, zoals bij het *Lyricorum libri IV* van de Poolse dichter Sarbievius. De eerste editie van 1632 drukte Balthasar in



Gedicht voor prins Baltazar Carlos en zijn jachttrofee, 1638, met aanwijzingen van Balthasar Moretus voor het te gebruiken lettertype (R 63.8 2:54)

⁵ MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633–1640*, p. 162.

⁶ ‘Chartam vero candidiorem in omnibus exemplaribus assumam, ut soleo in libris precationum ut et typorum et chartae elegantia ad eas legendas inventur. Batavi fere semper in libris vanis charta candidiore utuntur, quidni ego in libris sacris et piis?’ (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633–1640*, p. 132, een brief van 13 oktober 1634).

⁷ ‘Nam auctores illi antiqui nitidius imprimi merentur, et qui margaritam prae vitro aestimare novit, pretium haud curat. Et vero Batavi praeceunt in libellis nitidiori charta excudendis, ac magno proinde aestimandis’ (MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628–1633*, p. 115).



Mathias Casimir Sarbievius, *Lyricorum libri IV*, 1634 (A 4573)

kwarto omdat de auteur zijn werk aan de paus opdroeg en dit een groter formaat vereiste. Twee jaar later drukte hij echter een nieuwe uitgave in het kleine 24°-formaat voor de liefhebbers.⁸ Werd de editie door de auteur gefinancierd, dan ging Moretus er gemakkelijk toe over om een boek in groter formaat en met een groter lettertype uit te geven. Voor het boek *Epaenesis Iberica* van Luis Tribaldos de Toledo, een lofzang op Spanje, meldde hij aan zijn contactpersoon Ludovicus Nonnius dat hij het werk in kwarto en in een groot lettertype zou drukken, passend bij de beschrijving van een groot koninkrijk. Hij verwachtte dat het werk slecht zou verkopen maar in dit geval was het toch de auteur die de kosten van de volledige editie droeg.⁹

Soms kon Balthasar Moretus niet om de wensen van machtige edelen heen, wanneer die een groot formaat wensten. Een mooi voorbeeld hiervan is de uitgave van het *Officium hebdomadae sanctae* (een gebedenboek voor de heilige week) van 1638. Moretus drukte alle uitgaven ervan telkens in het kleine 24°-formaat. Alleen de editie van 1638 kreeg het grote octavoformaat. De markies van Mirabel had bij zijn bezoek aan de drukkerij immers gezegd



Mathias Casimir Sarbievius, *Lyricorum libri IV*, 1632 (A 828)

dat de koning een voorkeur had voor een groter formaat.¹⁰ Ook voor het formaat van het boek over de belegering van de stad Dôle, verschenen in 1639, was de keuze van kardinaal-infant Ferdinand doorslaggevend: wenste hij het boek in octavo of had hij liever een uitgave in folio zodat het boek zou passen bij Hermannus Hugo's beschrijving van de belegering van Breda van 1626?¹¹ Het verscheen uiteindelijk in kwartoformaat.

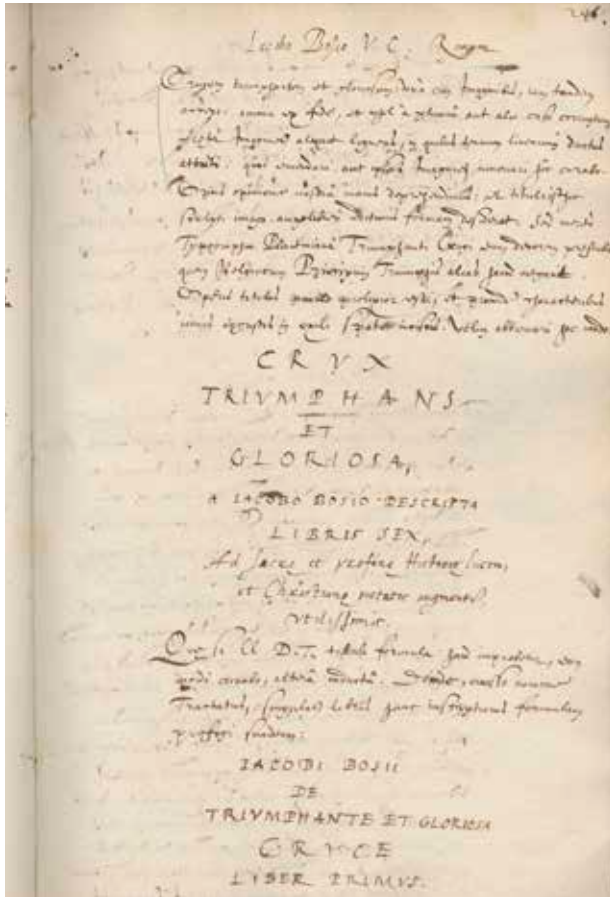
Het formaat van een boek bepaalde deels ook de grootte van het lettertype. Het was natuurlijk niet zo eenvoudig één lettertype te kiezen voor een volledige publicatie. Hier toonde zich juist het vakmanschap van Balthasar Moretus en van zijn zettters om de verschillende lettergroottes en types te kiezen in de juiste verhoudingen voor de verschillende onderdelen van het boek zoals het voorwoord, de index of de marginalia. Sommige woorden in de tekst

8 'Et quia Pontifici Optimo Maximo inscribere statuisti, primo augustiorem et tanta maiestate haud indignam formam meditabor, deinde minorem et quae magis studiosis inserviat' (MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628–1633*, p. 187; brief aan de auteur van 2 mei 1631).

9 '... ut typi augustiores augustissimum regnum exornent' (MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628–1633*, p. 206, brief van 10 juli 1631).

10 MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633–1640*, pp. 301–302; een brief aan Petrus Ursinus in Lissabon van 5 juni 1637.

11 MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633–1640*, p. 331; brief aan Philippe Chifflet van 13 januari 1638.



Balthasar Moretus, Ontwerp voor de titel van Jacobus Bosius, *Crux triumphans*, verzonden met zijn brief van maart 1615 (Arch. 135, p. 245)

moesten cursief of in kapitalen komen en ook dat moest volgens de regels van de kunst gebeuren. In een discussie met Antoine de Winghe schreef Moretus kortaf dat De Winghe hem moest vertrouwen in zijn vakmanschap.¹² Een groter lettertype was voor oudere mensen altijd makkelijk. Sommige gebedenboeken waren al door Balthasars vader Jan I Moretus speciaal in een groter lettertype gedrukt ten gerieve van oudere geestelijken. Ook het gebedenboek *Praxis quotidiana divini amoris* uit 1631, van de jezuïet Petrus Franciscus Chifflet, had een groter korps. Balthasar had dit gekozen zodat het, in zijn woorden, zijne Hoogheid (aan wie het was opgedragen) zou behagen en meer dienstig zou zijn voor oudere lezers.¹³

Voor sommige auteurs waren termen zoals octavo of kwarto voor het formaat en ‘ascendonica’ of ‘canon cleyn’ voor het lettertype geheimtaal die alleen drukkers begrepen. Veel eenvoudiger was het om het gewenste formaat simpelweg uit te knippen uit papier en dit te tonen. Vaak zond Moretus een *specimen* naar de auteur, namelijk een voorbeeld van enkele pagina’s met een stuk van de tekst, gedrukt op de geselecteerde papiersoort en in het lettertype dat hij voor het volledige boek wilde gebruiken. Op basis daarvan kon een auteur gemakkelijk oordelen of het voorstel hem al dan niet aanstond. Zo zond hij op 17 juni 1616 naar Jacobus Bosius een *specimen* van diens werk over het kruis, *Crux triumphans et gloriosa*. Die keurde het prompt goed en antwoordde op 9 juli 1616 dat hij ‘met blijde ogen’ het *specimen* had bekeken.¹⁴

Natuurlijk moesten voor het gekozen lettertype de letters beschikbaar zijn. Balthasar maakte gebruik van de grote collectie stempels en matrijzen die Christoffel Plantijn in de 16de eeuw bij elkaar had gebracht. Hij kon daarmee telkens nieuwe letters laten gieten. Loden letters verslijten immers gemakkelijk en ze moesten voortdurend worden vervangen. Toen hij begon aan de reeds vermelde *Opera* van Dionysius Areopagita was hij niet tevreden over de kwaliteit van de letters en liet hij ze eerst opnieuw gieten, wat uiteraard voor enkele weken vertraging zorgde. Kwaliteit was belangrijker dan een snelle uitvoering.

De illustraties

De illustraties zijn samen met de titelpagina erg opvallende visuele kenmerken van een publicatie en ze vragen dus veel zorg. Vandaag vormen ze vaak het aantrekkelijkste aspect van de barokedities, maar ook al in de 17de eeuw waren ze van groot belang. Een slordige titelpagina nodigt niet uit tot het kopen en lezen van een boek. Het maken van illustraties en in het bijzonder van gravures was echter een dure zaak en veel auteurs verkeerden zich wel eens op de kostprijs. Sommigen wilden besparen op de kosten door zelf een kunstenaar te contacteren om de ontwerptekeningen te maken of een graveur om de koperplaten te snijden, maar

¹² Brief aan Antoine de Winghe van 11 september 1631 ‘Quaesio R.V. mihi in arte mea haud diffidat’ (MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628–1633*, pp. 218–219).

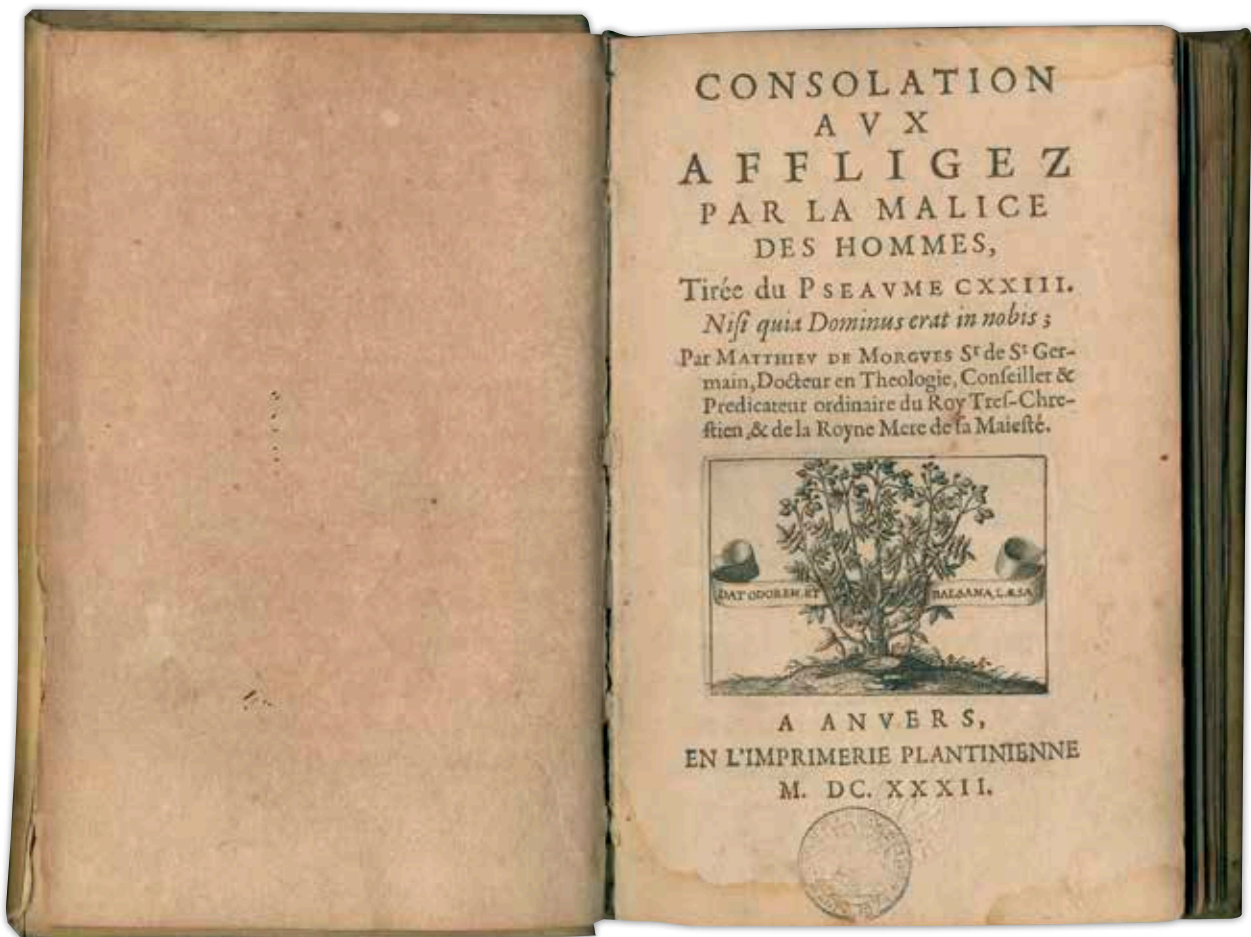
¹³ Brief van 21 december 1629: ‘... formâ et caractere grandiusculis, quae Ser^{mae} Principi arrideant et senescentibus magis inserviant’ (MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628–1633*, p. 74).

¹⁴ Voor de brief van Moretus zie MPM Arch. 136, *Copie de Lettres, 1615–1620*, p. 51; voor die van Bosius zie MPM Arch. 77, *Recueils de lettres Gillis Beys-Bylandt*, p. 533: ‘Impressionis operis nostri de triumphanti cruce abs te transmissum specimen, laetissimis oculis inspexi’.

dat illustratiewerk was vaak minder eenvoudig dan gedacht. Balthasar Moretus was doorgaans niet blij wanneer auteurs zelf voor de illustratie van hun boek wilden zorgen. Hij moest er altijd op letten dat de tekeningen en gravures volgens de regels van de kunst werden uitgevoerd. Meer dan eens leidde een discussie hierover tot spanningen.

Een regelmatig terugkerend probleem was bijvoorbeeld dat de grootte van een ontwerp tekening of een koperplaat niet overeenstemde met het formaat van het boek waarin de afbeelding moest komen. Voor zijn werk *Consolation aux affligez par la malice des hommes*, verschenen in 1632, had

Mathieu de Morgues voorgesteld dat de kunstenaar Nicolas van der Horst in Brussel de ontwerpen zou maken en dat Cornelis Galle die vervolgens zou graveren. Het ontwerp was echter te groot voor het boek. Van der Horst had geen boompje, maar een hele boom getekend en bovendien was Van der Horsts afgebeelde boom nergens te vinden in een plantkundig werk over bomen.¹⁵ Balthasar Moretus lette wel degelijk op alles. Een ander voorbeeld is de koperplaat die Philippe Chifflet bezorgde als illustratie voor zijn boek *La couronne des roses* van 1638. Ze was te groot voor het boek en dus stuurde Balthasar de plaat naar Chifflet terug.¹⁶ Zelfs



Mathieu de Morgues, *Consolation aux affligez par la malice des hommes*, 1632: titelpagina (MPM A 1821)

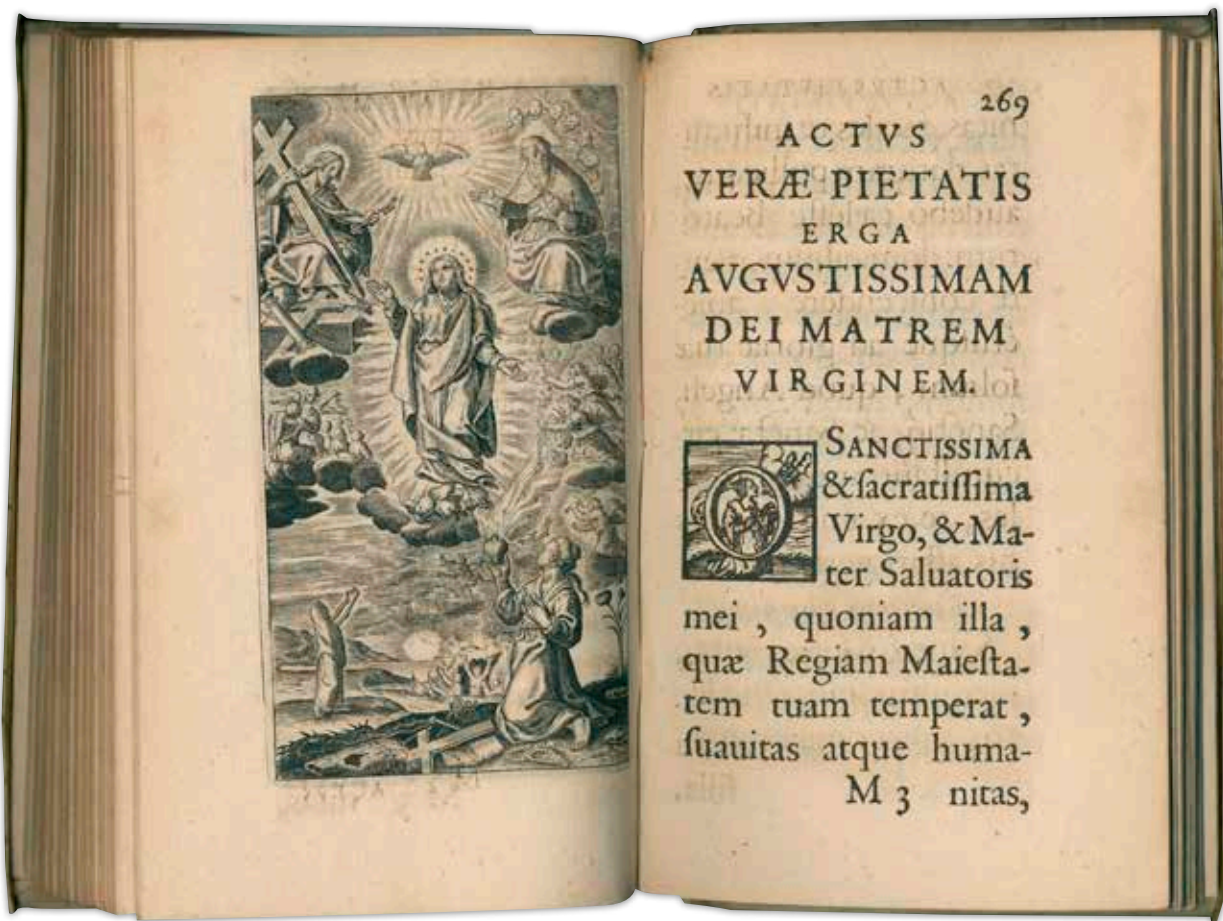
15 'L'image de baume est trop grande pour la place du titre; ie feray icy tailler une plus petite, aussi le peintre a fait non pas un arbrisseau, mais un arbre contre la description des historiens des plantes. Aussi ie ne trouve la en aucun auteur: mais ie la feray faire selon la description de Bellon' (MPM Arch. 142, *Copie de Lettres 1625-1635*, p. 245).

16 'Quod ad imaginem quam incisam et Coronae Rosarum insertam velis, ea nimis magna quam ut eidem commode inseratur' (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 420, brief van 31 augustus 1639).

Rubens maakte wel eens een te grote ontwerptekening. Dat was het geval met het titelbladontwerp voor het boek over de belegering van Breda, *Obsidio Bredana*, van Hermannus Hugo. Op 21 januari 1626 schreef Moretus aan de auteur dat hij de tekening had ontvangen, maar hij voegde eraan toe: ‘Ze is echter iets groter en moet worden hertekend volgens het formaat dat de rode lijnen op het bijgevoegde papier aangeven.’¹⁷

Het meest van al moest de uitgever zijn auteurs en tekenaars eraan herinneren dat ze in de ontwerpen genoeg ruimte vrij moesten laten voor de titel. Een treffend voorbeeld

is de titel die Frederik de Marselaer door Theodor van Loon had laten ontwerpen voor zijn boek *Legatus*. Balthasar was niet tevreden over de titel zelf. Ten eerste was de naam van de auteur groter dan die van de koning en ten tweede was er niet genoeg plaats voor de volledige titel. Om de titel te doen passen in de koperplaat kon de toevoeging ‘PHILIPPO IV HISPANIARVM ET INDIARVM REGI’ eenvoudig verkort worden tot ‘AD PHILIPPVM IV HISPANIARVM REGEM’.¹⁸ Nog zo’n voorbeeld is het missaal voor het bisdom Keulen dat Moretus in 1626 drukte. De voorgestelde titel was veel te lang. Als die er volledig op moest, kon dat



Petrus Franciscus Chifflet, *Praxis quotidiana divini amoris*, 1631 (MPM A 696)

17 ‘Tituli delineationem iam nunc recipio, et remitto, una cum lamina in qua incidatur. Sed paullo maior est delineatio, redigenda ad formam lineis rubris in charta adiuncta designatam ...’ (MPM Arch. 138, *Copie de Lettres 1620–1628*, p. 243).

18 MPM Arch. 138, *Copie de Lettres 1620–1628*, pp. 213–214, brief aan De Marselaer van 13 september 1625.



Balthasar Moretus aan Frederick de Marselaer, 13 september 1625 (MPM Arch. 138, pp. 213-214)

alleen in zo kleine letters dat het voor de graveur onmogelijk was om hem nog leesbaar in de koperplaat te snijden.¹⁹

Wanneer een auteur zelf de koperplaten aanleverde, kostte dat de uitgever soms meer werk (en geld) dan nieuwe platen te laten snijden. Voor zijn werk over emblemen *De symbolis heroicis libri IX* (1634) bezorgde de Italiaanse jezuit Silvester Petrasancta de koperplaten voor alle 290 emblemen in zijn boek. Balthasar schreef eerst nog voorzichtig dat hij had gewenst dat de platen wat beter gegraveerd waren, maar hij werd steeds kritischer toen de graveur Andries Pauwels aan het correctiewerk was begonnen. De platen bleken te dun om ze degelijk te kunnen herwerken en sommige moesten helemaal nieuw worden gesneden.²⁰ Volgens de betalingen in de boekhouding was Andries Pauwels inderdaad van 13 december 1633 tot 23 juni 1634 in de weer met het verbeteren van de platen. Dat kostte Moretus extra 268 gulden waar hij niet op had gerekend.²¹

Als een auteur er echt op aandrong om zelf de koperplaten te laten maken, dan wilde Balthasar dat toch minstens de titelpagina door Cornelis Galle werd gegraveerd. De titelpagina van zijn boek over de belegering van Breda (1626) liet Hermannus Hugo op eigen kosten de koperplaten snijden in Brussel. De titelpagina, naar een ontwerp van Rubens, kon volgens Moretus alleen door Galle goed worden gegraveerd, en zo gebeurde het uiteindelijk ook.



Balthasar Moretus, Schets van de titelpagina van het *Breviarium Romanum* van 1614 (MPM Arch. 118, p. 437)

Om zulke problemen te vermijden regelde de uitgever liefst zelf de realisatie van de illustraties. Hij deed daartoe een beroep op verschillende tekenaars in Antwerpen, met als bekendste Peter Paul Rubens, 'de Apelles van onze tijd' zoals Balthasar hem noemde, naar de legendarische Griekse schilder uit de 4de eeuw v. Chr., en verder ook Peeter de Jode, Erasmus Quellinus en nog anderen.

De meeste ontwerpen voor titelpagina's waren van de hand van Rubens.²² De ideeën voor deze ontwerpen kwamen tot stand in overleg met Balthasar Moretus. Een enkele keer maakte Balthasar een paar schetsen van een ontwerp dat Rubens dan uitwerkte. Het bekendste voorbeeld is de titelpagina van het *Breviarium Romanum* van 1614.

19 MPM Arch. 138, pp. 235-236, brief aan Bernardus Gualteri van 1 december 1625.

20 MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 72; brief aan de auteur van 22 april 1634.

21 MPM Arch. 166, *Dépenses spéciales 1620-1636*, fol. 177v-178r.

22 Voor meer informatie over de relatie van Balthasar Moretus met Rubens zie tekstkader p. 29.



Peter Paul Rubens, Ontwerp voor de titelpagina van de dichtbundel van Bauhusius e.a. (MPM TEK.389)

Balthasar duidde aan waar een bepaalde voorstelling op de titel moest komen en Rubens tekende vervolgens de figuren uit. In andere gevallen noteerde Rubens bij de tekeningen beknopt de reden waarom hij sommige figuren had afgebeeld, zoals bij zijn ontwerp voor de titelpagina van de gedichten van de jezuiten Bernardus Bauhusius, Balduinus Cabillavus en Carolus Malapertius van 1634. Hij schreef bovenaan: 'Ziehier Muze of Dichtkunst met Minerva of Deugd, verenigd in een Hermathenebeeld. Ik heb daar Muze verkozen in plaats van Mercurius, wat op basis van verscheidene voorbeelden gewettigd is. Ik weet niet of u van mijn idee zult houden. Ikzelf ben er eerder gelukkig mee en complimenteer er me zelfs mee.'²³

Bij het bedenken van het ontwerp was ook de inbreng van de auteur zelf vereist. De Spaanse auteur Carolus Neapolis dacht dat Moretus en Rubens wel een titelontwerp voor zijn uitgave van Ovidius zouden bedenken. Balthasar had hem op 28 november 1637 geschreven dat Rubens en hijzelf twijfelden over het te kiezen onderwerp en graag zijn voorkeur wilden vernemen.²⁴ Enkele maanden later, in een brief van 8 maart 1638, verduidelijkte hij dat ze zijn mening wilden kennen om hun ideeën over het ontwerp voor de titel al dan niet bevestigd te zien.²⁵

Niet altijd was een auteur het eens met het ontwerp dat Rubens uitgewerkt had. Geestelijken hadden regelmatig een probleem met de naaktheid van de allegorische

23 'Habet hic Musam sive Poesim cum Minerva seu Virtute forma Hermatenis coniunctam nam musam pro Mercurio apposui quod pluribus exemplis licet, nescio an tibi meum commentum placebit ego certe mihi hoc invento valde placeo ne dicam gratulor' (MPM Tekening 389).

24 MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 326, Carolus Neapolis 28 november 1637: 'At pro imagine tituli Rubenius mecum adhuc haeret quid argumenti seligat. Te quaeso, Ill. Domine, quid potissimum ipse malis, praescribas.'

25 MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, pp. 338-339, Carolus Neapolis 8 maart 1638: 'Ignosce Ill.me Domine, haud recte de meo vel Rubenii ingenio censes, quod fallendo tempori tuum de libri imagine iudicium requiri existimes. Libentes enim auctoris ipsius sententiam intelligimus, ut nostram deinde vel firmemus, vel mutemus. Placent quae suggeris eaque Rubenii penicillum magis illustrabit.'



Peter Paul Rubens, Ontwerp voor de titelpagina van M.C. Sarbievius, *Lyricorum libri IV*, olieverfschets (MPM V.IV.58)

vrouwenfiguren op de titelpagina. Balthasar Corderius’ verzameling Bijbelcommentaren van Griekse kerkvaders op het Lucasevangelie (*Catena Graecorum patrum in Lucam*), die in 1628 verscheen, toont een vrouw, allegorie van de waarheid, die een krans van edelstenen om de hals van de evangelist Lucas hangt. Moretus schreef aan Corderius dat hij via een andere Antwerpse jezueit, Heribert Rosweyde, had vernomen dat de auteur zich afvroeg of de figuur die de waarheid voorstelt, niet te naakt was afgebeeld. Moretus stelde Corderius gerust: volgens Rubens was dat niet het geval.²⁶ Abt Antoine de Winghe maakte dan weer een opmerking over de positie van Maria aan de rechterzijde van Christus op de titelpagina van de *Opera* van Ludovicus Blosius, maar Rubens wees op een vers uit de Psalmen om zijn tekening te rechtvaardigen.²⁷ De reactie van de abt hierop is niet bekend.

Gewoonlijk kreeg Rubens zes maanden de tijd om een nieuw ontwerp te bedenken, zo schreef Moretus aan Balthasar Corderius. Zijn ontwerp tekende hij dan tijdens zijn vrije tijd. Als hij dat tijdens zijn werkuren moest doen, zou hij voor elke tekening minstens 100 gulden aanrekenen.²⁸ De bedragen die Rubens aan Balthasar Moretus vroeg voor ontwerpen, waren inderdaad niet hoog: voor ontwerpen voor een boek in folio vroeg hij 20 gulden, voor een boek in kwarto 12, voor een in octavo 8 en voor een in 24° slechts 5 gulden.²⁹ Voor zijn ontwerpen voor het brevier van 1614 had hij zelfs nog minder gevraagd: voor alle ontwerptekeningen van de tien illustraties en de titelpagina samen vroeg hij 132 gulden, wat neerkomt op slechts 12 gulden per tekening. Hiermee bleef hij ver onder het tarief van andere tekenaars. Peeter de Jode kreeg in 1632 bijvoorbeeld 27 gulden voor het ontwerp van de titel voor het werk over filosofie van Rodericus de Arriaga, *Cursus philosophicus*.³⁰ Rubens’ leerling Erasmus Quellinus rekende iets minder aan dan De Jode, maar bleef met 24 gulden voor een ontwerptekening voor een folio-uitgave en 15 gulden voor een kwarto-uitgave toch nog altijd boven het bedrag dat Rubens kreeg.³¹



Balthasar Corderius, *Catena graecorum patrum in Lucam*, 1628: titelpagina (MPM B 1016)

De bedragen die de tekenaars kregen, bleven op hun beurt altijd ver onder de bedragen die graveurs voor hun werk aanrekenen. Terwijl Rubens 20 gulden ontving voor het ontwerp van de titelpagina van Corderius’ *Catena Graecorum patrum in Lucam* van 1628, vroeg Cornelis Galle 80 gulden voor het graveren. Voor Arriaga’s *Cursus philosophicus* rekende hij het nog hogere bedrag van 95 gulden aan, terwijl De Jode voor zijn tekening 27 gulden had ontvangen. Graveren in een koperplaat met een burijn was immers een veel intensiever en langduriger werk dan het maken van een tekening.

26 MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628–1633*, pp. 24–25.

27 MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628–1633*, pp. 218–219.

28 MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628–1633*, pp. 124–125, brief aan Balthasar Corderius van 13 september 1630.

29 MPM Arch. 134, *Grand livre 1624–1655*, fol. 222 rechts.

30 MPM Arch. 166, *Dépenses spéciales 1620–1636*, fol. 125v.

31 Zie bv. MPM Arch. 167, *Dépenses spéciales 1637–1678*, fol. 13r: ‘Adi 9e [maart 1638] aen Erasmus Quellinus voor teekeninghe ... voor den titel du Siege de Dole fl 15’ en fol. 14r: ‘Adi 4e ditto [mei 1638] Erasmo Quellino voor de teekeninghe vanden titel van Carolus Neapolis in Fastos Ovidii fl 24’.

Cornelis I Galle was Rubens' favoriete graveur.³² Zolang zijn broer Theodore leefde, ontving Cornelis Galle de opdrachten en betalingen via het prentenatelier van zijn broer.³³ Dit atelier zorgde zowel voor het graveren van de koperplaten en het herwerken van gebruikte platen zodat ze opnieuw konden worden gebruikt, als voor het drukken ervan. Na Theodores overlijden ging Cornelis zijn eigen weg en, hoewel hij Balthasar Moretus' eerste keuze bleef als graveur, werkten ook andere graveurs occasioneel voor de Plantijnse uitgeverij. Balthasar was vooral zeer veeleisend inzake het graveren van de titel. Toen Cornelis II Galle nog in opleiding was bij zijn vader vond Balthasar dat hij wat extra onderricht nodig had in het snijden van titels. Op 23 december 1636 schreef hij aan Cornelis I Galle: 'U.L. sone sal believen te letten op de proportie vande gedruckte letteren, namentlyck op de L ende E waerinne hy meest gemist heeft inden titel van Lipsius. Als wanneer hy eens te t'Antwerpen sal comen, sal hem lichtelyck komen instrueren in meerder perfectie van de letteren te snyden, als in goede proportie vande linien te houden.'³⁴

Het maken van de ontwerptekeningen, het graveren van de platen, het drukken van de proeven en eventueel het corrigeren moest zo vlot mogelijk georganiseerd worden om



Joannes Caramuel Lobkowitz, *Philippus Prudens*, 1639, pp. 90-91 met portret van aartshertog Ferdinand (K 125)

geen tijd te verliezen. Balthasar regelde alle zendingen en contacten tussen auteurs en kunstenaars. In de periode dat Cornelis I Galle in Brussel woonde, en er regelmatig brieven tussen Antwerpen en Brussel over en weer gingen, zien we zijn organisatie in de praktijk. Nemen we als voorbeeld de in 1639 verschenen apologie van de Spaanse monarchie *Philippus Prudens* van Juan Caramuel Lobkowitz. Het eerste deel bevatte een reeks portretten van Portugese koningen. De koperplaten van die portretten had Moretus overgenomen van een editie van Petrus en Joannes Bellerus uit 1621. Omdat niet alle platen aan zijn hoge kwaliteitseisen voldeden, liet hij Quellinus correcties aanbrengen op de afdrukken. Balthasar zond Galle op 28 september 1638 de 23 platen met portretten, met daarbij de afdrukken met Quellinus' correcties. Galle antwoordde dat hij twee portretten miste en vroeg wat nu het dringendst was, het boek van Lobkowitz of dat van Jean Boyvin over het beleg van Dôle. Het boek van Lobkowitz kreeg voorrang en Galle moest daarin vooral aandacht besteden aan het portret van kardinaal-infant Ferdinand. Moest deze laatste dan in wapenrusting of in kardinaalsornaat worden afgebeeld, vroeg Galle zich af, waarop Moretus hem de nodige informatie stuurde. Zo gaat de briefwisseling tussen Moretus en Galle nog enkele maanden door en zijn we getuige van het verloop van de werkzaamheden van het graveren alsof we als toeschouwers op de eerste rij zitten.³⁵

Zodra de illustraties klaar waren, moest worden beslist waar ze in het boek zouden worden geplaatst. Ook dat moest volgens de regels van de kunst gebeuren. Een brief aan Benedictus van Haefthen, abt van Affligem, over de uitgave van diens *Regia via crucis* (1635) brengt hierover duidelijkheid. Behalve de titelpagina, die door Rubens werd ontworpen en door Cornelis Galle gegraveerd, bevat het boek 38 gravures met voorstellingen in verband met het kruis. De uitgever had ze zo geschikt dat ze bij het begin van het corresponderende hoofdstuk konden worden afgedrukt. Om aan te geven hoe het niet moest, verwees hij naar een vorig werk van Van Haefthen, de *Schola cordis* (De school van het hart), geïllustreerd met gravures van Boëtius à Bolswert en in 1629 uitgegeven bij Hieronymus Verdussen: 'Ik weet dat dit anders is in de *Schola cordis*, maar het absurde daarin

32 'Titulum incidi a Corn. Gallaeo, cuius scilicet manu Rubenius delineationes suas sculpi in primis desiderat' (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres*, 1633-1640, pp. 111-112, brief aan Benedictus van Haefthen van 28 augustus 1634).

33 Over het atelier van Theodore Galle zie tekstkader p. 45.

34 MPM Arch. 147, *Copie de Lettres* 1635-1642, p. 64.

35 Karen L. Bowen en Dirk Imhof, 'Exchanges between friends and relatives, artists and their patron: the correspondence between Cornelis Galle I and II and Balthasar Moretus I', in: *In monte artium. Journal of the Royal Library of Belgium*, 3 (2010), pp. 89-113.

is dat dikwijls door gebrek aan tekst enkele pagina's, die we de rechterpagina's noemen, leeg blijven. Als u verkiest dat de illustraties op de linkerpagina staan, moet u mij aanvullingen van de tekst zenden waarop de illustraties onmiddellijk volgen, om niet dezelfde misvorming te krijgen als in de *Schola cordis*. Biverus bezorgde ons op die manier aanvullingen, toevoegingen of schrappingen met het oog op een gelijkvormige plaatsing van de illustraties. Daarom ook gaf hij toestemming om sommige stukken van zijn tekst weg te laten.³⁶

In de *Schola cordis* komt het inderdaad regelmatig voor dat de tekst van een hoofdstuk eindigt op de linkerpagina, waardoor de rechterpagina volledig blanco is omdat de gravure op de volgende linkerpagina is gedrukt.³⁷ Om storende lege pagina's te vermijden was het dus nodig de tekst ofwel iets langer te maken en op de rechterpagina te laten uitlopen ofwel de tekst in te korten zodat hij kon eindigen op de rechterpagina.

Was het toch onvermijdelijk dat een pagina blanco bleef, dan bestonden er andere middelen om dit euvel op te lossen, zoals de toevoeging van een extra illustratie of van



Benedictus van Haeften, *Regia via crucis*, 1635, pp. 304-305 (R 57.13)

36 MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, pp. 92-93, een brief van 11 juli 1634: 'Scio aliter in Schola cordis observatum, sed in eo absurditas est, quod deficiente subinde materia paginae aliquot, quas dextras vocamus, vacent. Si vero laeva in parte imagines reponi malit, tum supplementa singulorum capitum quae figurae subsequuntur, mihi mitti necesse sit, ne eadem quae in Schola cordis deformitas committatur. R.P. Biverus pariter nobis supplementa misit, addenda vel omissenda prout uniformis imaginum situs postulat: imo eundem in finem quaedam etiam e textu suo tollendi licentiam concessit.'

37 Voor een exemplaar zie bv. MPM cat. nr. A 3945.

een citaat uit de Bijbel of van een kerkvader of een antieke auteur, al naargelang de inhoud van het boek. In het reeds vermelde werk van Mathieu de Morgues, *Consolation aux affligez par la malice des hommes*, zag Balthasar dat pagina 12, na de opdracht van de auteur aan Marie de' Medici, blanco zou blijven als hij de hoofdtekst, zoals het hoorde, op de rechterkant zou willen beginnen. Hij stelde voor dat de auteur een geschikt citaat zou zoeken om de lege plek te vullen of dat daar een illustratie zou komen, namelijk een voorstelling van koning David.³⁸ Mathieu de Morgues opeerde voor de illustratie, zoals we in het boek kunnen zien.

Wanneer de koperplaten definitief klaar waren, moesten ze op de met tekst bedrukte vellen van het boek worden gedrukt. Dat was een tijdrovend proces, en des te langduriger naarmate een boek meer illustraties telde. Nemen we als voorbeeld het reeds vermelde boek van Benedictus van Haefthen, de *Regia via crucis*. Na het beëindigen van het drukken van de tekst werden de gravures in juni 1635 in een eerste reeks van 300 exemplaren gedrukt in het atelier van Theodore Galle. In 1637 volgde een tweede reeks van 100 exemplaren, in oktober 1641 (na Balthasars overlijden) een reeks van 200 exemplaren, in 1649 nog eens 250 exemplaren, in 1651 een reeks van 100 exemplaren, en ten slotte, bijna 20 jaar na het drukken van de tekst, een laatste groep van 550 exemplaren. Tussen het drukken van de tekst van een boek en het drukken van de gegraveerde titelpagina en illustraties kon dus een tijdsspanne van meerdere



Betalen aan Christoffel Jegher voor nieuwe initialen (MPM Arch. 194)

jaren liggen. Wie een exemplaar kocht met de eerste verse afdrucken van de koperplaten had meer geluk dan wie zich later een exemplaar aanschafte met afdrucken van versleten platen.

Initialen en sluitstukken

Ze trekken misschien minder de aandacht dan titelpagina's en volbladillustraties maar toch bepalen allerlei decoratieve elementen zoals initialen, drukkersmerken en sluitstukken evenzeer in grote mate het aanzicht van de door Balthasar Moretus uitgegeven boeken. Samen met de illustraties zorgen ze voor het typische barokke karakter van zijn publicaties. Veel sluitstukken, kleine illustraties aan het einde van een onderdeel van een boek, zijn echte kunstwerkjes. Dat Moretus ze belangrijk vond blijkt uit het feit dat hij in de jaren 1630 een gewaardeerd kunstenaar als Erasmus Quellinus opdracht gaf om zulke sluitstukken te tekenen. Hij liet Quellinus ook geregeld nieuwe initialen ontwerpen.³⁹

Initialen en sluitstukken waren houtsneden die met de loden letters samen in één zetsel konden worden gedrukt. In de jaren 1620 leverde Christoffel van Sichem de nieuwe houtsneden en vanaf 1625 was Christoffel Jegher voor deze taak in vaste dienst bij het Plantijnse huis. Religieuze werken werden voorzien van initialen met een religieuze afbeelding die verband hield met de initiaal. Zo kreeg de letter A bijvoorbeeld een voorstelling van de aankondiging van de engel Gabriël aan Maria, de Annunciatie, en de letter D een afbeelding van koning David. Voor niet-religieuze werken sneed Jegher nieuwe decoratieve initialen met plantenmotieven. Zo sneed hij in 1629 tientallen 'loofwerkletteren' en in juni 1631 specifieke initialen voor de Bijbeluitgave in kwarto, voor de *Opera* van Dionysius Areopagita en voor de *Opera* van Seneca. Hoewel ze voor een welbepaalde editie waren gemaakt, konden deze initialen en sluitstukken later ook in andere uitgaven worden gebruikt.

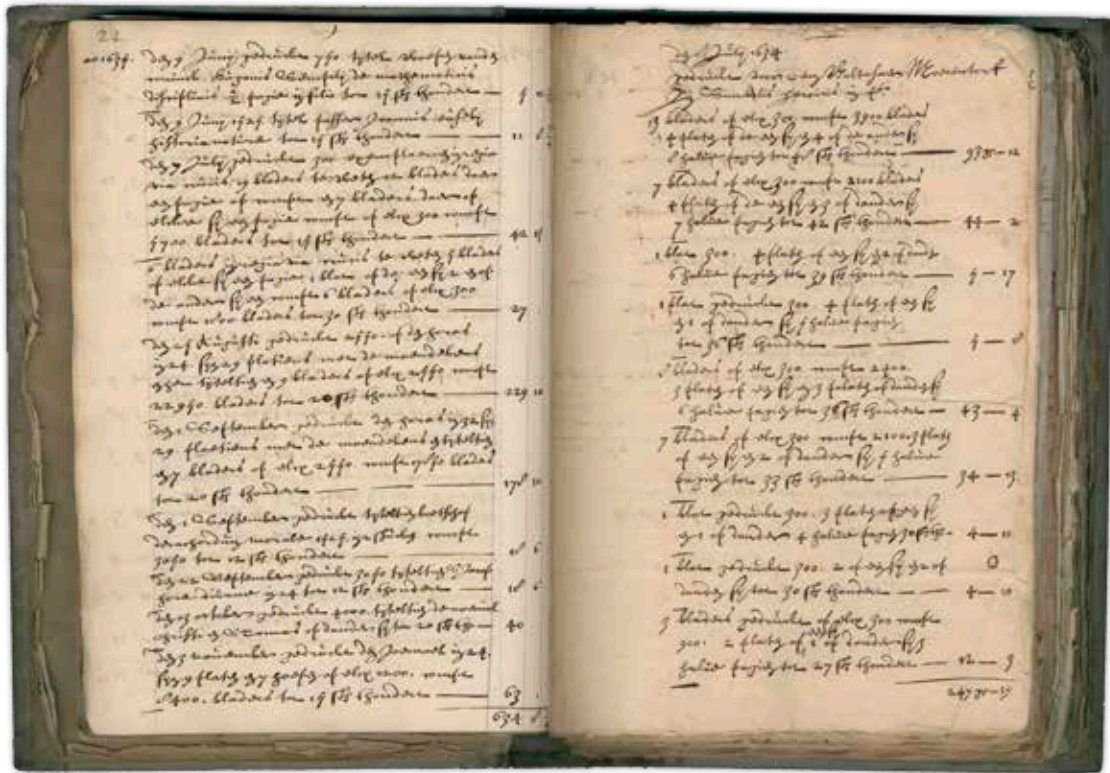
38 'J'envoye avec ceste la premiere feuille de vostre Consolation: en laquelle la douziesme page est vuide pour commencer le livre en une page droicte. V.R. pourra ordonner quelque sentence pour remplir ceste page, ou on pourra mettre l'image de David aucteur du Pseaume' (MPM Arch. 142, *Copie de Lettres 1625-1635*, p. 245; brief van 23 maart 1632).

39 Zie bv. MPM Arch. 1440, *Documenten onderteekend door P.P. Rubens en Erasmus Quellin*, doc. nr. 4: '18 april [1639] ... item acht letteren 1 E 1 A 2 H 2 I 2 L: fl. 9 - 12; 5 mej ses letteren 2 B 2 C 1 G 1 N: [gl.] 7 - 4' of MPM Arch. 1440, *Documenten onderteekend door P.P. Rubens en Erasmus Quellin*, doc. nr. 3: 'Ick hebbe geteijckent voor Sr Moreto a° 1639 23 iulij ... item 2 letteren op hout a 24 24 st. [gl.] 2 - 8; 50 letterkens op hout a 12 st. [gl.] 30'.

De titel

Een boek had, tot slot, ook een treffende titel nodig om goed te verkopen. Voor Balthasar Moretus moest een titel de inhoud van het boek duidelijk omschrijven. Twee voorbeelden kunnen dit illustreren. In 1634 drukte hij in opdracht van de jezueet Aegidius Bucherius de tekstuitgave van een werk over tijdberekening van Victorius Aquitanus, een Romeinse auteur uit de 5de eeuw, aangevuld met Bucherius' commentaar. Aanvankelijk volgde de uitgever Bucherius' voorstel en drukte als titel 'In Victorii Aquitani canonem paschalem scriptum anno christi vulgari cccclvii. & nunc primum in lucem editum commentarius...'. Toen het werk in de herfst van 1633 reeds volledig gedrukt was,

begon Balthasar te twijfelen. In een brief van 22 december 1633 stelde hij Bucherius een andere titel voor: 'De emendatione temporum ...'. In plaats van de aandacht te vestigen op de tekstuitgave van Victorius Aquitanus kwam nu het onderwerp zelf over tijdberekening op de voorgrond. Lezers zou daarop afgaan om het boek te kopen.⁴⁰ Het antwoord van Bucherius bleef niet bewaard. Nadat het woord 'emendatione' was vervangen door 'doctrina' werd de titel van het boek in februari 1634 opnieuw gedrukt. Bijgevolg hebben sommige exemplaren van het boek de eerste titelpagina en andere de tweede. Moretus' ingreep had echter weinig effect en het boek verkocht zeer slecht. Drie jaar later, op een moment dat hij geen papier kon verkrijgen voor nieuwe edities, beklagde hij zich en wenste dat hij



Betalingen aan het atelier van Theodore Galle voor het drukken van de koperplaten van Silvester Petrasancta, *De symbolis*, in 1634 (MPM Arch. 123, 86bist)

40 'Victorii editionem laudari scio, at malim re ipsa probari, emi, et legi. At peccatum in titulo, qui materiam in opere delitescens haud indicat' (Ik weet dat de editie van Victorius lof verdient, maar ik zou graag hebben dat het boek om de inhoud wordt gewaardeerd, gekocht en gelezen. Dat strookt echter niet met de titel, die het onderwerp dat in het werk verborgen zit, helemaal niet weergeeft' (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres*, 1633–1640, p. 35, een brief van 22 december 1633).

Bucherius' boek in onbedrukt papier kon veranderen om het tekort aan te vullen zodat hij het kon herbruiken.⁴¹

De uitgever was evenmin blij met de titel die Hugo Sempilius voor zijn wiskundige werk had gekozen: 'Prodromus mathematicus' (Wiskundige voorbode). Die titel zei immers niets over de inhoud van het boek. Moretus gaf de voorkeur aan 'De disciplinis mathematicis' (Over de wiskundewetenschap) en het is onder die titel dat het boek in 1635 verscheen.⁴²

Conclusie

Het drukken van een boek was een lang en complex proces met veel aspecten die de nodige aandacht vereisten. Balthasar Moretus begeleidde minutieus al die verschillende stappen. Hij hield niet van overhaast werk. In zijn brieven keert regelmatig een adagium terug dat aan de Romeinse staatsman Cato werd toegedicht: 'Sat cito si sat bene', wat betekent: 'het werk mag snel gedaan zijn, maar het moet vooral goed zijn'. Auteurs kregen dus meestal een proef te zien voor hun werk definitief gedrukt werd. Als we bedenken dat Balthasar zich niet met één maar met tientallen publicaties tegelijk bezighield en daarbij aandacht besteedde aan zelfs het kleinste detail, staan we verbaasd over zoveel energie en ook over het wonderde feit dat er zo weinig misging. Toch gebeurde dat laatste wel eens. Zo werd in 1630 een verkeerde illustratie gedrukt op de titelpagina van het *Diurnale Romanum* in 32°. De gravure met een voorstelling van Petrus en Paulus was per ongeluk verwisseld met een afbeelding van Sint-Franciscus, die bij het franciscaanse gebedenboek *Officia propria sanctorum Ordinis minorum* behoorde.⁴³ Balthasar kwam er pas achter toen al tientallen exemplaren waren verzonden. Om de fout recht te zetten moesten de titelpagina's opnieuw worden gedrukt met de correcte afbeelding, en weer verzonden.⁴⁴

Met sommige edities had Moretus gewoon pech. In 1629 was hij begonnen met het drukken van een uitgave

van de werken van een Spaanse bisschop op kosten van de Spaanse edelman Don Francisco Bravo. Er waren al 15 katernen gedrukt (met een oplage van 763 exemplaren elk) toen Bravo overleed, zodat de drukker niets meer met het al begonnen werk kon aanvangen. Voor Balthasar waren de reeds gedrukte bladen waardeloos en hoogstens nog bruikbaar als inpakpapier.⁴⁵ Ook edities die hem persoonlijk na aan het hart lagen zoals een nieuwe editie van de atlas van Abraham Ortelius, de verzamelde werken van zijn aanbeden leermeester Justus Lipsius, een nieuwe uitgave van de *Biblia regia*, moesten halverwege tijdens het drukken worden stopgezet, of waren commercieel een tegenvaller.

Die minder goed verlopen projecten daargelaten, was Balthasar Moretus een bijzonder succesvol uitgever. Dat had hij vooral te danken aan zijn uitzonderlijke talent om het werk van iedereen die bij het drukken van een editie was betrokken – auteurs, kunstenaars, zijn eigen personeel enz. – vlot te organiseren. Hij was bovendien een uitstekend bemiddelaar en die kwaliteit kwam hem vaak te pas. Als uitgever had hij altijd de verkoopbaarheid van zijn uitgaven op het oog en hij probeerde, vaak met veel geduld en diplomatie, de verwachtingen van zijn auteurs in die zin te sturen. Door zijn organisatietalent, het excellente vakmanschap van zijn zettters en drukkers en de artistieke kwaliteiten van de kunstenaars met wie hij samenwerkte, verwezenlijkte hij de barokke publicaties die ons vandaag nog verbluffen door hun onovertroffen perfectie in druk en illustratie.

41 Hij schreef in februari 1636 aan Petrus Franciscus Chifflet: 'Bucherii Victorius si in nudam chartam convertatur, mihi utilis esse possit quia a paucissimis emitur' (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633–1640*, p. 229).

42 'At vero titulus *Prodromus mathematicus*, haud placet; quasi nihil aut parum eo opere continetur; clarus ac brevis hic, De disciplinis mathematicis libri duodecim, bona R.V. venia a me substituetur' (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633–1640*, pp. 78–79, brief van 23 mei 1634).

43 Zie de brieven aan de Parijse boekhandelaren Eustache Foucault en Michel II Sonnius van 11 april 1630 (MPM Arch. 142, *Copie de Lettres 1625–1635*, pp. 117 en 118).

44 Zie o.a. de verzending op 23 maart 1630 van 50 exemplaren van het *Diurnale* in 32° aan Eustache Foucault (MPM Arch. 238, *Journal 1630*, fol. 34r). De verzending van 50 titels van het boek werd opgetekend op 12 juli 1630 (MPM Arch. 238, *Journal 1630*, fol. 89v).

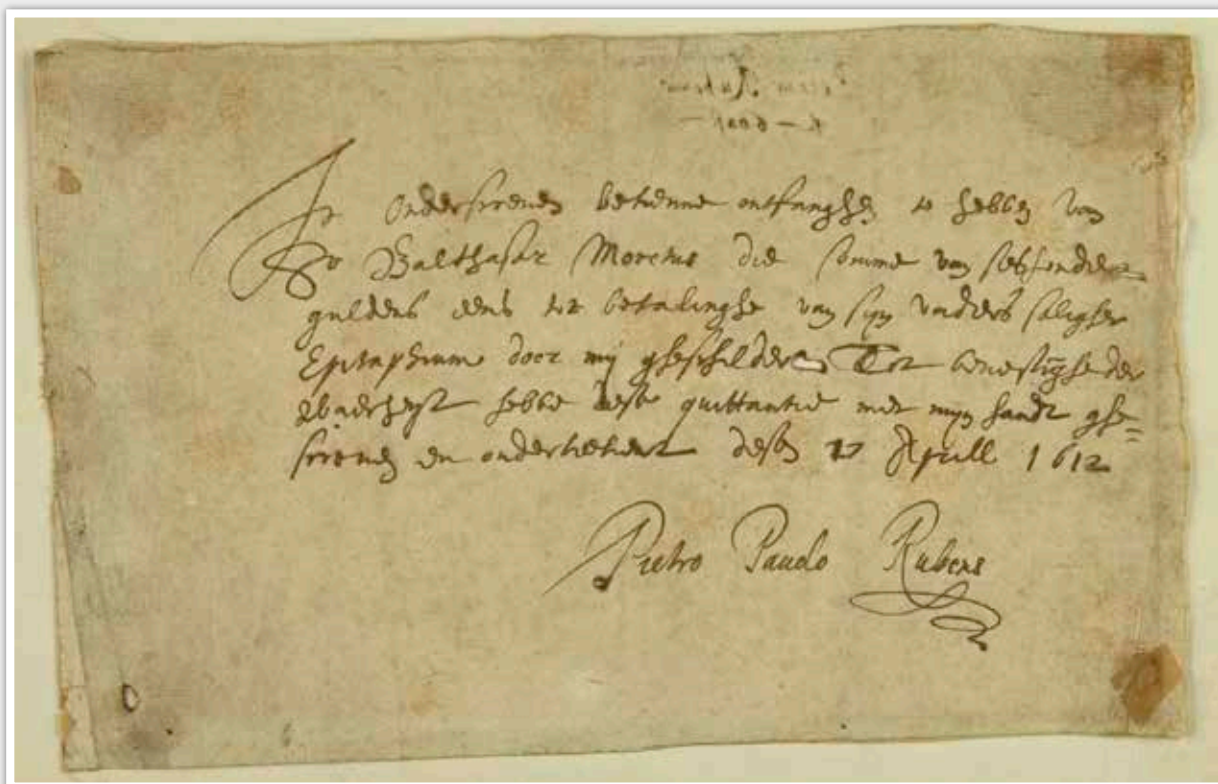
45 'De gedruckte bladeren die niet anders en connen dienen dan voor packpampier' (brief aan François Vivien van 11 mei 1634; MPM Arch. 142, *Copie de Lettres 1625–1635*, p. 398).

Plantin-Moretus. Andere schilderijen die hij in de loop van de jaren leverde, zoals een portret van de Griekse filosoof Plato en enkele religieuze taferelen, verdwenen uit de collectie van de Moretussen. Eén schilderij van Rubens was erg bijzonder voor de Moretusfamilie, namelijk *De verrijzenis van Christus*. Het werk werd in de kathedraal van Antwerpen boven de grafsteen van Jan I Moretus gehangen. Balthasar betaalde Rubens er het hoge bedrag van 600 gulden voor.

Als vergoeding voor de leveringen van schilderijen en tekeningen staan de aankopen van boeken door Rubens genoteerd. In totaal kocht hij tussen 1613 en 1640 een 200-tal boeken. Welke bestemd waren voor zijn eigen bibliotheek en welke hij kocht om aan vrienden en kennissen te leveren, weten we niet. Hij gebruikte een aantal van die boeken wellicht als documentatie

voor zijn schilderwerk. Hij was immers bijzonder goed op de hoogte van antieke mythologie en geschiedenis en niet voor niets noemde Philippe Chifflet hem in een brief aan Balthasar 'le plus sçavant peintre du monde'. In 1632 opende Rubens een tweede rekening voor de aankoop van boeken die bestemd waren voor de studie van zijn zoon, de jurist Albert. Ze werden betaald met het bedrag dat Moretus hem schuldig was voor de aankoop van 328 exemplaren van de werken over antieke munten van Hubertus Goltzius en de koperplaten die voor de illustratie van deze werken hadden gediend. Het is echter niet altijd duidelijk welke boeken voor Albert en welke voor Peter Paul zelf werden aangekocht.

Behalve boeken leverde Balthasar Moretus ook een enkele keer 2.000 houtsneden aan Rubens. Het waren houtsneden van Christoffel Jegher naar ontwerpen van



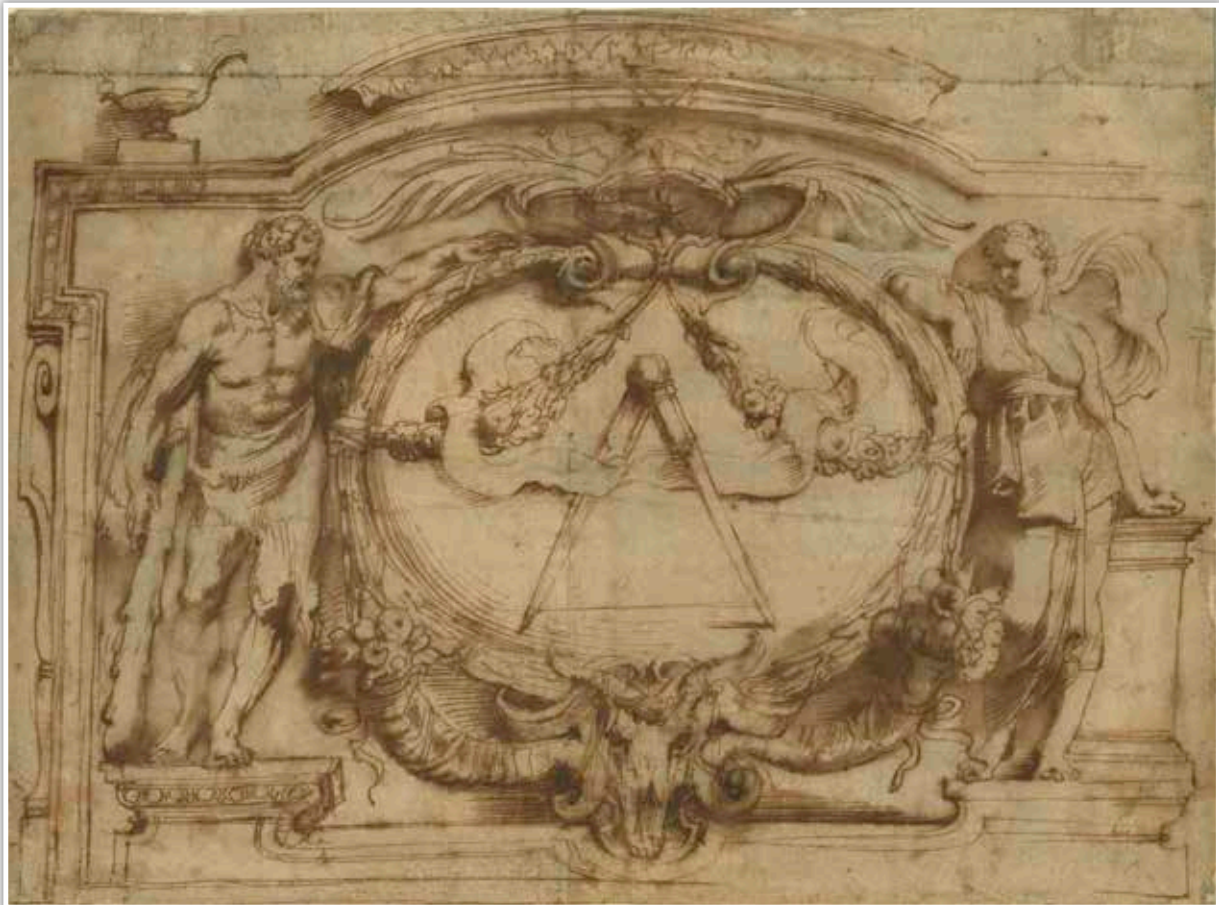
Kwijtschrift van 600 gulden aan P.P. Rubens, betaald door Balthasar I Moretus voor het schilderij boven het graf van Jan I Moretus in de kathedraal van Antwerpen (27 april 1612) (MPM Arch. 1440 Documenten onderteekend door P.P. Rubens en Erasmus Quellin, doc. nr. 1)

Rubens. We weten jammer genoeg niet veel meer dan dat ze in 1633 inderdaad werden gedrukt.

Als ontwerper was Rubens de uitgelezen persoon voor Balthasar Moretus. Beide erudiete mannen, die een uitmuntende kennis hadden van de Romeinse mythologie en christelijke iconografie, vulden elkaars werk uitstekend aan. Dat ze daarnaast ook een warme vriendschap deelden, maakte hun samenwerking des te meer buitengewoon.

Meer lezen hierover:

- Max Rooses, *Petrus-Paulus Rubens en Balthasar Moretus: een bijdrage tot de geschiedenis der kunst*, Antwerpen, 1884.
- Herman F. Bouchery en Frank van den Wijngaert, *P.P. Rubens en het Plantijnsche huis: Petrus Paulus Rubens en Balthasar I Moretus. Rubens als boekverluchter voor de Plantijnsche drukkerij*, Antwerpen, 1941.
- J.R. Judson – C. Van de Velde, *Book Illustrations and Title Pages (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XXI)*, Brussel, 1977.



Peter Paul Rubens, *Ontwerptekening voor het drukkersmerk van De Gulden Passer* (MPM TEK.391)

Het prijsbeleid van de Officina Plantiniana, 1580–1655

Goran Proot



et bedrijf dat Christoffel Plantijn (ca. 1520–1589) bij zijn dood aan zijn schoonzoon Jan I Moretus (1543–1610) naliet, genoot in heel Europa grote bekendheid om de piekfijne boeken die het op de markt bracht.¹ De uitgaven

van de Officina Plantiniana waren niet alleen stuk voor stuk inhoudelijk maar ook vormelijk tot in de puntjes verzorgd. Plantijn hechtte veel belang aan kwalitatief zet- en drukwerk en investeerde onophoudelijk in nieuwe letter. Hij had ook aandacht voor de illustraties die in zijn boeken verschenen en koos gaandeweg steeds vaker voor weliswaar duurder maar veel mooiere afbeeldingen in koper. Het fonds dat hij had opgebouwd, was ruim en divers. Plantijn dacht daarbij niet in de eerste plaats aan lokale klanten, maar hij richtte zich met zijn boeken in het Latijn en andere geleerde talen tot een internationaal publiek. Via een sterk uitgebouwd netwerk bracht hij zijn boeken naar Parijs, Leiden, Madrid en de boekenbeurs in Frankfurt, van waaruit ze bij boekhandelaars en klanten in heel Europa terecht kwamen.

Vele aspecten van dit verhaal zijn reeds bekend, maar zuiver economische studies over de Officina Plantiniana zijn eerder schaars.² Uit de monumentale studie van Leon

Voet *The Golden Compasses* leren we dat het overleven van het bedrijf in crisistijd te danken is aan het scherpe zakeninstinct van Plantijn en zijn vermogen om op korte tijd drastische maatregelen te treffen.³ Cruciaal voor het voortbestaan is ook de beslissing om de Antwerpse hoofdtak van de drukkerij en uitgeverij bij generatiewissels aan één zaakvoerder over te dragen, en dus niet, zoals bij sommige concurrenten gebeurde, op te splitsen.⁴ Naast andere factoren hielpen ook monopolies op bepaalde soorten boeken en vaste opdrachten voor instellingen om van de Gulden Passer een gezond en robuust bedrijf te maken.

In deze bijdrage gaan we dieper in op een andere belangrijke factor: de prijzenpolitiek van Christoffel Plantijn en zijn opvolgers in de periode 1580 tot 1655. De vraag waarover we ons zullen buigen is hoe de Officina Plantiniana de prijs van boeken bepaalde en stuurde. Omdat dit onderzoek zich over een periode van 76 jaar uitstrekt, kunnen we meer inzicht krijgen in de strategie van vier opeenvolgende generaties bedrijfsleiders. Het prijsbeleid van Plantijn tijdens de laatste tien jaar van zijn leven dient als vergelijkingspunt voor dat van zijn schoonzoon Jan I Moretus in de periode 1589–1610. Op zijn beurt vormt dit het uitgangspunt voor de strategie van Balthasar I en Jan II

1 Zie bv. Francine de Nave, 'De Moretussen en de Antwerpse boekgeschiedenis van de 17de en 18de eeuw', in: Dirk Imhof (red.), *De boekillustratie ten tijde van de Moretussen*, Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, 1996, pp. 13-28; Leon Voet, *The Golden Compasses. A history and evaluation of the printing and publishing activities of the Officina Plantiniana at Antwerp in two volumes*, Amsterdam, Vangendt & co, 1969–1972 (2 vols.).

2 In 1972 schreef Voet hierover: 'Of all aspects relating to the Plantin printing shop the problem of sales has up to now been least dealt with' (Voet, *The Golden Compasses*, vol. 2, p. 387, noot 1). Voet citeert vervolgens een handvol studies, maar sindsdien zijn er niet veel bijgekomen.

3 Voet, *The Golden Compasses*, vol. 1, p. 87.

4 Stijn van Rossem, *Het gevecht met de boeken. De uitgeversstrategieën van de familie Verdussen (Antwerpen, 1589–1689)*, Antwerpen, 2014 (uitgegeven als *print on demand* bij Lulu.com), pp. 38-44.

Moretus in de periode 1611–1641, en tot slot komt ook het beleid van Balthasar II Moretus van 1641 tot 1655 in beeld.

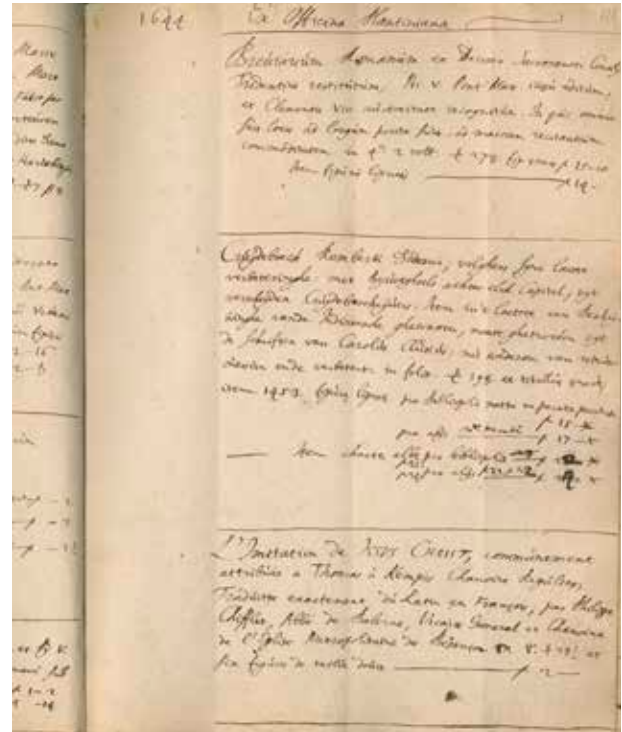
Deze economische analyse is gebaseerd op een uitzonderlijk document in de Plantijnse archieven. Het document met het nummer M321 bevat een chronologische lijst van ruim 2.300 uitgaven uit de periode 1580 tot 1655, met prijzen. Hoewel de lijst op sommige punten nog vragen oproept, biedt hij door zijn omvang ongeziene kansen om een beter inzicht te krijgen in driekwart eeuw prijsontwikkeling.

Op de volgende bladzijden lichten we dat document eerst nader toe en onderzoeken vervolgens hoe het voor een economische analyse kan worden gebruikt. Om dit goed te kunnen begrijpen moeten we door dezelfde bril naar boeken kijken als drukkers. Daarom besteden we aandacht aan het *drukvel* als economische eenheid in het drukkersbedrijf en houden we rekening met een aantal factoren die van invloed zijn op de productiekosten van een boek.

Manuscript M321

Het manuscript M321, dat wordt ingeleid met de woorden ‘Catalogvs librorym a Chr Plantino Ann°. M.D.LXXX. impressorym’ (Catalogus van de in het jaar 1580 door Christoffel Plantijn gedrukte boeken), kan omschreven worden als een productielijst of een overzicht van titels met prijzen voor de boekhandel. Het handschrift meet 264 bij 193 mm en bevat 165 bladen, waarvan er 131 beschreven zijn. Het is jaar na jaar door verschillende handen aangevuld en geeft per jaar, vanaf 1580 tot en met 1655, een opsomming van uitgaven van de Officina Plantiniana, 2.367 notities in totaal.

De structuur blijft door het hele document heen vrijwel hetzelfde. De beschrijvingen beginnen met een aanduiding van de titel met een auteursvermelding, die vaak letterlijk overeenstemt met de titels op de titelbladen van de boeken zelf, maar soms zijn ze ingekort. Vaak volgen details over de editie, inclusief namen van bewerkers of vertalers. Bijna altijd is het bibliografisch formaat vermeld, het aantal drukvellen en een prijsaanduiding. Ruim de helft van de



Productielijst MPM M321, fol. 1r (264 x 193 mm)

beschrijvingen vermeldt de aanwezigheid van illustraties, en in 15% van de gevallen verwijzen de notities naar de gebruikte papiersoorten. Hoewel zulke details ook af en toe tijdens de eerste twintig jaar voorkomen, treffen we ze meestal aan in de 17de-eeuwse notities. In ruim veertig gevallen bevatten de beschrijvingen specifieke typografische informatie, zoals wanneer een werk in heel kleine of net in heel grote letters is gedrukt.⁵

Een typische notitie ziet er als volgt uit:

Manuel des catholiques. Du R.P. Canisius, mis en flamand par Gabriel Chappuys. 16° sh 14l. fig. co[m]munes st 4 ½ cum figuris aeneis st 9⁶

Het betreft hier een Franse vertaling door Gabriel Chappuys uit 1592 van de *longseller* met de titel *Handboek der katholieken* van de jezuïet Petrus Canisius (1521–1597).⁷ Na de naam van de vertaler is het bibliografisch formaat ‘16°

5 Bv. M321, fol. 3v, nr. [1]: ‘Biblia Latina minimis characteribus 8° sh. st 22.’ (1581), of fol. 5v, nr. [2]: ‘Biblia Latina maximis characteribus’ (1582).

6 MPM M321, fol. 23r, nr. [10]. Vgl. Dirk Imhof, *Jan Moretus and the continuation of the Plantin Press. A bibliography of the works published and printed by Jan Moretus I in Antwerp (1589–1610)*, Leiden, Brill/Hess & De Graaf, 2014, 2 vols., nr. C-15. Voorts geciteerd als Imhof, *Jan Moretus*.

7 Over de vertaler, zie Jean-Marc Dechaud, *Bibliographie critique des ouvrages et traductions de Gabriel Chappuys*, nouvelle édition, Genève, Droz, 2014. Over de vele uitgaven zie Paul Begheyn, ‘The Catechism (1555) of Peter Canisius, the most published book by a Dutch author in history’, in: *Quaerendo*, 36 (2006), pp. 51–84.

(sextodecimo) aangegeven; daarna volgt een symbool voor het aantal drukvellen (hier weergegeven door de letters 'sh'), een aanduiding van het type afbeeldingen ('fig[ures] co[m]munes': houtsneden) en een prijs uitgedrukt in stuivers, namelijk 4,5. Een exemplaar van hetzelfde boekje verlucht met afbeeldingen op koperplaat ('cum figuris aeneis') kostte het dubbele: 9 stuivers.

De prijzen zijn steeds uitgedrukt in carolusgulden. Dat is een boekhoudkundige munteenheid waarin de Officina Plantiniana meestal inkomsten en uitgaven weergaf.⁸ De carolusgulden bestaat uit de *florijn (fl.)*, die is onderverdeeld in 20 *stuivers*.⁹

Het vermelden van prijzen in boekhoudkundige bedragen was onder handelaars normaal. In het dagelijkse leven gebruikte men voor kleine transacties uiteraard klinkende munt, maar de waarde daarvan was aan sterke schommelingen onderhevig. In de lijst wordt slechts één keer naar baar geld verwezen ('in parata pecunia', fol. 113r), voor een uitgave van het beroemde *Cruydtboeck* van Rembert Dodoens uit 1644.¹⁰ In die notitie wordt een onderscheid gemaakt tussen vier verschillende prijzen: een prijs voor boekhandelaars in cash ('pro bibliopolis netto in parata pecunia fl 15' [voor boekhandelaren netto in cash 15 florijnen]), voor anderen – versta particuliere klanten – in cash 17 florijnen; dan een prijs voor een exemplaar op wit papier voor boekhandelaars (21 florijnen) en voor anderen (24 florijnen). Dit is een heuse uitzondering, want nergens anders in de lijst is sprake van cash of aparte prijzen voor particuliere klanten.

Uit een vergelijking met andere bronnen kunnen we besluiten dat de prijzen in M321 *boekhandelsprijzen* zijn, uitgedrukt in boekhoudkundig geld.¹¹ De bedragen vertegenwoordigen de ideale maximale verkoopprijs van exemplaren. Soms verleende de Officina Plantiniana hierop korting, afhankelijk van de situatie, de omvang van de bestelling en de relatie met de koper. Voor zogenaamde 'zwarte' boeken kon de korting oplopen tot 40%, voor 'roodzwarte' boeken (liturgische drukken en andere devotionele werken in zwart en rood) was dat maximaal 25%.



Productielijst MPM M321, fol. 113r (264 x 193 mm), detail. Een uitzonderlijke vermelding van aparte prijzen voor het *Cruydtboeck* van Dodoens (1644) in baar geld, zowel voor de handel als voor particulieren

De prijzen betreffen steeds boeken zonder boekband, 'in albis'. Vaak kreeg een boek pas een eerste band in opdracht van de koper, die, naargelang van zijn smaak en beurs, zijn aankoop in een eenvoudige dan wel dure band kon laten vatten.¹²

Hoewel de lijst dus een interessant vertrekpunt vormt voor een economische analyse van 76 jaar prijzenpolitiek, is hij als bron niet perfect. Een vergelijking met de voortreffelijke bibliografieën van Plantijn en die van Jan I Moretus maakt al gauw duidelijk dat een deel van hun edities in de lijst ontbreekt.¹³ Soms ligt de reden voor de hand, zoals voor de lange reeks *Geboden en uitroepen* en andere

8 Voet, *The Golden Compasses*, vol. 2, p. 445. Over de carolusgulden als boekhoudkundige munt zie Erik Aerts & Herman van der Wee, 'Les Pays-Bas espagnols et autrichiens', in: Johan van Heesch, Jean-Marie Yante & Hannes Lowagie (eds.), *Monnaies de compte et monnaies réelles. Pays-Bas méridionaux et principauté de Liège au Moyen Âge et aux Temps modernes*, Louvain-la-Neuve, 2016, pp. 163-200 (hierin vooral pp. 182-188).

9 Voet, *The Golden Compasses*, vol. 2, p. 445, noot 2.

10 STCV 3119583. Met dank aan Diederik Lanoye. De STCV is gratis online consulteerbaar via www.stcv.be.

11 Uit het archief met betrekking tot een uitgave van Thomas Saily's *Gvidon, en practique spirituelle du soldat chrestien* uit 1610 blijkt dat uiteindelijk werd besloten tot de aankoop door de auteur van de helft van de oplage tegen de boekhandelsprijs, hier 13 stuivers per stuk (MPM Arch. 21, fol. 48 links). Dat is ook de prijs die in M321 (fol. 21r, nr. [2]) is genoteerd. Zie Imhof, *Jan Moretus*, S-18, pp. 628-630.

12 Voet, *The Golden Compasses*, vol. 2, p. 16.

13 Leon Voet, *The Plantin Press. A bibliography of the works printed and published by Christopher Plantin at Antwerp and Leiden*, Amsterdam, Van Hoeve, 1980-1983, 6 vols. Voorts afgekort als PP.

publicaties in opdracht van de stad Antwerpen. De Officina Plantiniana ontving jaarlijks een vaste vergoeding voor dit drukwerk, dat dus verder geen commercieel doel meer had.¹⁴ Omgekeerd toont de vergelijking met de bibliografieën ook aan dat de lijst titels bevat waarvan tot nu toe geen enkel exemplaar bekend is. Zolang er geen bibliografieën voor de opvolgers van Jan I Moretus verschijnen, zijn we voor de periode vanaf 1611 aangewezen op de nog onvoltooide *Short Title Catalogus Vlaanderen* (STCV) en vooral op de lijst M321, die gezien zijn omvang alvast als een voortreffelijke steekproef kan dienen.¹⁵

Bibliografische formaten en drukvellen

Het bibliografisch formaat en het aantal drukvellen zijn voor een drukker essentieel. Wanneer een typograaf besloot om een werk uit te geven, betrof zijn eerste beslissing het formaat. Bijna alle andere beslissingen vloeiden hieruit voort. Voor een goed begrip van het vervolg van ons betoog, gaan we hier dieper in op wat dat precies is: een drukvel en het bibliografisch formaat.

In de handpersperiode werden boeken op grote vellen gedrukt. Het bibliografisch formaat geeft aan hoeveel bladen er uit een drukvel worden gehaald. Voor affiches drukte men doorgaans één pagina op een vel, waarvan de ommezijde blanco bleef omdat het affiche ergens werd opgehangen of geplakt. Boeken op dit formaat noemt men *plano's*. Couranter zijn boeken in het zogenaamde folioformaat, zoals de eerste Bijbel die door Joannes Gutenberg met loden letter werd gedrukt. Voor die Bijbel drukte men twee bladzijden op elke zijde van het drukvel, dus vier bladzijden in totaal (diagram 1). Na het drukken werden de vellen in twee geplooid en in elkaar gestoken om katernen te vormen, die door een boekbinder werden gebonden. Dit formaat heet *folio* (2°). Folio's zijn behoorlijk grote en vaak dure boeken zoals theologische en juridische naslagwerken voor een kapitaalkrachtig publiek. Indien het aantal bladzijden per drukvel wordt verdubbeld, spreekt men van een *kwarto* (4°). Kwarto's maken vier bladen per drukvel of acht pagina's, die half zo groot zijn als bij folio's. Na het drukken moeten de vellen twee maal geplooid worden. Dit formaat is typisch voor pamfletten, die een snelle omlooptijd hebben. Het

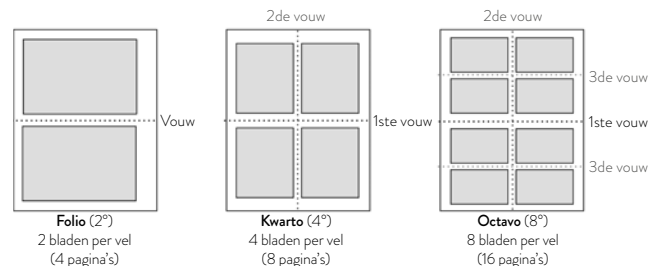
volgende formaat in de rij is het *octavo* (8°), waarbij acht bladen of zestien bladzijden uit een vel worden gehaald. Dit formaat is gedurende een groot deel van de 16de en 17de eeuw het meest courant voor doorsneeboeken van enkele tientallen tot honderden pagina's. Het is niet te groot en niet te klein en werd vaak voor schoolboeken gebruikt. Het formaat *sextodecimo* (16°) dat in het voorbeeld voorkomt, is nog eens half zo groot. Het ontstaat door 32 pagina's per drukvel af te drukken, zestien op elke zijde, en de vellen nadien vier keer te plooiën.

In de loop van de 17de eeuw doet het 12° opgeld. Dit formaat zal het 16° overvleugelen. Zoals de naam al aangeeft, geeft het 12° twaalf bladen per drukvel of 24 pagina's. Het is een klein en slank formaat, dat vele mogelijkheden geeft. Door het aantal bladen per drukvel te verdubbelen kon men ook echte miniboekjes vervaardigen met 24 bladen of 48 bladzijden per vel, het 24°. Nog kleiner was het 32°, dat op een 16° was gebaseerd maar dubbel zoveel bladen per drukvel bevat. Het 24° komt in het fonds van Christoffel Plantijn al regelmatig voor en zal door zijn opvolgers nog vaak worden geproduceerd. Het 32° heeft vooral succes onder Jan II en Balthasar I Moretus (actief 1611–1641) en ook nog in zekere mate onder hun opvolger Balthasar II.

Voor de volledigheid vermelden we hier nog het 18°, met 18 bladen of 36 pagina's per drukvel. Het komt in de lijst M321 slechts zeven keer voor.

Diagram 1:

Drukken en vouwen van drie belangrijke bibliografische formaten



14 Imhof, *Jan Moretus*, p. LXII.

15 Op 1 januari 2018 bevatte de STCV 24.566 beschrijvingen, waarvan iets meer dan 13.000 uit de 17de eeuw.

Voor de productie maakt het niet zo heel veel uit hoeveel pagina's er precies op een drukvel komen. Het inkten van de drukvormen vereist min of meer evenveel tijd en materiaal, en het afdrukken van schoon- en weerdruk eveneens. Wanneer de tekst uit courante lettertypes moet worden gezet, dan maakt het voor de zetter ook niet zoveel verschil of hij vier grote pagina's moet zetten of acht kleine. In kleine formaten, zoals 24° en 32°, waarvoor doorgaans heel kleine lettertjes worden gebruikt, maakt dit wel een verschil en is het stukloon merkbaar hoger. Een deel van het prijsverschil per drukvel kan hierdoor verklaard worden (grafiek 2).

Zetters en drukkers werkten in de Gulden Passer op stukloon en niet per uur. De werklui hadden er dus alle belang bij om voort te maken. Tegelijk zagen de typograaf en de proeflezers erop toe dat de gewenste kwaliteit gehandhaafd bleef. Voor de bedrijfsvoering is het hanteren van een stukloon interessant, omdat men op die manier vrij exact op voorhand kan bepalen wat de productiekosten zullen zijn. Het komt er dan *grosso modo* op neer te bepalen hoeveel drukvellen voor een exemplaar nodig zijn.

Toch is het moeilijk om alle kosten voor elk afzonderlijk project exact in kaart te brengen. De kosten van papier, inkt, zet- en drukwerk mogen dan wel gemakkelijk te begroten zijn, maar veel moeilijker is het om de slijtage van loden letters, de inktballen, de persen en klein materiaal precies te berekenen. Er zijn ook seizoensgebonden kosten, zoals voor verwarming en verlichting. Soms moeten er ook boeken of manuscripten worden aangekocht, proeflezers met een bepaalde expertise worden geëngageerd, of vereist het samenstellen van indexen extra mankracht. Tot slot moet voor het verkrijgen van een goedkeuring van de kerkelijke overheid en het verwerven van octrooien van de wereldlijke overheden ook worden betaald. Daarom gaat Leon Voet ervan uit dat men voor elk project 20 tot 25% extra productiekosten moet rekenen bovenop de gemakkelijk identificeerbare uitgaven om tot een realistische productiekost te komen.¹⁶

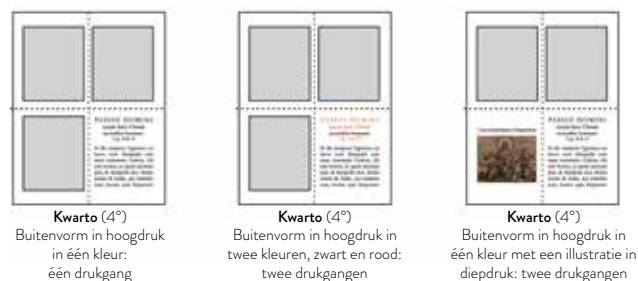
Bijkomende productiekosten

Bepaalde vormen van afwerking brengen extra productiekosten met zich mee. We bespreken hier drie procedés omdat ze voor het vervolg van dit verhaal relevant zijn: drukken in kleur, het gebruik van illustraties en het gebruik van verschillende papiersoorten.

Het eerste procedé is meerkleurendruk. Handpersen uit het ancien régime kunnen slechts één kleur tegelijk drukken en daarom zijn de meeste boeken alleen met zwart gedrukt. Elk vel in rood en zwart moet immers twee keer onder de pers, wat de arbeidstijd verdubbelt en extra inkt vereist (diagram 2). Bovendien moet de zetter het zetsel tussendoor aanpassen of gedeeltelijk maskeren.¹⁷ Dat is nodig voor bijna alle liturgische drukken en heeft invloed op de prijs van deze 'roodzwarte boeken'. Soms blijft de tweekleurendruk beperkt tot de eerste drukvellen met de liturgische kalender, maar vaak is het hele werk in twee kleuren. Bij andere tekstgenres komt het gebruik van rood in de eerste helft van de 17de eeuw zelden voor.¹⁸

Diagram 2:

Drukken in een tweede kleur of in diepdruk vereist extra drukgangen



Het tweede procedé betreft illustraties. Afhankelijk van het soort afbeeldingen kunnen de kosten voor geïllustreerde werken sterk oplopen. Tenzij de illustraties uit een vorig project gerecupereerd kunnen worden, moet men in de eerste plaats een ontwerper aanstellen die meestal tegen stukloon werkt. Daarna wordt het ontwerp uitgevoerd,

16 Voet, *The Golden Compasses*, vol. 2, p. 391. Hij gaat hier in het verweer tegen andere onderzoekers, die het probleem van de productiekosten onderschat zouden hebben en tot het besluit kwamen dat Plantijn excessieve winstmarges hanteerde.

17 Voor details zie Ad Stijnman & Elizabeth Savage (eds.), *Printing colour 1400–1700. History, techniques, functions and receptions*, Leiden, Brill, 2015.

18 Op 2 april 2018 bevatte de STCV 179 liturgische drukken uit de periode 1601–1650, waarvan 68 met een titelpagina en/of preliminaria in rood en zwart (38%), en 150 waarvan het hele werk in meerdere kleuren (84%). Voor alle edities samen uit de periode 1601–1650 (5.481) waren er op dat ogenblik 273 met een titelpagina en/of preliminaria in rood en zwart (6,2%), en 243 waarvan het hele werk in meerdere kleuren (4,4%). Indien men de liturgica uit die periode buiten beschouwing laat, dan heeft 4,9% van de edities een titelpagina en/of preliminaria in rood en zwart (273 op 5.464 edities), en slechts 1,7% het hele werk in meerdere kleuren (93).

hetzij in hout, hetzij in koper. Hoewel houtsneden meestal minder verfijnd zijn, bieden ze verschillende voordelen. De houtblokken kunnen immers samen met het loden zetsel onder de pers en ze gaan bovendien erg lang mee, zodat de investering eventueel over meerdere projecten kan worden gespreid.¹⁹ In koper uitgevoerde illustraties – als gravure, ets, of een combinatie van de twee – laten daarentegen meer verfijning toe. De kopergravure is bewerklijker dan de ets, maar duurzamer, omdat er meer goede afdrucken van kunnen worden gemaakt vooraleer de platen moeten worden getoucheerd of bijgewerkt.²⁰ Welke techniek ook wordt gebruikt, de koperplaten moeten sowieso onder een ander type pers (rolpers, plaatpers of diepdrukkers genaamd).²¹

Dit was een delicate operatie en werd gewoonlijk aan een gespecialiseerd atelier uitbesteed. Een vel waarop zowel lood als koper voorkomt, is met andere woorden onder twee verschillende persen gegaan, één voor hoogdruk en één voor diepdruk, en dat verhoogt de kosten (diagram 2).

Tot slot is er nog een derde procedé: het variëren van oplagen door het gebruik van verschillende papiersoorten. Hetzelfde zetsel kan immers op gewoon, fijn of zwaar papier worden afgedrukt. Evengoed kan men op kleine of grote vellen drukken. Ook dit heeft gevolgen voor de productiekosten en dus voor de verkoopprijs.

Andere factoren die op de productieprijs wegen, zijn voor het vervolg minder belangrijk.

Het prijsbeleid over vier generaties heen

Met deze gegevens in het achterhoofd kunnen we ons nu buigen over het prijsbeleid van de Officina Plantiniana in de periode 1580–1655 op basis van de boekhandelsprijzen in de lijst M321.

In die lijst zijn 336 vermeldingen (14,2%) onbruikbaar, omdat ze onvolledig of onduidelijk zijn. De overige 2.031 ingangen zijn wel bruikbaar. Ze zijn over de vier generaties

verdeeld: 298 uitgaven uit de periode 1580–1589 zijn door Plantijn bezorgd, 503 door Jan I Moretus tussen 1589 en 1610, 962 uitgaven zijn voor rekening van Jan II en Balthasar I Moretus (1610–1641), en 234 zijn in 1641 of nadien onder het bewind van Balthasar II Moretus ontstaan. Een aantal titels (9 uit 1589, 12 uit 1610 en 13 uit 1641) kon nog niet met zekerheid aan een van hen worden toegeschreven, maar ze zijn voor een aantal berekeningen toch meegeteld.

Hieronder geven we een beschrijving van de prijsevolutie per drukvel voor de hele periode. Daarna bekijken we de invloed van het bibliografisch formaat per generatie. Vervolgens gaan we in op de prijzen voor ongeïllustreerde en geïllustreerde boeken. We eindigen met een aantal beschouwingen over papiersoorten en hoe die door de uitgevers werden ingezet in relatie tot de verkoopprijs.

Prijsevolutie per drukvel

Een *Breviarium Romanum* in 8° – een courant gebruiksboek voor de katholiek liturgie, geïllustreerd met houtsneden – kostte in 1588 bij Plantijn 32 stuivers.²² Voor een vergelijkbaar brevier telde men 21 jaar later bij Jan I Moretus 70 stuivers neer; nochtans is ook deze uitgave, op één kopergravure op



Breviarium Romanum, Antverpiae: ex officina Christophori Plantini, 1588, 8°. MPM A 1240, fol. A1r (184 x 117 mm)

19 Renaud Milazzo berekende op basis van het archief de productiekosten voor een embleemboek van Junius, in 1565 gedrukt en uitgegeven door Christoffel Plantijn (PP 1476). De kosten voor de ontwerptekeningen en de ornamenten besloegen 29% van de totale productiekost, de kosten voor de 58 houtsneden nog eens 33%. De illustraties en ornamenten waren met andere woorden goed voor 62% van de productiekosten. Plantijns winstmarge op deze editie was eerder beperkt (1,63 stuivers per exemplaar op een verkoopprijs van 4 stuivers, of 41%), maar omdat de houtsneden vele malen opnieuw gebruikt konden worden, lag de productiekost van heruitgaven aanzienlijk lager. Zie Renaud Milazzo, 'Les ventes de livres d'emblèmes par l'officine plantinienne de 1566 à 1570', in: *De Gulden Passer*, 93:1 (2015), pp. 7-35, tabel 2 (p. 12).

20 Antony Griffiths, *The print before photography. An introduction to European printmaking 1550–1820*, London, The British Museum, 2016, pp. 50-55.

21 Griffiths, *The print before photography*, p. 44.

22 PP 834 A.

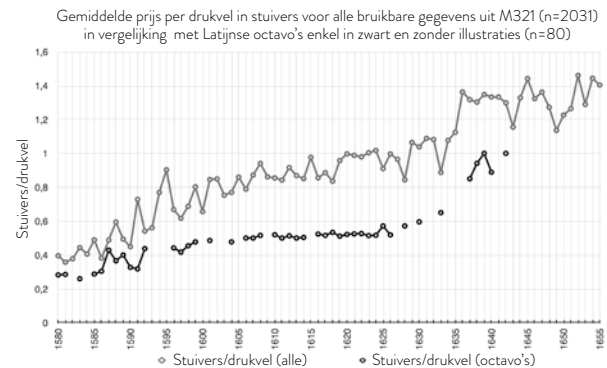
de titelpagina na, volledig met houtsneden geïllustreerd.²³ In 1632, onder Balthasar I Moretus, kostte hetzelfde boek 80 stuivers en 14 jaar later rekende Balthasar II Moretus er al 95 stuivers voor aan.²⁴ Opvallend is dat elke nieuwe editie omvangrijker was dan de vorige. Maar om een correcte inschatting van de prijsstijging te maken, moet men kijken naar de prijs per drukvel. Voor het eerste brevier had men 71 vellen nodig, voor het tweede 80, voor het derde 85, en voor een exemplaar van het laatste 95. Omgerekend per drukvel steeg de prijs dus van 0,45 stuivers in 1588 over 0,875 en 0,94 stuivers tot 1,08 stuivers in 1646 – dat is bijna twee en een halve keer zo duur als 58 jaar voordien. Die prijsstijging is niet uitzonderlijk maar typisch voor deze periode.

De vroegmoderne economie in onze gewesten viel net als overal in Europa ten prooi aan een onstuitbare inflatie.²⁵ Het leven werd steeds duurder. Zo kostte rogge in 1600 meer dan het dubbele dan in 1580, en voor kaas betaalde men dat jaar 90% meer dan 21 jaar vroeger.²⁶ Wilden de mensen niet van honger sterven, dan moesten de lonen volgen, en dat gebeurde ook. Zo verdiende een letterzetter onder Balthasar II Moretus in de jaren 1651–1655 ongeveer 60% meer dan zijn collega's in 1601.²⁷ Maar als zettters meer betaald kregen, dan vertaalde zich dat uiteraard in de prijs van de producten waaraan zij meewerkten: boeken. Grafiek 1 geeft een beeld van de gemiddelde prijs per drukvel per jaar.



Breviarium Romanum, Antverpiae: ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1632, 8°, fol. *1r. MPM A 1254 2e ex., titelpagina met gravure, het werk zelf is verlicht met 10 houtsneden (188 x 123 mm)

Grafiek 1:



We constateren voor de hele periode een geleidelijke maar fikse prijsstijging met af en toe wat uitschieters. In tijd van 76 jaar neemt de prijs per vel met een factor 3,5 toe, van 0,39 stuivers rond 1580 tot 1,36 stuivers rond 1650.

Hoewel dit beeld steunt op grote aantallen gegevens en dus correct is, kan het niet zonder meer dienen om prijsevoluties te vergelijken. De gemiddelden slaan immers op boeken van erg uiteenlopende aard. Sommige uitschieters naar boven worden bijvoorbeeld veroorzaakt door luxe-uitgaven. Om een beter beeld van de werkelijke toename van de prijs per vel te krijgen, moeten we de boeken die extra productiekosten vereisen, uit de vergelijking weren.

De onderste lijn op grafiek 1 brengt verheldering. De gegevens in het zwart slaan immers uitsluitend op boeken zonder speciale kenmerken. Het zijn allemaal uitgaven in 8°, uitsluitend in het zwart gedrukt en zonder illustraties. Voor zover bekend, zijn ze bovendien op gewoon papier gedrukt. Dit geeft met andere woorden weer hoe *gewone boeken* waren geprijsd. De Latijnse, ongeïllustreerde octavo's in louter zwarte inkt kunnen als standaard dienen om er de prijs van andere boeken mee te vergelijken.

Ook het prijsniveau van die 'neutrale' boeken stijgt geleidelijk. Hierbij valt op dat de aanvankelijke prijsstijging van 1580 tot ongeveer 1610 aanhoudt, waarna een periode van stabiliteit volgt. Vanaf ongeveer 1610 tot ongeveer 1625 blijft het tarief per drukvel vrijwel gelijk; daarna stijgt de prijs opnieuw – nu drastischer dan vroeger. Tussen 1625 en 1639 neemt de prijs per vel van deze boeken toe met 40%:

²³ Imhof, *Jan Moretus*, B-67.

²⁴ MPM bezit wel de editie uit 1632 (A 1254 A) maar niet die uit 1646; deze is beschreven in M321, op fol. 117v, nr. [2].

²⁵ E.E. Rich & C.H. Wilson, *The Cambridge Economic History of Europe. Vol. IV. The economy of expanding Europe in the sixteenth and seventeenth centuries*, Cambridge, 1967, hfst. VII.

²⁶ Zie het bestand online op <http://www.iisg.nl/hpw/>, data voor België bewerkt door David Jacks (2001) en Leticia Arroyo Abad (2005).

²⁷ Gebaseerd op Verlinden 1965, pp. 1057-1093, die deze informatie aan de Plantijnse archieven ontleende.

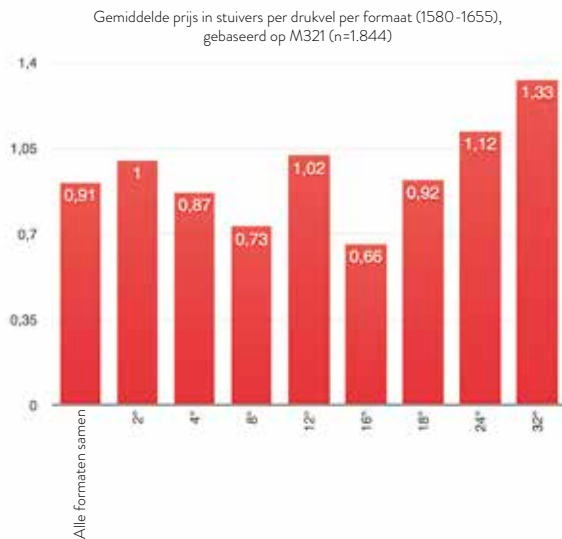
van 0,59 stuiver tot 1 stuiver per drukvel in 1639 en 1642.

Voorlopig is onduidelijk hoe de prijs voor deze gewone octavo's na 1642 evolueert. Het fonds van Balthasar II Moretus bevat immers weinig van dit soort boeken.

Bibliografisch formaat

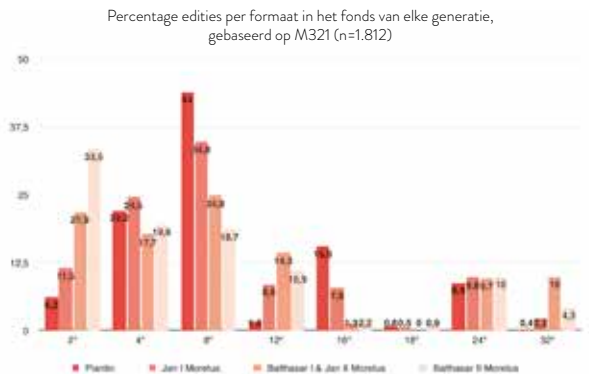
Laten we nu een aantal factoren bekijken die de prijs hebben beïnvloed. Intuïtief hebben we het idee dat grote boeken duurder zijn dan kleine. Als we naar de winkelprijs voor een exemplaar kijken, dan klopt dat ook, maar dat komt omdat boeken in groot formaat doorgaans meer pagina's tellen dan boeken in kleine formaten. Grafiek 2 geeft de gemiddelde prijs per drukvel weer voor alle formaten samen (linker balk) en vervolgens afzonderlijk per bibliografisch formaat, gerangschikt van groot (2°) naar klein (32°). Uit deze grafiek kan men afleiden dat 2° inderdaad duurder is dan 4°, dat op zijn beurt duurder is dan 8°. Het allergeedkoopst per drukvel is 16°. De formaten 12°, 18°, 24° en 32° zijn stuk voor stuk duurder dan gemiddeld. De minuscule boekjes in 32° kosten bijna de helft meer per drukvel dan gemiddeld, en het dubbele in vergelijking met het goedkoopste formaat 16°.

Grafiek 2:



De mix van boekformaten wijzigt voortdurend in de loop van de tijd. In het begin van de boekdrukkunst werden de meeste boeken in de Zuidelijke Nederlanden als 2° of 4° gedrukt.²⁸ Vanaf het einde van de 15de eeuw werd het kleine en handige 8° belangrijker. Het steekt rond 1520 het 4° als belangrijkste formaat voorbij. Vanaf de jaren 1540 verovert ook het 16° een plaatsje. Dat komt uit Italië overgewaaid, waar het vaak voor goedkope tekstuitgaven van klassieke auteurs wordt gebruikt. Onder boekverkopers worden de handige pockets ook met de term 'enchiridion' of handboek aangeduid, wat zowel naar hun onmisbaarheid als naar hun handige formaat verwijst.²⁹ Deze boekjes passen gemakkelijk in een zak en zijn dus steeds in handbereik. Plantijn erkent er de troeven van en gebruikt het formaat geregeld voor tekstedities; onder Jan I raakt het in onbruik en later verdwijnt het bijna helemaal (grafiek 3).

Grafiek 3:



Het omgekeerde gebeurt met het 12°. In Antwerpen nauwelijks gebruikt in de 16de eeuw wordt het daar in de 17de eeuw een van de belangrijkste formaten. Die trend springt meteen in het oog wanneer men het percentage voor 12° bij Plantijn vergelijkt met zijn opvolgers. Nog in de kleine formaten blijft het aandeel van het 24° min of meer stabiel en is er een toename van het 32°, vooral in de productie van Balthasar I en Jan II Moretus.

28 Goran Proot, *Metamorfose. Typografische evolutie van het handgedrukte boek in de Zuidelijke Nederlanden, 1473–1541. Catalogus bij de tentoonstelling in de Bibliotheek Stadscampus van de Universiteit Antwerpen 13 november–29 november 2017*, Antwerpen, Vereniging van Antwerpse Bibliofielen, 2017, p. 24, grafiek 2.1. Needham schat het aantal incunabelen voor het Westen in 2° op ca. 8.900 edities, 4° op ca. 15.700 edities, 8° op ca. 3.200 edities, 16° op ca. 275. Van kleinere formaten, zoals 32° en 64° zijn er slechts enkele tientallen resp. enkele overgeleverd. Cf. Paul Needham, 'Format and paper size in fifteenth-century printing', in: Christoph Reske & Wolfgang Schmitz (eds.), *Materielle Aspekte in der Inkunabelforschung*, Wiesbaden, 2017, pp. 59-107 (hier pp. 71 en 99).

29 In verkoopcatalogi van de Parijse drukker, uitgever en boekverkoper Robert Estienne (†1559) komt de formulering 'enchiridii forma' tussen 1542 en 1552 een tiental keer voor om edities in 16° aan te duiden.

Tot slot is er een opmerkelijke stijging van het aandeel folio's. Het is duidelijk dat Jan I Moretus en zijn opvolgers de investeringen in het grote en prestigieuze boek nog opdrijven. Daarentegen verliezen zowel het 4° als het 8° aan belang. Blijft dit bij het 4° nog beperkt tot enkele percenten, dan is de val bij het 8° des te duidelijker. Terwijl Plantijn nog meer dan vier op de tien boeken in dit formaat uitgaf, verminderen zijn opvolgers het aantal uitgaven in 8° erg drastisch.

De koerswijziging laat zich reeds in het fonds van Jan I Moretus aflezen. Opmerkelijk is dat ook zijn opvolgers op hetzelfde pad doorgaan, zodat men gerust mag gewagen van een weloverwogen strategische beslissing. De opvolgers van Plantijn zetten steeds sterker in op 2°, 12° en de allerkleinste formaten. Het 16° keldert en het aandeel van het 8° wordt gehalveerd. Het is beslist geen toeval dat er net sterk in de goedkoopste formaten wordt gesnoeid, terwijl de drie duurste worden gepromoot.

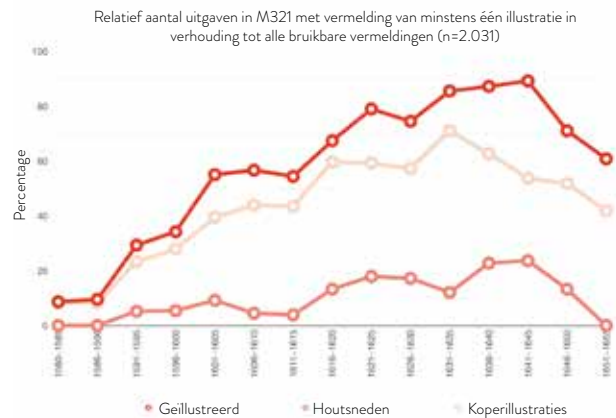
Voor een stuk volgen de veranderingen in de fondsofbouw van de Gulden Passer algemene trends. Tussen 1601 en 1655 daalt het aandeel van het 8° bij Antwerpse uitgevers met ruim 10%: van ca. 41% in de jaren 1601–1605 tot ca. 28% in de jaren 1651–1655.³⁰ Ook het aandeel van het 4° zakt in die periode. Is aan het begin van de 17de eeuw nog één boek op drie een 4°, dan is dat 50 jaar later nog maar één op vier. Het 2° vertoont over die periode dan weer een kleine winst van enkele percenten (van ca. 8 tot ca. 12%). Het aandeel van het 12° verdubbelt ongeveer, zodat rond het midden van de 17de eeuw ongeveer één op vier boeken in dit formaat wordt gemaakt. Is het 24° bij het begin van de eeuw nog zeldzaam, dan heeft het 50 jaar later ongeveer 10% van de markt veroverd.

Wat bij de Officina Plantiniana gebeurt, gebeurt dus overall in Antwerpen, maar bij de Gulden Passer worden de trends vroeger ingezet en zijn ze ook sterker uitgesproken. Dit wijst erop dat de Moretussen de markt niet volgen, maar net aanjagen.

*Idem met copere figuren*³¹

De uitgeversstrategie die de Moretussen tijdens de eerste 65 jaar na de dood van Plantijn hebben ontwikkeld, beperkt zich niet alleen tot andere keuzes in het boekformaat. Meer nog dan de stichter zelf leggen de bewindvoerders na hem de nadruk op illustraties.³² Grafiek 4 geeft weer hoeveel edities of oplagen van werken volgens de productielijst M321 illustraties bevatten en of die in hoogdruk dan wel in diepdruk zijn.

Grafiek 4:



Omdat de periode vanaf de stichting van de drukkerij (1555) tot 1580 buiten beeld blijft, is het niet eenvoudig om de eerste jaren op de grafiek te evalueren. Maar één ding is duidelijk: vanaf het aantreden van Jan I tot de periode 1641–1645 neemt het aandeel geïllustreerde werken voortdurend toe tot het tijdens het laatste decennium plots terugvalt van ongeveer 90% tot 60%.

De term 'geïllustreerd' is misschien misleidend. Zodra de productielijst voor een editie of een deel van de oplage van een editie melding maakt van één afbeelding, werd dit meegeteld. In veel gevallen is alleen de titelpagina geïllustreerd. Een typische verwijzing in de lijst luidt: 'titulus aeneus' (koperen titelplaat). Slechts in 166 gevallen is het aantal nader gespecificeerd. Meestal schommelt het tussen 1 en 10 (96 gevallen); in 31 gevallen gaat het om 11 tot 20 afbeeldingen, en in 38 gevallen ligt het aantal illustraties hoger dan 20. De vermeldingen zijn meestal accuraat.

30 De verdeling per formaat wordt ook bepaald door het type drukkerscentrum. In het voor de drukpers perifere Mechelen verschillen de trends, zie Diederik Lanoye, 'De Mechelse drukpers voor 1800', in: *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis*, 16 (2009), pp. 131-150, tabel 1 op p. 42.

31 MPM M321, fol. 69v, nr. [2].

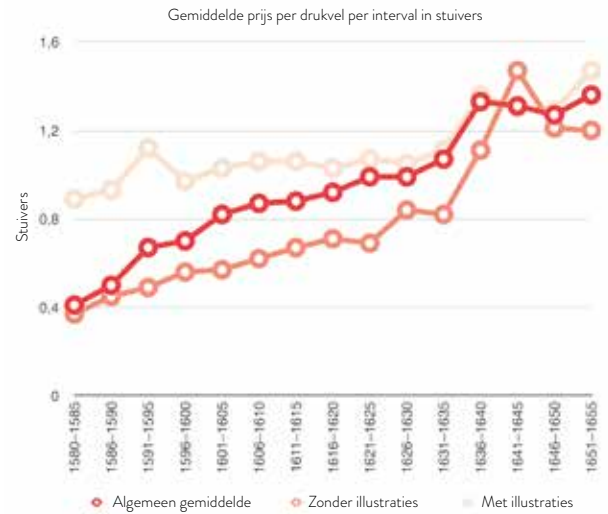
32 Over de ontwikkeling van boeken met diepdrukafbeeldingen door Plantijn zie Karen L. Bowen & Dirk Imhof, *Christopher Plantin and engraved book illustrations in sixteenth-century Europe*, Cambridge, 2008.

De terugval van het aantal geïllustreerde werken vanaf 1646 moet genuanceerd worden. Het gros van de uitgaven uit die periode bestaat uit liturgische drukken, en die zijn meestal toch verlicht, al was het maar op de titelpagina. We denken dus dat degene die de lijst opstelde, metertijd minder aandacht voor dit aspect had.³³ Zolang er geen bibliografie van Balthasar II Moretus beschikbaar is, blijft het beeld voor de laatste jaren flou.

Ook de verhouding tussen illustraties met houtsneden of met koperplaten springt in het oog. Plantijn ontwikkelde reeds vroeg een doordachte strategie om zijn uitgaven meer en met fijnere beelden te illustreren. Zijn opvolgers gingen verder op het ingeslagen pad: zij gebruikten hiervoor steeds meer koper in plaats van hout. Voor liturgische drukken werden vaak twee varianten gemaakt: een met houtsneden en een met koperplaatbeeldingen. Zoals Karen Bowen heeft aangetoond aan de hand van tussen 1590 en 1650 uitgegeven missalen, vindt in 60 jaar tijd bijna een volledige omslag plaats ten gunste van diepdrukillustraties.³⁴

Het commerciële belang van illustraties – ook al is het er maar één, bijvoorbeeld het drukkersmerk van de Officina Plantiniana op de titelpagina – kan nauwelijks worden overschat. Zodra een editie of oplage verlicht is, kan de prijs per vel verdubbelen. Een editie waarvan de productielijst geen illustratie vermeldt, kost per drukvel over de hele periode 1580–1655 gemiddeld 0,61 stuivers. Voor een verlicht boek is dat gemiddeld 1,13 stuivers per vel. Daarbij zijn exemplaren met louter houtsneden iets goedkoper: 0,92 stuivers per drukvel tegenover 1,15 stuivers voor boeken met kopergravures of etsen.

Grafiek 5:



Grafiek 5 geeft een overzicht van de gemiddelde prijs per drukvel per periode. Daarbij vallen twee zaken op. Tijdens de eerste 16 jaar (1580–1595) kost een boek met illustratie per drukvel gemiddeld het dubbele van onverlichte boeken. Ook aan het eind van de periode bedraagt het verschil doorgaans nog een kwart, wat niet weinig is. Bovendien wekt de tabel de indruk dat de prijzen van geïllustreerde boeken, naarmate de tijd vordert, relatief goed meevallen. Toch is dat niet zo. Ten opzichte van het ‘neutrale’ 8° in het Latijn, dat we als *benchmark* kunnen hanteren, blijven alle gemiddelde prijzen aan de hoge kant. Dat fenomeen vindt zijn verklaring in de inhoud van de geproduceerde werken. Zoals Dirk Imhof namelijk al overtuigend heeft aangetoond, oriënteren de opvolgers van Plantijn zich steeds meer op liturgische drukken, en die zijn stevast in rood en zwart gedrukt. De hogere productiekosten voor de tweede drukkleur vertaalt zich logischerwijs in een hogere prijs voor de handel.

Boeken met diepdrukillustraties zien er niet alleen veel mooier uit, maar ze zijn ook veel duurder dan die met houtsneden. Het is dus niet verwonderlijk dat men voor een uitgave met gravures of etsen meer betaalt. De koper betaalde echter niet alleen voor het surplus aan productiekosten, maar vooral voor het luxeaspect. Dat blijkt uit de vergelijking van twee variante uitgaven van *Hebdomada Mariana* van de gevluchte Ierse auteur Richard Stanihurst (1547–1618) (tabel 1).

³³ In sommige gevallen weten we namelijk zeker dat de uitgaven illustraties hadden, zie bv. STCV 6841691, 6596373, 12915248 en 12868689.

³⁴ Karen L. Bowen, ‘Tabellen van illustraties in liturgische werken’, in: Imhof (red.), *De boekillustratie ten tijde van de Moretussen*, pp. 178–181 (hierin tabel D, p. 181).

Tabel 1. Prijsvergelijking van twee variante uitgaven van *Hebdomada Mariana* door Richard Stanihurst, 1609³⁵

	<i>Uitgave met houtsneden</i>	<i>Uitgave met gravures</i>
Aantal drukvellen	11	11
Aantal illustraties	8	8
Oplage	1000	500
Boekhandelsprijs per ex.	7 stuivers	14 stuivers
Prijs per drukvel	0,64 stuivers	1,27 stuivers
<i>Kosten voor de illustraties</i>		
Ontwerptekeningen	fl. 12 st. 10	–
Snijden/graveren	fl. 9	fl. 53
Herwerking gravures	–	fl. 5
Drukken gravures	–	f. 15
<i>Totaal voor de illustraties</i>		
per exemplaar	fl. 21 st. 10 0,43 stuivers	fl. 73 2,92 stuivers

Zoals de tabel aangeeft, kostte een exemplaar met gravures het dubbele van een met houtsneden: 14 stuivers tegenover 7 stuivers. Voor zover uit de archieven kan worden opgemaakt, beliepen de extra kosten voor de gravures slechts 2,49 stuivers (2,92 st. min 0,43 st.). De bijkomende productiekosten voor gravures werden dus meer dan drie keer doorgerekend.

Dit voorbeeld is geen uitzondering. In de regel verdubbelden de zaakvoerders van de Gulden Passer de prijs voor uitgaven wanneer ze met diepdrukafbeeldingen waren verlicht. Op die manier verdubbelden ze niet alleen de omzet, maar verhoogden ze de winstmarges nog veel meer. Blijkbaar vormde dit voor de markt geen probleem. Het aantal geïllustreerde edities werd generatie na generatie opgedreven en houtsneden werden steeds vaker door diepdruk vervangen. Soms overtrof de vraag naar exemplaren met gravures de verwachtingen en overplakte men de houtsneden met op losse bladen bijgedrukte gravures.

Papier

Op 356 verschillende plaatsen vinden we verwijzingen naar het papier dat voor een editie of een oplage van een editie is gebruikt. De eerste opmerking die we tegenkomen, betreft de omvang van de vellen waarop de zesstemmige mis van Philippus de Monte (1521–1603) is gedrukt: ‘real pap. double’.³⁶ Het is inderdaad papier van het type Royal, dat ongeveer dubbel zo groot is als het vaak gebruikte papier van Chancery- of Pot-formaat.³⁷

Papier werd door Jan I en zijn opvolgers steeds vaker als een gemakkelijke vorm van productdifferentiatie gebruikt. Zo werd het *Missaal* op folioformaat uit 1599 in drie varianten geproduceerd. Een eerste oplage van 850 exemplaren was met houtsneden geïllustreerd.³⁸ De boeken kostten 6 florijnen en 10 stuivers per stuk. Daarnaast bracht Jan I Moretus nog 300 exemplaren met diepdrukafbeeldingen op de markt, die elk 9 florijnen gingen, en tot slot liet hij 100 missalen met koperplaatillustraties drukken ‘en plus grand papier’, die nog een florijn meer kostten.³⁹

Zoals eerder uitgelegd is de productie van exemplaren op verschillende soorten papier eenvoudig, maar de mogelijkheden ervan zijn groot. Door het gebruik van kleiner of grijs papier daalt de productiekost en komt een boek in het bereik van een bredere laag kopers. Met witter, fijner, dikker of groter papier spreekt men dan weer klanten aan die zich een bepaalde luxe kunnen veroorloven. In de meeste gevallen zijn oplages op luxepapier tamelijk klein, zodat de koper ook een vrij exclusief object in huis haalt.

Luxe en exclusiviteit hebben een prijs. Wat die voor de klant inhoudt, is duidelijk, maar het is veel moeilijker vast te stellen hoeveel de productiekost van de ene oplage ten opzichte van de andere bedraagt, omdat het moeilijk te achterhalen is welk papier precies wordt bedoeld in de lijst M321. Aanduidingen zoals ‘gris papier’, ‘petit papier’, ‘grand papier’, ‘papier fin carré’, ‘papier commun’, ‘papier blancq’, ‘papier fin de troye’, ‘papier grand median’, ‘papier bon volume de lyon’, ‘papier bl[anc] carré’, ‘maiori charta’, ‘papier fin carre grand’, ‘ex meliori charta’, ‘in bona charta’ en ‘in charta maxima’⁴⁰ en dies meer geven wel een idee over

35 Imhof, *Jan Moretus*, S-44. Niet voor elke illustratie zijn kosten opgevoerd; vermoedelijk kon Jan I een aantal houtsneden c.q. gravures uit vorige projecten hergebruiken.

36 M321, fol. 1 nr. [4]. PP 1715.

37 Vergelijk de 15de-eeuwse afmetingen in Needham, ‘Format and paper size’, p. 71, en de tabel in Gaskell, *A new introduction to bibliography*, pp. 73-75.

38 MPM, 4-151, onvolledig ex. met een mengeling van houtsneden en diepdrukafbeeldingen.

39 Imhof, *Jan Moretus*, M-23, pp. 459-461. Vgl. M321, fol. 33v, nr. [7]. Van de oplagen met koperplaten zijn geen exemplaren bekend.

40 Respectievelijk M321, fol. 15v, nr. [3] en nr. [4], fol. 38r, nr. [13], fol. 39v, nr. [7], fol. 42r, nr. [4] en nr. [5], fol. 42v, nr. [10] en nr. [11], fol. 43r, nr. [1], fol. 44r, nr. [6], fol. 45r, nr. [5], fol. 46r, nr. [13], fol. 46v, nr. [13], fol. 47r, nr. [1] en nr. [10].

de kwaliteit die bedoeld wordt, maar kunnen vaak niet met punctuele papierbestellingen in verband worden gebracht. Zo vermelden de leveringen van papierhandelaar Jan Verspreet in het jaar 1610 benamingen als ‘fin grand carre’, ‘fin grand v[olume] de lyon’, ‘grand mesle carré’, ‘grand mesle p[apier] bastard’, ‘fin leger voll[ume] de lyo[n]’, ‘fin median leger’ en ‘fin median pesant’, om er maar een aantal te noemen, maar geen enkele kwaliteit stemt precies overeen met wat de productielijst vermeldt.⁴¹ Mogelijk is ‘gris papier’ hetzelfde als ‘papier meslé’ of ‘papier bastard’, maar zeker is dat niet, en ook in de meeste andere gevallen blijft er twijfel.

Inspectie van bewaard gebleven exemplaren biedt meestal ook geen oplossing. Het papier van een oplage die vierhonderd jaar geleden op ‘papier blanc’ is gedrukt, is nu met het blote oog niet meer te onderscheiden van het ‘papier commun’ in een andere oplage. Nochtans moet het toen voor producent en koper wel zichtbaar zijn geweest.

Door exemplaren op te meten kunnen we aantonen dat van één zetsel oplagen met verschillende papiergroottes werden gemaakt. Zo bezit het Museum Plantin-Moretus vijf exemplaren van de stadsbeschrijving *Antverpia* door de jezuïet Carolus Scribani (1561–1629), waarvan één op grotere vellen.⁴² Exemplaren op groot formaat worden door M321 niet vermeld. Er is dus geen aparte prijs voor bekend.



Carolus Scribani, *Antverpia*, Antverpiae: ex Officina Plantiniana, apud Joannem Moretum, 1610, op gewoon papier. MPM, A 566, fol. *1 recto (249 x 170 mm)



Carolus Scribani, *Antverpia*, Antverpiae: ex Officina Plantiniana, apud Joannem Moretum, 1610, op groot papier. MPM, B 3401 (272 x 188 mm)

Productielijst M39 vermeldt ze wel, tussen haakjes: ‘(25 grand)’;⁴³ tien ervan waren als presentexemplaar bestemd voor de Antwerpse jezuïeten.⁴⁴ Mogelijk waren de overige vijftien evenmin voor de reguliere handel bedoeld.

Ook de dikte van drukvellen varieert, en dat kan eveneens worden gemeten (grafiek 6). Hoewel onderzoek hiernaar nog maar in de kinderschoenen staat, maakt de grafiek wel duidelijk dat oplagen op flinterdun papier (minder dan 0,81 mm voor 10 bladen), op ‘gewoon’ (0,81 tot 1,40 mm) en op zeer dik en stevig papier (meer dan 1,40 mm) werden gebruikt. Zeker in de extreme gevallen

Grafiek 6:



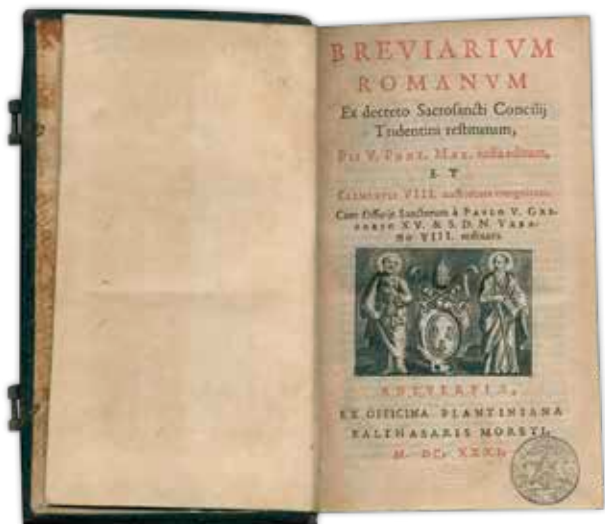
⁴¹ MPM Arch. 126, fol. 216 rechts. Met dank aan Kristof Selleslach.

⁴² Imhof, *Jan Moretus*, S-30. Zie ook L. Brouwers, *Carolus Scribani S.J. 1561–1629. Een groot man van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*, Antwerpen, 1961, vooral pp. 187–203. Het boekblok van de exemplaren A 566, A 1066, A 1362 en A 1165 meet 248–258 bij 169–176 mm. Het boekblok van het exemplaar B 3401 meet daarentegen 272 bij 188 mm.

⁴³ MPM M39, fol. 21r, nr. [18].

⁴⁴ Imhof, *Jan Moretus*, S-31: p. 647.

is dat duidelijk voelbaar. In het geval van het *Breviarium Romanum*, dat Balthasar I Moretus in 1631 in 12° uitgaf, is het dunne bijbelpapier zeker functioneel bedoeld.⁴⁵ Het brevier in kwestie telt immers 1.320 bladzijden en zou op standaardpapier monsterlijk dik uitvallen.



Breviarium Romanum, Antverpiae, Balthasar I Moretus, 1631. MPM A 1277, eerste onderdeel (138 x 80 mm), het boekblok gedrukt op flinterdun papier telt 660 bladen en is daardoor slechts 38 mm dik

Omgekeerd liet Jan I Moretus in 1604 exemplaren van Justus Lipsius' *De amphitheatro liber* dan weer op buitengewoon dik papier drukken.⁴⁶

Het spel met het papier was soms zeer geraffineerd. In 1599 bezorgde Jan I Moretus bijvoorbeeld exemplaren van Lipsius' *De constantia*, waarvan de eigenlijke tekst op gewoon papier maar de inleidende katernen op zwaar papier zijn gedrukt.⁴⁷ Zo geven de titelpagina en de opdracht aan het Antwerpse stadsbestuur letterlijk een stevig indruk, terwijl er voor de rest van het boek geen extra kosten aan te pas kwamen. Dat hier een slim zakenman aan het werk is, en dat dit dus geen toeval is, bewijzen andere voorbeelden uit de *Officina Plantiniana*.⁴⁸

Hoewel we de exacte kosten niet kunnen berekenen, legde het aanbod van exemplaren op beter papier de Gulden Passer beslist geen windeieren. Het goedkoopste papier dat Jan I Moretus in 1610 van Jan Verspreet kocht, kostte 8 1/3 stuivers per riem, het duurste dubbel zoveel, maar de prijs van de meeste riemen lag daar ergens tussenin. Een voorbeeld maakt duidelijk hoe de uitgevers op luxe-exemplaren extra winst namen. Neem het *Missaal* op folioformaat uit 1599 waarvan drie oplagen werden gemaakt. De oplage met illustraties in koper kostte 9 florijnen, en die op beter papier 10 florijnen, een verschil van 1 florijn of 20 stuivers. Het omvangrijke boek telde 167 drukvellen, precies één derde van een riem papier. Als de goedkopere versie op het allergeedkoopste en de luxe-editie op het duurste papier waren gedrukt, dan zou het prijsverschil maximaal 2,77 stuivers bedragen – maar vermoedelijk lag het verschil lager. Op de luxe-editie nam de uitgever met andere woorden minstens 13 stuivers extra winst bovenop de marge die hij sowieso had op de editie met koperillustraties.

Conclusie

Plantijns opvolgers hebben het uitgeversfonds bewust en systematisch verder naar een hoger marktsegment opgeschoven. Zo concentreerde Jan I Moretus zich meer op duurdere boekformaten dan zijn schoonvader en de generaties na hem zetten dit beleid verder door. Tegelijk legden zij zich steeds meer toe op geïllustreerde werken, waarbij de mooie maar duurdere diepdruk de voorkeur genoot. Bovendien ging de *Officina Plantiniana* steeds vaker diverse papersoorten gebruiken om een waaier van luxueuze editievarianten aan te bieden. Zodoende bespeelden Plantijns opvolgers nog meer dan hij een markt van kapitaalkrachtige klanten met een verfijnde smaak. Deze strategie had twee belangrijke economische gevolgen. Ten eerste deed de productie van duurdere boeken in elk geval de omzet toenemen, maar bovenal leverden uitgaven van geïllustreerde werken en oplagen op beter papier nog hogere winstmarges op dan gewoonlijk.

45 MPM A 1277, eerste onderdeel.

46 Imhof, *Jan Moretus*, L-12. 10 bladen van het exemplaar MPM A 573 zijn samen 1,52 mm dik. In de exemplaren MPM A 1373/2 en A 973/3 is het papier merkkelijk dunner (resp. 0,99 tot 1,19 mm voor 10 bladen).

47 Imhof, *Jan Moretus*, L-15. Het voorwerk van exemplaar MPM A 1180 is gedrukt op vellen van ca. 0,15 mm ende rest van het boek op vellen van 0,11 mm.

48 Bv. exemplaar MPM A 1180 (derde onderdeel), waarbij de preliminaria van Lipsius' *Epistolarum selectarum III. centuriae* eveneens op dikker papier zijn gedrukt (Imhof, *Jan Moretus*, L-39). Dat is ook het geval bij het exemplaar MPM A 567 van Arias Montanus' *Naturae historia* uit 1601 (Imhof, *Jan Moretus*, A-13). Ook Balthasar I Moretus paste deze techniek toe, zie bv. het verschil in papierdikte tussen de inleiding en de rest van het werk in het exemplaar in de Bibliothèque Mazarine 2° 499 van Lipsius' *Opera omnia* in folio uit 1637.

Het graveren, herwerken en drukken van koperplaten: het atelier van Theodore Galle

- Dirk Imhof



Op 2 augustus 1598 huwde Jan I Moretus' dochter Catharina met Theodore Galle, de oudste zoon van de Antwerpse prentenuitgever Filips Galle. Theodore Galle was kort tevoren uit Rome teruggekeerd en nam vanaf dan geleidelijk het bedrijf van zijn vader over. Van meet af aan werkte hij nauw samen met de Plantijnse drukkerij van zijn schoonvader. Het atelier van Galle, waarin naast Theodore ook zijn broer Cornelis en Karel de Mallery als graveurs werkten, zorgde voor het snijden, herwerken en drukken van bijna alle gravures voor de Officina Plantiniana. Naast de vele opdrachten voor rekening van Jan Moretus bleef Theodore een zelfstandig prentenuitgever. Ook in die hoedanigheid werkte hij met zijn schoonvader samen. Hij deed een beroep op de Officina voor zowel kleine als grote projecten, van het eenvoudige drukken van een korte tekst bij een prentenreeks tot verregaande samenwerkingen zoals de uitgave van de emblematische werken van de jezuiet Joannes David.

Na de dood van Jan I Moretus bleven zijn zonen Jan II en Balthasar I intensief met het atelier van Theodore Galle samenwerken. Theodore overleed in december 1633, getroffen door de driedaagse koorts. Toen zijn weduwe drie jaar later stierf, werden de activiteiten van het atelier opgesplitst. Cornelis I Galle legde zich toe op het graveren van koperplaten, terwijl Theodores zoon Jan het drukken en verhandelen van gravures voor zijn rekening nam. In de jaren 1630 vestigde Cornelis I zich in Brussel. Dat bracht een uitvoerige briefwisseling en verzending van ontwerptekeningen en koperplaten met zich mee. Die brieven bieden ons vandaag veel informatie over het maken van de illustraties voor Moretus' edities.



Betalingen aan het atelier van Theodore Galle voor onder meer het graveren van de koperplaten van het *Breviarium* van 1614 (MPM Arch. 123, *Graveurs I. Galle 1600–1692*, fol. 23r)



Intussen leidde Cornelis I zijn zoon Cornelis II op als graveur. Vanaf de herfst van 1639 begon ook die voor Balthasar Moretus te werken. Hij nam meer en meer opdrachten over van zijn vader, wiens ogen te zwak werden voor het precieze graveren. Hoewel Cornelis I en II Galle zijn belangrijkste graveurs bleven, deed Balthasar Moretus vanaf de jaren 1630 wel eens een beroep op andere graveurs in Antwerpen zoals Andries Pauwels of Anton van der Does. Vader en zoon Galle van hun kant aanvaardden ook opdrachten van andere uitgevers, al verwachtte Moretus van hen dat ze exclusief voor hem werkten. Cornelis II Galle leidde op zijn beurt zijn zoon Cornelis III op als graveur. Die overleed echter in hetzelfde jaar als zijn vader in 1678.

Jan Galle bleef intussen alle koperplaten voor de boeken van Balthasar I en II Moretus drukken. Als erfgenaam van de omvangrijke voorraad koperplaten van zowel zijn grootvader als zijn vader bracht hij regelmatig nieuwe uitgaven uit van deze prentenreeksen en losse prenten. De familieband tussen de Moretussen en de Galles werd mettertijd echter losser en losser waardoor de samenwerking een eerder zakelijk karakter kreeg. Zo moest Jan Galle midden jaren 1670 onder druk van Balthasar III Moretus en diens moeder Anna Goos zijn tarieven voor het drukken van platen verlagen. Jan Galles zonen Guillaume en Norbertus probeerden na hun vaders overlijden in 1676 het plaatdrukkersatelier voort te zetten maar zij werden steeds minder door de Moretussen gevraagd en na 1693 lijkt een einde te zijn gekomen aan elke activiteit. De samenwerking tussen de Plantijnse uitgeverij en het prentenatelier van de Galles had zodoende bijna een eeuw standgehouden en was een unieke en succesvolle samenwerking in de Antwerpse boekgeschiedenis.

Meer lezen hierover:

- Karen Lee Bowen, 'Working practices in Antwerp: the Galles', *Print Quarterly*, 26 (2009), pp. 123-142.

Het brevier in folio van 1614: een eigen project van de Moretusbroers

- Dirk Imhof



Met het imposante *Breviarium Romanum* in folio-formaat dat de broers Jan II en Balthasar I Moretus in 1614 op de markt brachten, lieten ze een staaltje van hun typografisch kunnen zien waarmee ze het werk van alle concurrenten ver overtroffen. Niet alleen de kwaliteit van het gebruikte papier en de typografische afwerking, maar ook de nieuwe ontwerpen van zowel de titelpagina als alle tien illustraties van de hand van Peter Paul Rubens maakten van dit brevier een indrukwekkend boek. De ontwerpen van Rubens voor dit brevier behoorden tot de eerste die hij voor de Plantijnse uitgeverij verwezenlijkte. Wellicht was het de bedoeling dat zijn nieuwe ontwerpen ook in de folio-editie van het missaal van 1613 zouden worden gedrukt. Er waren echter maar twee nieuwe illustraties en bijbehorende kaders (de aanbidding van de drie koningen en de hemelvaart van Christus) naar Rubens' inventie op tijd klaar en dus werden voor de overige afbeeldingen bestaande koperplaten met oudere ontwerpen gebruikt. Voor de latere edities van het missaal vervingen Jan II en Balthasar I Moretus wel alle illustraties door ontwerpen van Rubens, en deze bleven de volgende decennia de illustraties van liturgische werken van de Plantijnse uitgeverij domineren.

Na de dood van Jan I Moretus op 22 september 1610 volgden de twee broers Balthasar I en Jan II Moretus hun vader op aan het hoofd van de uitgeverij. Jan I Moretus' weduwe Martine Plantin bleef echter nog mee partner in het bedrijf tot 1614, twee jaar voor haar overlijden in 1616. In de periode 1610 tot 1614 realiseerden de broers enkele projecten voor eigen rekening. Zo kochten ze in 1612 de koperplaten en de onverkochte voorraad

atlassen van prethandelaar Jan Baptist Vrients over. Een ander groot project was de uitgave in folio van het *Breviarium Romanum*, dat in 1614 verscheen. Wanneer de broers gebruikmaakten van de infrastructuur en

Handwritten cost calculation for the printing of the *Breviarium Romanum* in folio, 1614. The document is a detailed ledger with columns for items, quantities, and costs, written in a cursive script. The text is in Latin and includes various entries related to the printing process, such as paper, ink, and labor. The total cost is listed as 1068-5.

Kostenberekening voor de druk van het *Breviarium Romanum* van 1614 (MPM Arch. 118, *Imprimerie 1600–1625*, fol. 73)

arbeidskrachten van het bedrijf, moesten ze daar een vergoeding voor betalen omdat hun projecten (en de mogelijke winst) buiten het eigenlijke bedrijf tot stand kwamen. Daardoor beschikken we nu over een gedetailleerde berekening van de verschillende kosten voor het drukken van dit brevier en de bijbehorende gebedenboeken voor de minderbroeders, de Poolse en de Spaanse kerk. Zo zien we in detail hoeveel ze betaalden voor het papier, de lonen van zettters en drukkers, het afdrukken van de koperplaten enz.

De verkoop van dit brevier was aanvankelijk geen succes. Wellicht hield de hoge kostprijs –16 gulden voor een exemplaar op gewoon papier, 18 gulden voor een exemplaar op beter papier – mogelijke klanten tegen om zich zo'n prachtig gebedenboek aan te schaffen. Deze editie was inderdaad niet voor arme priesters weggelegd. In 1614 stuurden de broers Moretus een 120-tal exemplaren naar de beurs van Frankfurt maar de verkoop was niet wat ze hadden verwacht. Gelukkig voor hen kwamen vanaf deze jaren de handel met Spanje en de export van luxueuze liturgische drukken terug op gang en konden ze in januari 1615 tweehonderd exemplaren naar Spanje verschepen.

Meer lezen hierover:

- Karen Bowen, 'De productie en illustratie van liturgische werken uitgegeven door de Moretussen', in: *De boekillustratie ten tijde van de Moretussen*, tentoonstellingscatalogus Museum Plantin-Moretus, Antwerpen, 1996, pp. 37-41 en de catalogusnotities nrs. 33 en 70.



Koperplaat gebruikt voor de titel van het *Breviarium Romanum* van 1614 en nadien aangepast met de wapens van paus Urbanus VIII voor de editie van 1628 (MPM KP 167 D)

De literaire uitgeverij: een zaak van diep respect

Andrew Steeves



Wanneer we het over het ‘boekenvak’ hebben, wat bedoelen we dan precies? Het publiceren van boeken is in wezen even oud als het spreken, en slechts een beetje jonger dan het denken. In feite is het *denken* het merg in de beenderen van de uitgeverij; het vormt de kern van het boekenvak, datgene wat de uitgever motiveert om iedere ochtend gezwind aan de slag te gaan. Hoewel het publiceren vaak voor andere doeleinden wordt gebruikt, staat het in de eerste plaats ten dienste van onze ideeën.

Het neerschrijven van ideeën met als doel ze te bewaren en te verspreiden is iets van alle tijden, maar het uitgeven van boeken zoals we dat nu kennen, werd pas in de vroege 16de eeuw een culturele kracht in het Westen, toen de drukpers en de losse letters Europa stormenderhand veroverden. Wellicht waren de kopiïsten op wie de verspreiding van literatuur en kennis tot dan toe berustte niet onder de indruk van deze technologische innovaties en verfoeiden ze de nieuwe uitgeversbranche waartoe ze aanleiding gaven. Het handgeschreven boek – doorgaans een werk uitgegeven in één exemplaar dat door één bepaalde persoon werd besteld en speciaal voor hem of haar werd uitgevoerd – moest geleidelijk wijken voor in massa geproduceerde goederen die op speculatieve basis werden voortgebracht voor een ruimere, niet-gespecificeerde doelgroep. Dit speculatieve aspect bracht interessante nieuwe problemen met zich, waaronder een groter financieel risico en de ont koppeling van de productie van een boek en de specifieke lezer voor wie het bestemd was. Zodoende werd de tekst ook voor een breder lezerspubliek toegankelijk gemaakt.

De ontwikkeling van de uitgeverij werd in grote mate geholpen door die van het kapitalisme, de industrialisering en de internationale handel in het algemeen. Maar uiteindelijk waren het de humanistische beginselen van de renaissance en de opeenvolgende golven van opstand en reformatie die het drukken, uitgeven en lezen van boeken echt wijd en zijd verbreidden. Uiteraard vond de gevestigde macht dit soms iets té wijd en té zijd. Kerk en Staat werden zich al snel bewust van het potentieel van het drukken en het uitgeven van boeken en deden meteen mee – soms als opdrachtgevers, soms als cliënten, maar altijd als goedkeurders, beschermers, vervolgers en censors. Van meet af aan waren boekuitgevers dus speculanten. Ze speelden een soort kat-en-muisspel met de gezagsdragers, probeerden bij hen in de gunst te komen om opdrachten in de wacht te slepen of pasten hun publicatieprogramma aan in een poging het hoofd niet te verliezen – letterlijk. Maar de allerbeste uitgevers boden altijd net dat ietsje meer. Ze gingen op zoek naar auteurs van wie de teksten de problemen en bekommernissen van hun gemeenschap het best uitdrukten, evenals naar kunstenaars en ambachtslieden die de uitdrukking van deze ideeën in een passende fysieke vorm konden helpen gieten.

Traditiegetrouw geldt Johannes Gutenberg als de eerste Europese uitgever van het post-kopiïstentijdperk. Zijn uitvinding van een matrijs voor het gieten van losse letters maakt hem tot een van de invloedrijkste uitvinders uit de menselijke geschiedenis. Maar spreekt het geen boekdelen dat de grondlegger van de westerse boekdrukkunst zijn drukkerij aan zijn schuldeisers kwijtspelde nog vóór zijn eerste boek van de persen rolde? Literaire uitgevers zullen zich gesterkt voelen door de gedachte dat onderkapitalisatie,

torenhoge schulden en de constante dreiging van een financiële ramp een vast ingrediënt van ons trotse uitgeversverleden zijn. Al vanaf het begin hebben uitgevers een moeizame band met de handelwereld gehad.

Drukkers en uitgevers hebben altijd goed- of kwaadschiks geijverd voor en geprofiteerd van technologische veranderingen. Hoewel het zoeken naar snellere en goedkopere productiemethoden de waarde van kwaliteitsvakmanschap soms heeft overschaduwde, zou het fout zijn te beweren dat alle technologische veranderingen nefast voor de kwaliteit van boeken zijn geweest. Twintigste-eeuwse uitgeverijen als Nonesuch en Penguin hebben aangetoond (althans in het begin) dat de mechanisering de traditionele ontwerp- en productiewaarden kan inzetten voor het maken van uitstekende goedkope boeken. De vroegste in massa geproduceerde en redelijk geprijsde Penguinpaperbacks hadden iets ongelooflijk democratisch, iets wat de dure museumstukken die de private uitgeverwereld voortbracht volkomen leken te missen. Een prachtig boek dat niemand zich kan veroorloven en kan lezen, levert slechts een heel beperkte bijdrage tot het welzijn van een gemeenschap, terwijl een goed gemaakt massaproduct een natie wél radicaal kan veranderen.

Recenter heeft de komst van de pc de basiswerkmiddelen van het digitale lettergieten en boekontwerp toegankelijk gemaakt voor eenieder die maar nieuwsgierig genoeg is om ermee te leren omgaan. Diezelfde desktopcomputer is ook een geweldig hulpmiddel gebleken voor kleine literaire uitgeverijen, want hij stelt hen in staat tekstbestanden, afbeeldingen, stroken- en drukproeven, perscommuniqués, promotiemateriaal, aankooporders, facturen of betalingen enz. in één muisklik de hele wereld rond te sturen – en dit is slechts het topje van de ijsberg aan mogelijkheden van de pc. Drukkers en uitgevers hebben in elk geval al lang met technologische veranderingen moeten afrekenen en passen zich doorgaans probleemloos aan.

Als je de uitdagingen waarvoor de literaire uitgevers 400 jaar geleden stonden, vergelijkt met het moderne boekenvak, zie je dat er in feite heel weinig is veranderd. Het zijn nog altijd de ideeën die ons voortstuwen, we onderhouden nog steeds een wat ongemakkelijke relatie met onze opdrachtgevers (nu vooral subsidiegevers en kunststichtingen), onze rangen worden nog altijd bevolkt door een wat vreemde mengeling van idealisten en opportunisten, we zijn nog altijd ondergekapitaliseerd en balanceren constant op de rand van de solvabiliteit, en we blijven voordeel putten uit en worstelen met constant veranderende technologieën om een half millennium aan tradities met nieuwe hulpmiddelen te kunnen blijven (uit)drukken.



Je kan mij bezwaarlijk een insider van de literaire uitgeverij noemen. Slechts één keer heb ik een baan in de sector gehad, en het ging dan nog om een baan die ik voor mezelf had uitgevonden. Ik zal de eerste zijn om toe te geven dat mijn ervaring ter zake heel beperkt is. Ik heb mij teruggetrokken in een godvergeten gat, ver weg van het centrum van cultuur en handel, en de voorbije twee decennia heb ik me volledig toegelegd op het redigeren, ontwerpen, drukken en verkopen van literaire boeken – met andere woorden, ik heb me met mijn eigen zaken bemoeid en mijn eigen weg gezocht. Toch heb ik ondervonden dat deze bijzonder plaatsgebonden ervaring een soort ingeboren intelligentie wakker heeft gemaakt, een intelligentie gevoed door veel lezen en reflecteren en door de uitdagingen van mijn dagelijkse werk, en niet door verre reizen, formeel onderwijs of professionele banden. Als ik al eens meen dat mijn werk te weinig voeling heeft met de zorgen en trends van het mainstream boekenvak, dan troost ik me met de gedachte dat mijn werk *hier* verankerd zit, in een specifieke culturele traditie die reikt van een heel tastbaar heden tot een al even tastbaar verleden.

Een boek is een raar en dynamisch ding, tegelijk transcendentiaal en tijdelijk door de manier waarop het diverse aspecten uitdrukt van de culturele en historische periode waarin het wordt voortgebracht. Wie aan de kost wil komen met het schrijven, ontwerpen, produceren of publiceren van literaire werken, doet dat in de context van de bekommernissen en trends van het precieze moment in de geschiedenis waarin hij of zij werkt, en de boeken die hij of zij voortbrengt, versterken of bestrijden de bredere esthetische, technische, materiële, economische, sociale, politieke of ecologische problemen van dat moment. Hoewel boeken noodzakelijkerwijs in een algemene, maatschappelijke en historische context worden geproduceerd, zijn de specifieke handelingen die nodig zijn om een boek letterlijk te *maken* altijd ook specifiek: ze worden uitgevoerd binnen een lokale context en door individuen die gebruikmaken van de werkmiddelen, vaardigheden en materialen die op die plaats en op dat moment voorhanden zijn met het oog op de publicatie van een specifieke tekst. Dit dynamische, telescopische karakter van het boek is een van de redenen waarom het, zelfs zoveel eeuwen na zijn ontstaan, een levenskrachtig cultureel instrument blijft.

Die dynamische mogelijkheden van het boek plaatsen de literaire uitgever voor zware verantwoordelijkheden. Als we het potentieel van het boek ten volle willen benutten en zijn dynamiek ten dienste van onze gemeenschap en cultuur willen inzetten, moeten we meer zijn dan louter producenten en leveranciers van koopwaar of artefacten, en daartoe moeten we de culturele functie van het boek constant herdefiniëren. Eeuwenlang hebben de beste drukkers en uitgevers zich ingespannen om boeken te ontwerpen en te produceren die voldoende sterk waren om hun culturele doel te bereiken, boeken die net zo soepel waren als de teksten die ze bevatten en voldoende sluw om deze teksten door tijd en ruimte tot bij hun lezers te brengen.

Historisch gezien zijn de technische en materiële problemen rond het maken van goede boeken altijd vrij makkelijk op te lossen geweest, maar het bleek veel moeilijker uitgevers te stimuleren om die problemen te willen aanpakken en een hoogwaardige boekenproductie te verzekeren. Binnen de drukte van bedrijfsleven en handel durven drukkers en uitgevers wel eens hun verantwoordelijkheden als culturele spelers uit het oog te verliezen: ze gaan vragen omtrent het eigenlijke culturele doel van het boek uit de weg en houden zich liever bezig met de talloze onbeduidende details van hun dagelijkse werk. Hun aandacht verglijdt naar zaken die ze kunnen uitdrukken in marketingrapporten, spreadsheets, grootboeken, inventarissen en kalenders. Zo herleiden ze de complexe culturele functie van het boek tot de productie en verkoop van een handelsartikel.

Als we onze focus verliezen en onze culturele verantwoordelijkheden veronachtzamen, uit zich dat meteen in de povere kwaliteit en de beperkte culturele impact van de middelmatige boeken die we voortbrengen. Maar zoals de Engelse drukker Harold Curwen opmerkte, wordt het resultaat altijd bepaald door de keuzes die individuen maken:

Drukkers dragen een grote verantwoordelijkheid, want hun drukpersen kunnen even makkelijk goed ontworpen dingen voortbrengen die een plezier zijn voor zowel diegenen die ze maken als al diegenen die ze gebruiken, als minderwaardige, slecht ontworpen dingen die niet aan de verwachtingen voldoen en een aanfluiting zijn voor iedereen die ze gebruikt.

Ontwerpers, drukkers en uitgevers keren zich vaak af van het produceren van boeken met een culturele rol omdat dit te gecompliceerd en te duur zou zijn, te veel bestemd voor nichemarkten, te ver buiten hun verantwoordelijkheid vallend. We accepteren dat boeken van hun culturele doel en potentieel worden losgekoppeld op grond van een economisch of technologisch determinisme, alsof er geen andere

mogelijkheid is. Maar als we niet naar goede boeken streven, zullen we uiteindelijk op een punt belanden waar we ons niet meer kunnen voorstellen *hoe* we zulke boeken moeten maken, of zelfs *waarom*. Als we hieraan iets willen doen, mogen we niet bij de pakken blijven zitten. We moeten het aandurven de tijd, energie en middelen te investeren die nodig zijn voor het produceren van boeken die voldoende krachtig zijn om hun culturele rol te spelen, boeken die ervoor zorgen dat hun lezers een nieuw inzicht krijgen in hoe taal en literatuur instrumenten voor het opbouwen en verstevigen van onze gemeenschappen kunnen worden. Zoals David Thoreau opmerkt in een brief aan Harrison Blake uit 1853, falen we vaker door inertie dan door onwetendheid wanneer het op zaken van een hogere orde aankomt:

Over hoe te voorkomen dat aardappelen gaan rotten, kan je mening van jaar tot jaar veranderen, maar over hoe te voorkomen dat je ziel gaat rotten, heb ik niets te leren maar wel iets te oefenen.



Wanneer ik geen boeken vervaardig, dwaal ik graag rond in de ongerepte natuur rondom mijn huis. Wat me dan vooral opvalt, is hoe tijdelijk alles is, relatief gesproken. Uiteindelijk is het landschap dat ik nu waarneem amper 10.000 jaar oud, het resultaat van het steeds weer opkomen en terugtrekken van kilometers dikke ijskappen. Zoveel jaren later kan ik de geschiedenis van het land nog altijd aflezen in het land zelf en zie ik waar stromen glaciaal smeltwater aarzelden en van richting veranderden. Ik klauter over hoge rotsen die door kilometers ijs werden verplaatst. Hoe kan je jezelf au sérieux nemen zodra je beseft dat de *terra firma* waarop je staat, in feite constant in beweging is?

Dankzij dat inzicht kunnen we onze vragen omtrent de aard van de boekproductie en de literaire uitgeverij – dat kleine radertje in ons menselijke bestaan – misschien in de juiste context plaatsen. Als ik het heb over de geschiedenis van de uitgeverij in mijn eigen land, Canada, heb ik het in feite over een verleden dat zo recent is dat het nauwelijks van het heden te onderscheiden valt. Nergens heeft het wortels die diep genoeg zijn om van ‘gevestigd’ te kunnen spreken. Zelfs in Europa ligt de toekomst van het boek te dicht bij het ontstaan ervan om een zinvol onderscheid tussen geschiedenis en voorspelling te kunnen maken.

In een neerslachtige bui durf ik de Canadese uitgeverwereld wel eens te vergelijken met een door patriottisme gevoed onkruid dat hier toevallig wortel heeft geschoten, tussen de ijstijden van een bredere *global change* in. Ik zie geen reden waarom we zouden aannemen dat ons huidige cultuurlandschap niet even snel als het is ontstaan, totaal zou kunnen veranderen, en ik zie ook geen reden waarom dat niet zou mógen gebeuren. (Er is geen plaats voor sentimentaliteit als jouw klok volgens de ‘diepe tijd’ loopt.) Ik heb de indruk dat de huidige turbulentie in de uitgeverijsector – dit een ‘terugval’ noemen zou verkeerdelijk doen denken dat we ooit een top hebben bereikt – dat die turbulentie dus slechts een normale situatie van eeuwigdurende verandering is, die nooit zal verdwijnen, hoeveel symposia over de gedrukte cultuur we ook houden, hoeveel brancheorganisaties we ook oprichten, hoeveel prijzen of subsidies we ook aan schrijvers en uitgevers toekennen. Verandering hoort er nu eenmaal bij.

De Amerikaanse proto-ecoloog Aldo Leopold schreef ooit dat ‘het aanleggen van een weg zoveel eenvoudiger is dan nadenken over wat het land écht nodig heeft’. En zo ontstaan instellingen en programma’s niet doordat we bewust op verandering mikken maar doordat onze verbeelding het laat afweten. In de uitgeverijbranche – vooral in Canada – is een hele infrastructuur aanwezig ter ondersteuning van een ‘officiële’ cultuur waarvan uiteindelijk nauwelijks iets tot stand is gekomen. Dit cultureel-industriële complex lijkt op een hoofdstraat vol nepgevels van een *boom town* en heeft ongeveer evenveel te maken met een echte, goed functionerende cultuur als een bloembak met een echte, goed functionerende wildernis. Hoe meer overheidsambtenaren en festivalorganisatoren hun eigen vermeende succes prijzen, hoe meer de beau monde van de *award ceremonies* zich in zijn *gênante* zelfverheerlijking wentelt, hoe lachwekkender deze charade wordt. Leren dergelijke uitspraken en vertoningen ons iets over de *echte* culturele gezondheid en werking van onze gemeenschappen, of zijn ze slechts wegen die nergens heen leiden?

Wanneer je in de natuur vertoeft, kan het aanschouwen van de ‘diepe tijd’ je twee wegen uitsturen. Het kan je overweldigen, je passief fatalistisch maken, overtuigd van je eigen onbeduidendheid en van de onvermijdelijkheid van een grootschalige, rampzalige verandering – een pessimistische gedachte die in verschillende verkeerde richtingen kan vertakken. Of het kan een soort eerbied en verwondering opwekken, een *diep respect* voor de plaats waar je staat en het moment waarop je er moet staan. Ik geloof dat dit diepe respect de kern is van het publiceren van literatuur, en dat literatuur de kern is van wat het land echt nodig heeft.

Literaire uitgevers leveren vaak kritiek op de roofzuchtige praktijken van de ‘Big Retail’ en de multinationale handel; ze jammeren over de consolidatie van onze media, de aanvallen op het auteursrecht of de geleidelijke ondergang van de onafhankelijke boekhandel, of ze varen uit tegen de proliferatie van technologische gadgets, zoals al die draagbare digitale apparaten die het gedrukte boek volgens sommigen dreigen te vervangen. Net als alle andere boekuitgevers heb ikzelf ook met deze uitdagingen af te rekenen, maar ik weiger me eraan te onderwerpen. Dat de boekhandel voor een ingrijpende omwenteling staat, valt niet te ontkennen, maar als de geschiedenis ons al iets leert, dan is het wel dat uitgevers zich aanpassen. Ik verwacht dus dat ik boeken zal blijven uitgeven op vrijwel dezelfde manier als vandaag, gebruikmakend van een mix van technologie, vaardigheid en vakkennis om nieuwe teksten aan het publiek aan te bieden. Al het overige is bijkomstig, details.

Dit gezegd zijnde, ben ik ervan overtuigd dat de grootste uitdagingen van de nabije toekomst die uitdagingen zullen zijn waarmee onze maatschappij in het algemeen zal worden geconfronteerd – mondiale uitdagingen die veel ingrijpender zullen zijn dan de ongemakjes, tegenvallers en verschuivingen waar het boekenvak in het bijzonder mee af te rekenen zal krijgen. In zekere zin zijn deze mondiale uitdagingen tijdloos (denk aan Thoreaus verwijzing naar onze rottende ziel) en worden ze nu pas urgenter dankzij de voorbije eeuw van roekeloze overconsumptie. Wie had ooit kunnen denken dat we ons gebruik van aarde, lucht, water en brandstof zouden moeten matigen om rekening te houden met de reële mogelijkheid dat ze eindig zijn? Wie had ooit kunnen denken dat we op een punt zouden komen waarop we de logica en de logistiek van de lokale economie opnieuw moeten leren? En laat dat nu net datgene zijn wat we móeten doen...

We moeten ook opnieuw leren wat de *echte* bestaansgrond van literatuur en het uitgeven van literaire werken is. Iedereen weet dat er makkelijker manieren zijn om aan de kost te komen dan het ontwerpen van fraaie boeken of het publiceren van literatuur. Hoewel deze economisch verarmde tak van de uitgeverij zich nooit door de regels van het kapitalisme heeft laten knechten, hebben zelfgenoegzaamheid, vage doelstellingen en een vleugje arrogantie ons doorzettingsvermogen de voorbije decennia toch wat aangetast. Dit vertaalt zich in de povere kwaliteit van veel

van wat de literaire uitgeverijen uitbrengen, en in de fletse manier waarop ze dat doen. ‘Wanneer we opnieuw gaan beseffen waarvoor gedichten dienen,’ schrijft Wendell Berry, een dichter uit Kentucky, ‘zullen we de kunst van het gedichten schrijven (de technische middelen) hernieuwen. En zodoende zullen we ook hun vermogen om de waarheid te vertellen hernieuwen.’ Ik meen dat deze stelling ook op het boekenvak van toepassing is.

Wanneer ik in mijn drukkerij in de weer ben met het zetten van gedichten en essays, of wanneer ik de natuur rond mijn woning verken, ervaar ik heel duidelijk de zin van mijn leven en mijn werk in deze tijd en ruimte – een tegelijk overweldigende en nederig makende ervaring. Eeuwen van denken worden aan ons, literaire uitgevers, toevertrouwd. En hoewel dit denken in menselijke termen oud is, is het nog piepjong in de context van de ‘diepe tijd’. Als we deze denktraditie en deze tijd en deze ruimte in ere houden, mét diep respect, en als onze verbeelding ons niet in de steek laat en we niet veiligheidshalve voor begane paden kiezen terwijl we de literaire wildernis zouden moeten verkennen, als we deze verantwoordelijkheden op ons nemen en ze diep respect betonen, dan zal de literaire uitgeverij – hoe klein ze ook is, hoe moeilijk ze het financieel heeft of hoe sterk ze politiek wordt onderdrukt, hoezeer ze wordt geplaagd door technologische veranderingen of door mensen die louter op winst uit zijn – dan zal de literaire uitgeverij dus het vermogen van onze maatschappij om de waarheid te vertellen kunnen blijven hernieuwen.

Bronnen

- Wendell Berry, ‘Notes: Unspecializing Poetry,’ in: *Standing by Words*, San Francisco, North Point Press, 1983, p. 84.
 - Harold Curwen, geciteerd in: Herbert Simon, *Songs and Words: A History of the Curwen Press*, Londen, George Allen & Unwin, 1973, p. 108.
 - Aldo Leopold, *A Sand County Almanac and Sketches Here and There*, New York, Oxford University Press, 1949, p. 101.
 - Henry David Thoreau, brief aan Harrison Blake (27 februari 1853), in: *Letters to a Spiritual Seeker*, (ed.) Bradley Dean, New York, W.W. Norton, 2004, p. 83.
- Een kortere versie van dit essay is verschenen in *Smoke Proofs: Essays on Literary Publishing, Printing & Typography*, Kentville, Gaspereau Press, 2014.

Graveurs uit Antwerpen of Brussel? De illustratie van de werken van Hermannus Hugo

- Dirk Imhof



Als een auteur erop staat zelf de koperplaten voor de illustratie van zijn boek te leveren, ga je er als uitgever van uit dat ze goed gemaakt zullen zijn. De kwaliteit van de illustraties bepaalt immers in grote mate de kwaliteit van het uiteindelijke gedrukte boek. Dat zo'n situatie makkelijk tot problemen leidt, bewijst de briefwisseling tussen Balthasar Moretus en de jezuïet Hermannus Hugo. Nadat hij in 1617 en 1620 twee religieuze werken van Hugo had uitgegeven, drukte Balthasar Moretus in 1626 en 1630 twee werken van hem over een militair onderwerp, een wel ongewoon thema voor een geestelijke. De eerste publicatie beschreef het beleg van Breda, de tweede handelde over de tactiek van de ruitery.

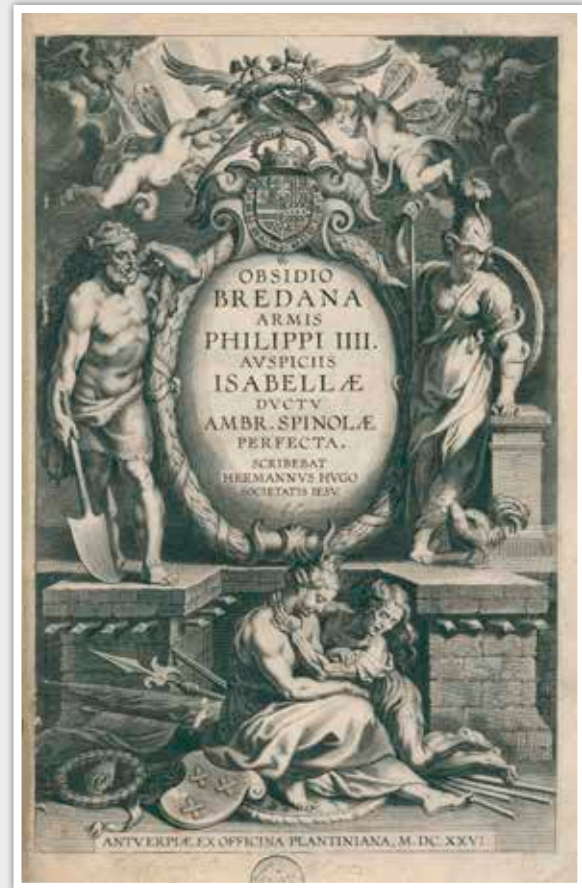
Hugo's grote liefde was in feite Latijnse poëzie. Het meest bekend is zijn werk *Pia desideria*, een boek over de verlangens van de ziel. Het was geïllustreerd met talrijke emblemen en verscheen voor het eerst in 1624, bij Hendrik Aertssens. Het werkje was bijzonder populair in de 17de en 18de eeuw en werd vertaald in het Nederlands, Frans en Engels. Door zijn levensloop kwam Hugo echter niet veel meer toe aan het schrijven van gedichten. Nadat hij enkele jaren les had gegeven, volgde hij als biechtvader de hertog van Aarschot naar Spanje, en na zijn terugkeer in de Nederlanden werd hij aalmoezenier van Ambrosius Spinola, die hij op al zijn veldtochten volgde. Toen de stad Wesel in 1629 onverwacht was ingenomen door de troepen van de Nederlandse Republiek, trok het Spaans leger zich uit de Veluwe terug. Tot overmaat van ramp werd het door de pest getroffen. Die ziekte werd ook Hugo fataal. Hij stierf in 1629 in Rheinberg.



Hermannus Hugo, *De militia equestri*, Balthasar Moretus, 1630: titelpagina (MPM O.B 6.3)

Enkele jaren eerder had Spinola nog getriomfeerd toen hij in 1625 Breda kon veroveren. Hermannus Hugo maakte van dit beleg een verslag, dat Balthasar Moretus in 1626 in het Latijn uitgaf als *Obsidio Bredana*. Vertalingen in het Frans en Spaans verschenen in de jaren daarop. Het boek zou een door Rubens ontworpen titelpagina krijgen en ook een aantal illustraties over het beleg van Breda. De illustraties, kaarten van het terrein en voorstellingen van de versterkingen en opstelling van de troepen werden op kosten van Hermannus Hugo in Brussel door de kunstenaar A Bolswert vervaardigd. Balthasar Moretus wilde echter dat Cornelis Galle tenminste de plaat van de titelpagina volledig graveerde. Van de graveurs uit Brussel had Moretus geen hoge pet op.

Het postuum verschenen werk over militaire tactiek van de ruitery, *De militia equestri*, leidde tot eenzelfde discussie tussen de auteur en Moretus over het maken van de koperplaten. In november 1628 antwoordde Balthasar op Hermannus Hugo's verzoek om het boek te drukken dat hij een gegraveerde titel aangewezen vond omdat het boek aan de Spaanse koning werd opgedragen. Daarvoor moest Cornelis Galle zorgen. Hij vroeg de auteur de tekeningen voor de overige illustraties naar Antwerpen te sturen om ze daar te laten etsen of graveren, maar Hugo wilde de koperplaten toch in Brussel laten maken. Enkele maanden later, toen het drukken al begonnen was en ook het graveren in Brussel was gestart, kon Moretus zijn teleurstelling over de koperplaten niet verbergen. 'At heus, quam sculptor vester isthic ineptus!' (Helaas, hoe ongeschikt is uw graveur!), schreef hij in mei 1629 aan de auteur. In de zomer trok Hugo weer mee op veldtocht. Hij bevond zich in juni in het Spaanse legerkamp bij Den Bosch. De productie van het boek had al achterstand opgelopen door het ondermaatse werk van de graveur in Brussel en schoot nu nog trager op door de beperkte mogelijkheid tot overleg met de auteur. In de herfst van 1629 stierf Hugo voordat het boek voltooid was. Gelukkig kon Moretus rekenen op de medewerking van Guilielmus de Wael, de provinciaal van de jezùieten, die hielp bij de laatste redactie van de tekst en bij de zoektocht naar enkele ontbrekende koperplaten.



Hermannus Hugo, *Obsidio Bredana*, Balthasar Moretus, 1626: titelpagina (MPM R 53.4)

Uitgeven voor een moeilijk man: de edities van Bartholomaeus de los Rios

- Dirk Imhof



Sommige auteurs maakten het Balthasar Moretus niet gemakkelijk. Wanneer het drukken van hun werk al in volle gang was, stuurden ze nog teksten om aan het boek toe te voegen en bleven ze eindeloos over pietluttigheden discussiëren. De Spaanse augustijn

Bartholomaeus de los Rios was zo'n auteur. Als biechtvader van landvoogd Ferdinand bekleedde hij een invloedrijke positie aan het hof en de uitgever had er alle belang bij hem te vriend te houden. Moretus' diplomatie en geduld kwamen goed te pas bij het uitgeven van twee



Erasmus Quellinus, *De Heilige Naam van Maria*, tekening voor *De hierarchia Mariana* (MPM TEK.404)



Erasmus Quellinus, *O.L. Vrouw van Goed Succes*, tekening voor *De hierarchia Mariana* (MPM TEK.405)

werken van De los Rios: de *Phoenix Thenensis* in 1637 en het omvangrijke *De hierarchia Mariana* in 1641.

Die twee werken van De los Rios kunnen niet los worden gezien van de bijzondere gebeurtenissen die zich toen in de Zuidelijke Nederlanden afspeelden. In 1635 hadden de Noordelijke Nederlanden en Frankrijk een coalitie gesloten. Ze waren vanuit het oosten de Zuidelijke Nederlanden binnengevallen. Tijdens hun opmars richting Brussel hadden ze ook Tienen belegerd. De plundering en de verwoesting van de stad na de capitulatie waren zo erg dat zelfs de paus de Franse koning tot de orde riep. De toestand zag er bepaald hachelijk uit voor Ferdinand toen het coalitieleger verder oprukte, maar onderling wantrouwen tussen de Nederlanders en de Fransen en gebrek aan bevoorrading leidden er ten slotte toe dat ze zich moesten terugtrekken.

Voor de wederopbouw van Tienen kreeg De los Rios van de aartsbisschop de toestemming om er zijn Broederschap van de slaven van Maria op te richten. Bij die gelegenheid liet hij ook een Mariabeeld, genoemd Maria van de Remediën, overbrengen (het beeld werd in de 18de eeuw vernietigd). Het boek *Phoenix Thenensis* is een relaas van al die gebeurtenissen.

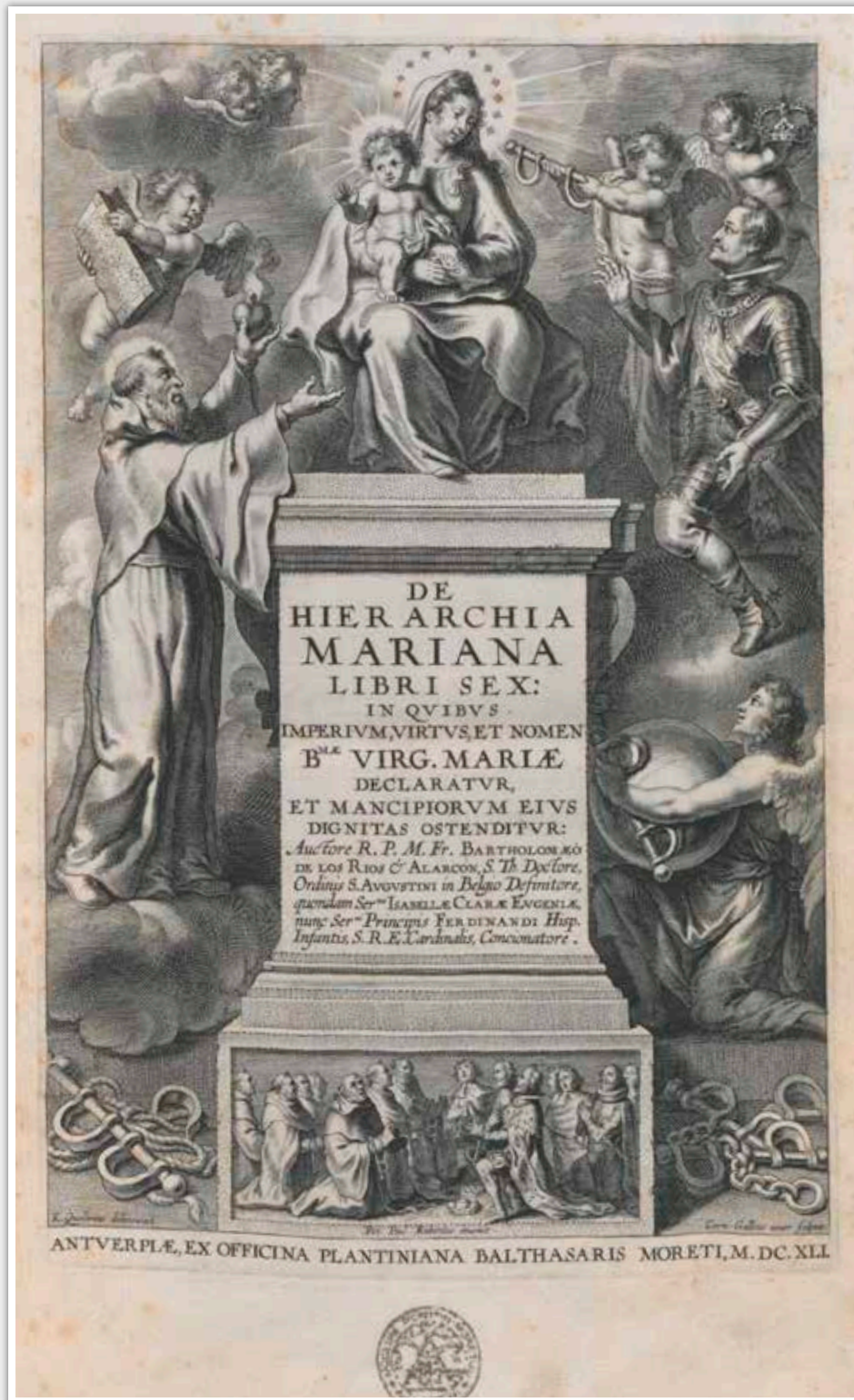
Korte tijd later, in juni 1638, boekte Ferdinand een militair succes in de Slag bij Kallo. Hij versloeg de Nederlanders, die een nieuwe poging deden om Antwerpen te veroveren. Meer dan 2.500 Nederlandse soldaten sneuvelden en velen werden gevangengenomen. De overwinning werd in de Zuidelijke Nederlanden uitbundig gevierd. Het was voor De los Rios de aanleiding tot het schrijven van een nieuw boek, *De hierarchia Mariana*, dat hij ook nu weer liet drukken door de Plantijnse uitgeverij.

Tijdens het drukken van de boeken *Phoenix Thenensis* en *De hierarchia Mariana* zorgde De los Rios voor allerlei problemen. Bij het eerste werk had hij een korte mededeling geschreven aan de inwoners van Tienen, die vooraan in het boek kwam. Maar nadat het stuk al was gedrukt, wilde hij het begin vervangen door een nieuwe tekst. De al gedrukte bladen moesten opnieuw worden gedrukt en Moretus moest de oude pagina's vernietigen. Hij kon de auteur geruststellen: hij had de vellen in de latrine laten verdwijnen.

Ook bij *De hierarchia Mariana* deed zich zo'n situatie voor. Enkele katernen waren al opnieuw gedrukt moeten worden toen De los Rios op 10 november 1640 – het boek was dan bijna volledig gedrukt – ook nog eens twee gedichten van twee van zijn vrienden stuurde om aan het begin van het boek toe te voegen. Ditmaal hield Balthasar voet bij stuk: hij wilde de gedichten alleen toevoegen aan het einde van het boek, zodat er niets meer herdrukt moest worden. Balthasar bleef steeds geduldig antwoorden op al De los Rios' vragen, maar bij het maken van de illustraties had Cornelis Galle niet hetzelfde geduld. De los Rios ging zelf naar Cornelis Galle toe in Brussel, om hem de gravures voor zijn boek te laten maken, maar Galle kon geen akkoord met hem bereiken. Galle schreef in januari 1639 aan Balthasar Moretus: 'maer wij en hebben niet connen accorderen want hij is soo vileijn gierich ende onverstandich dat mij verwondert dat U.L. met hem cont accorderen.' De ontwerp-tekening voor de titel was door Quellinus gemaakt. Moretus stuurde het ontwerp naar Galle in Brussel met de vraag het aan De los Rios te tonen. Galle liet daarop weten dat hij wel maar De los Rios niet tevreden was met de tekening. Volgens Galle had de augustijn geen verstand van kunst. In de volgende maanden verbeterde de relatie niet en de graveur vreesde dat hij niet zou worden betaald. 'Ick vreesse met hem crakeel te hebben om de prijs want hij te heel scherp is', schreef hij aan Balthasar. Ondanks al die moeilijkheden kwam uiteindelijk een uitzonderlijk mooi gedrukt boek van de pers, geïllustreerd met een elegante titelpagina en verschillende sierlijke volbladillustraties.

Meer lezen hierover:

- *Tienen, 1635: geschiedenis van een Brabantse stad in de zeventiende eeuw*, tentoonstellingscatalogus Museum Het Toreke, Tienen. Brussel, Gemeentekrediet, 1985, pp. 15-54 over de gebeurtenissen in Tienen in 1635 en pp. 367-375 over de twee edities van De los Rios.



Visual Editions: Verhalen voor de hedendaagse lezer

Paul van Capelleveen



Marcel Proust schreef dat de vorm van het boek vaak misplaatst is – het nieuws in een krant op vergankelijk papier en klassieke literaire werken in kostbare boekbanden. Proust denkt dat de lezer vaak in de verkeerde teksten belangstelt.

Men zou, schrijft hij, ‘de zaken moeten omdraaien en de krant moeten vullen met, weet ik veel, de ... *Pensées* van Pascal’. In het fraai gebonden boek ‘met goud op snee dat we maar één keer in de tien jaar openslaan’ lezen we dan de roddels ‘dat de koningin van Griekenland naar Cannes is gegaan of dat de prinses van Léon een gekostumeerd bal heeft gegeven. Zo zouden de juiste proporties zijn hersteld.’¹

Welke vorm moet een modern boek aannemen en moet het een digitaal of een papieren boek worden? Visual Editions in Londen heeft zich gemanifesteerd als een uitgeverij die de lezers uitdaagt door hele stukken van pagina's weg te stansen, teksten ondersteboven te drukken of pagina's als losse speelkaarten in een doosje te verkopen, maar ook door spookverhalen naar je iPhone te sturen – ze spelen zich af in je eigen slaapkamer! Hoe worden hedendaagse technieken gecombineerd met kwaliteit en nieuwe invalshoeken? Op welke wijze probeert een bijzondere literaire uitgeverij – zoals Visual Editions – zich te verzekeren van aandacht voor haar uitgaven?²



Jonathan Safran Foer, *Tree of Codes* (2010) [Foto: Visual Editions]

De missie van Visual Editions

Boeken bevatten ‘content’ zoals de grote uitgevers dat bestempelen, of ‘ideeën’ zoals de kleinere uitgevers dat graag noemen. Maar boeken worden niet (alleen) uitgegeven omdat ze mooi en interessant zijn, ze kunnen namelijk geld opbrengen. De uitgever is degene die het geld incasseert en een deel ervan doorbetaalt aan degene die het werk tot stand brengt, van auteur en illustrator tot drukker, terwijl ná aflevering ook distributeurs meeverdienen.

1 Marcel Proust, *Swanns kant op*. (Vertaling Martin de Haan, Rokus Hofstede). Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2015, pp. 32-33.

2 Voor hun adviezen ben ik dank verschuldigd aan Adriaan van der Weel, Goran Proot, Steven van Impe en Filip Marsboom.

Als kopers uitblijven verdient de uitgever te weinig voor winst of investeringen en om dat te voorkomen is een strategie essentieel. De uitgever zorgt ervoor dat een deel van het fonds enorme successen behaalt – door de creatie van bestsellers, bijvoorbeeld door een beroemdheid te vragen een boek te schrijven. De uitgever kan incalculeren dat restanten na korte tijd worden verkocht op de ramsjmarkt. Uitgevers zoeken naar medefinanciers, zoals de auteur zelf, stichtingen, overheidsinstanties of miljonairs.³ Andere winststrategieën richten zich op de uitgave van goedkope herdrukken, een beperking van het aandachtsgebied waarin men kan uitblinken (tuin- of kinderboeken), licenties, bulk data en vertaalrechten.⁴ Meer recente adviezen aan uitgevers komen neer op drie punten: maak je uitgaven (en je uitgeverij) interactief, maak ze persoonlijk en verzamel inhoud met een specifieke culturele uitstraling ('Get interactive', 'Be personal', 'Build content & culture').⁵

Bij uitgevers met een klein fonds is de strategie nauw verweven met de persoonlijkheid van de uitgever en hangen keuzes af van toevalligheden zoals ontmoetingen met auteurs.⁶ De twee oprichtsters van Visual Editions hebben duidelijk onderscheiden interesses en tevens een gemeenschappelijk doel en dat komt neer op, naar eigen zeggen, 'really narrow ambitions'.⁷ De ene directrice is een grafisch ontwerpster en de andere een marketeer.

'Creative Director' van Visual Editions is Anna Gerber (geboren in Parijs). Zij studeerde politieke filosofie (in Los Angeles en Londen) en aansluitend 'communication design' aan de University of the Arts in Londen (1999–2000), schreef als criticus over (grafisch) ontwerp in tijdschriften zoals *Creative Review* en *Eye* en werkte ook als docent grafisch ontwerpen. De 'Strategic Director' is Britt Iversen (geboren in Kopenhagen). Zij werd opgeleid aan de Business School (1991–1994) in Denemarken, voordat zij in Londen naar de South Bank University ging, waar zij afstudeerde in de Business and Consumer Studies. Zij werkte daarna als

strateg in de advertentie- en merkenbranche.

VE ontwerpt zelf geen boeken: 'we publish them'.⁸ De focus van Visual Editions ligt op de vormgeving en de marketing, waarbij het duo van VE de teksten definieert als 'visual writing', teksten waarvan de beeldende vormgeving fundamenteel is voor het verhaal en meer is dan decoratief of cosmetisch. Deel van de marketingpolitiek is dat de marketing niet in de doelstellingen wordt verwoord en dat de vormgeving tot hoofdzaak wordt benoemd.

De formulering van een missie is bij Engelstalige uitgeverijen regel (die 'missie' ontbreekt meestal op de websites van Nederlandse en Vlaamse uitgevers), waarbij de term 'verhaal' stevast een prominente plaats inneemt. Penguin Random House stelt het 'verhaal' centraal, maar niet de visualisatie ervan.⁹ Het VE-mission statement' komt neer op het vormgeven van verhalen: VE wil dat 'verhalen' als verrassende leeservaringen worden ondergaan, niet alleen op papier worden uitgegeven en uiteenlopende segmenten van het publiek bereiken. Hiermee voldoet VE aan de eis om 'interactive' en 'personal' te zijn. De marketingstrategie komt daar wel degelijk bij kijken, want nog voordat een boek is ontstaan zoekt de uitgeverij contact met het publiek om ideeën te delen en vanaf de productie tot na de lancering publiceert Visual Editions filmpjes op internet. De verkoopprijzen zijn laag, omdat het doelbewust gaat om 'affordable cultural objects'.¹⁰

Het eigen werkerterrein wordt gedefinieerd als het raakvlak tussen uitgeverij, grafisch ontwerp, cultuur en techniek. Daar ligt tevens de sleutel voor een financiële strategie. Samenwerking met andere partijen, zoals Google Creative Labs, Mercedes-Benz, Ace Hotel, WeTransfer, V&A Museum en Penguin Books, leidt tot lagere kosten én verbreedt het potentiële publiek. Het tijdstip van oprichting van VE – in 2009 – viel samen met een crisis in de uitgeverij: economische recessie dwong bedrijven tot inkrimping, en strategieën moesten worden herzien vanwege de stijging

3 Kevin Absillis, "'Uitgevers zijn tragische mensen". Over de biografieën van Emanuel Querido, Geert van Oorschot, Johan Polak en Rob van Gennep, makelaars in boeken', in: *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis*, 24 (2017), pp. 251-265 (hierin p. 263).

4 Frank de Glas, *De regiekamer van de literatuur. Een eeuw Meulenhoff 1895–2000*. Zutphen, Walburg Pers, 2012, pp. 173, 177.

5 Zaid Al-Zaidy, 'Three ideas for reinventing print media', in *The Guardian*, geplaatst 8 maart 2013 [https://www.google.com/url?q=https://www.theguardian.com/media-network/media-network-blog/2013/mar/08/print-marketing-three-steps-relevant&sa=U&ved=0ahUKEwiaaaYnJnaAhUR-16QKH0TDEsQFggLMAI&client=internal-uds-cse&cx=007466294097402385199:m2ealvuxh1i&usq=AOvVaw20PBDrGTUFSwXycReE1CXM].

6 Absillis (2017), pp. 264-265.

7 Francesca Coluzzi, 'Interview with Anna and Britt, Visual Editions, London', in 'Out of Ink. Future of the Publishing Industries', geplaatst 8 januari 2013 [http://networkcultures.org/outofink/2013/01/08/interview-with-anna-and-britt-visual-editions-london/].

8 Coluzzi (2013).

9 'Company history' [https://www.penguinrandomhouse.co.uk/about-us/company-history/overview/].

10 'Anna Gerber & Britt Iversen (Visual Editions): We Don't Own Anything, Our Readers Do', presentatie tijdens Typo, Londen, 19 oktober 2012 [https://www.typtalks.com/videos/we-dont-own-anything-our-readers-do/].

van de verkoop van e-boeken en een versnelling van de overgang van papier naar digitaal.¹¹ Visual Editions koos voor een specialistische niche en werd daarom een ‘boutique publisher’ genoemd.¹²

VE vormt een klein team van drie vrouwen, die er trots op zijn een door vrouwen geleid bedrijf te hebben opgericht: ‘you can be creative and have kids’.¹³ Voor bepaalde projecten groeit het team tijdelijk uit tot een massa medewerkers. Investerings voor vast personeel, technologie of gebouwen zijn daardoor zeer beperkt, wat het bedrijf flexibel maakt, minder kwetsbaar voor de economische conjunctuur en minder afhankelijk van de jacht op bestsellers. VE kan zonder beursnotering, aandeelhoudersvergaderingen en vijandelijke overnames. Intussen is VE een bedrijf met een businessmodel dat gaat voor winst; voor ‘open access’ of ‘open source’ is bij aanvang alleen ter promotie enige ruimte en later (beperkt) dankzij samenwerking en subsidies.¹⁴ Dat de twee oprichters goede zakenvrouwen zijn,¹⁵ blijkt onder andere uit de beginfase: de eerste publiciteit werd behaald met een boek waarvan de tekst niet meer onder copyright viel (*Tristram Shandy*); ook de tweede tekst kwam gratis: de hedendaagse wereldberoemde auteur Jonathan Safran Foer benaderden zij brutaal met de vraag om een nieuwe tekst waarvoor zij geen honorarium zouden betalen.¹⁶

VE opereert als matchmaker tussen auteur en vormgever, waarbij naar een balans tussen vorm en inhoud, literatuur, typografie en kunst wordt gezocht.¹⁷ De aandacht voor ‘cultuur’ verhoogt het prestige van VE en komt tegemoet aan de derde voorwaarde voor moderne uitgevers (‘Build content & culture’). De uitgeverij heeft geen huisstijl en zoekt voor bijna elk project andere ontwerpers. De website van Visual Editions beschrijft alle projecten in chronologische volgorde, van nieuw naar oud. Dat zijn er vijftien (tot begin 2018): de eerste negen zijn op papier uitgebracht, de laatste vijf alleen digitaal. Bij de fysieke boeken zijn in twee geval-

len (later) elektronische toepassingen gepubliceerd: nummer 3 kwam ook als iPad-versie en nummer 5 als website. Deze projecten worden zonder onderscheid gepresenteerd onder de noemer ‘Onze boeken’.¹⁸

1. Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*: september 2010.
2. Jonathan Safran Foer, *Tree of Codes*: november 2010.
3. Marc Saporta, *Composition No.1*: augustus 2011.
4. Adam Thirlwell, *Kapow!*: mei 2012.
5. *Where You Are*: november 2013.
6. Geoff Dyer, *Another Great Day At Sea: Life Aboard the USS George H.W. Bush*: 27 mei 2014.
7. Liaquat Ahamed, *Money and Tough Love: On Tour with the IMF*: 24 juli 2014.
8. Douglas Coupland, *Kitten Clone: Inside Alcatel-Lucent*: september 2014.
9. Miguel de Cervantes, *Don Quixote*: 30 november 2015.
10. Joe Dunthorne en Sam Riviere, *The Truth About Cats & Dogs*: januari 2016.
11. Reif Larsen, *Entrances & Exits*: januari 2016.
12. Alan Trotter, *All This Rotting*: april 2016.
13. Joanna Walsh, *Seed*: april 2017.
14. Tea Uglow, *A Universe Explodes*: april 2017.
15. Kate Pullinger, *Breathe*: januari 2018.

De rij maakt in een oogopslag inzichtelijk dat Visual Editions niet een auteursuitgeverij is; VE investeert niet in een beperkt aantal auteurs dat op den duur een bestseller kan opleveren. Al werkten Dyer en Thirlwell aan meerdere projecten mee, de meeste auteurs komen maar een keer voor in de fondslijst.

11 John B. Thompson, *Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century*. Londen, Penguin Books, 2012 (2de uitgave), pp. 377-409.

12 Michel Faber, ‘Tree of Codes by Jonathan Safran Foer’, in *The Guardian*, geplaatst 18 december 2010 [<https://www.theguardian.com/books/2010/dec/18/tree-codes-safran-foer-review>].

13 Lucy Bourton, ‘Gung-ho women: Visual Editions discuss sisterhood and motherhood in creativity’, in ‘It’s Nice That’, geplaatst 8 maart 2017 [<https://www.itnicethat.com/articles/international-womens-day-visual-editions-graphic-design-080317>].

14 Coluzzi (2013).

15 Kasia Kroszer, ‘Interview with Kat Meyer, Conference Co-Chair, Tools of Change for Publishing, Plus Contest! Win a Free Pass to TOC’, in ‘Booksquare’, geplaatst 11 januari 2011 [<https://booksquare.com/interview-with-kat-meyer-conference-co-chair-tools-of-change-for-publishing/>].

16 Elisa Nelissen, ‘Breaching the Boundaries. An Interview with Visual Editions’, in: *TXT: Exploring the Boundaries of the Book*. Den Haag, Boom Uitgevers, 2014, pp. 2-6 (hierin p. 4); Owen Troy, ‘Typograpofriday: Tree of Codes Part 1’, in ‘The Experts Agree’, geplaatst 23 september 2010 [<http://theexpertsagree.com/2010/09/typografriday-tree-of-codes-part-1/>].

17 Andrea Kurland, Visual Editions. Defenders of Print Part’, in ‘Huck’, geplaatst 10 mei 2013 [<http://www.huckmagazine.com/art-and-culture/print/visual-editions/>].

18 ‘Our Books’ [<http://visual-editions.com/our-books>].

De materie van het papieren boek

Vanaf het eerste moment, dus nog voordat een tekst op papier staat, wordt door Visual Editions gezocht naar vormgevers en drukkers die bij een bepaalde auteur passen.¹⁹ Het productieproces is vaak ‘chaotic and frustrating’, omdat vooraf geen methode kan worden vastgesteld, ieder boek anders is, de fabricage ongebruikelijk of ingewikkeld verloopt en zich steeds onverwachte tegenslagen en mogelijkheden voordoen. Speelsheid staat voorop en moet als creatieve motor fungeren.²⁰ Als het lopendebandwerk dreigt te worden, vragen de uitgevers om een tegengelyd ‘to cause productive havoc’.²¹ Een groot deel van hun werk gaat op aan onderzoek. Dat typeert deze kleine alternatieve uitgeverij.

Aan alternatieve uitgevers zoals privé-drukkers, protest-uitgevers en kunstenaars, heeft het nooit ontbroken, ook gespecialiseerde uitgevers zijn van alle tijden, ook nu nog: de Beurs van Bijzondere Uitgevers in Amsterdam heeft jaarlijks honderd deelnemers. In de huidige boekenmarkt vallen een aantal spelers op die de materialiteit van het boek benadrukken door te experimenteren met inkt, papier, handwerk en formaat. De materie van het boek heeft verschillende betekenissen. Een daarvan is dat het boek ons voorspelt hoeveel tijd het lezen gaat kosten, in tegenstelling tot veel online verhalen.²²

Het uitzonderlijke boek is als *specialisme* geen uitzondering meer. De lezer heeft aan de gewone boekvorm niet genoeg. Desondanks blijft de gewone vorm voor papieren boeken de norm. Elk genre kent een eigen norm (stripboeken, kunstboeken), maar voor de roman is dat tegenwoordig de codexvorm, paperback, ca. 20 bij 13 cm. Overigens kan wat gewoon is veranderen in iets bijzonders en andersom, het bijzondere gewoon worden. De pocket zelf is daarvan een voorbeeld: revolutionair in de jaren dertig, inmiddels standaard. Hoelang zal het duren voor het d- of e-boek de norm is geworden en wat staat daar dan tegenover als bijzondere boekvorm?²³

Formaat kan onderscheidend werken. Miniaturboeken zijn voor sommige verzamelaars een obsessie, maar ontillbare folianten fascineren ook. In 2010 verscheen een miniaturboek over het werk van de Nederlandse typografisch

vormgever Irma Boom. Het is ongeveer een halve vinger hoog: *Irma Boom. Biography in Books*. Deze miniaturbiografie was daarmee te klein voor de boekhandel, waar het al gauw tussen andere boeken op de schappen zou verdwijnen. De uitgever bood het daarom aan in een doosje dat bijna even groot was als een ‘normaal’ boek. Zo werd de bijzondere boekvorm genormaliseerd. Enkele herdrukken later verscheen een luxe-editie in een ander formaat: 45 centimeter hoog (*Irma Boom. The Architecture of the Book*, 2013). Die uitgave paste niet staande in een normale boekenkast.



Irma Boom. Biography in Books (2010) en *Irma Boom. The Architecture of the Book* (2013) [Foto: auteur]

Als het alleen om het formaat gaat, reusachtig of miniem, zou je ook bijna kunnen spreken van een parodie op de boekvorm, een boek dat niet normaal is, maar *te* groot, *te* dik, *te* klein. Aan sommige extreem grote of kleine boeken kleeft iets van overdrijving en zelfs van kitsch. In het geval van Irma Boom kun je dat niet zeggen; met het formaat geeft zij commentaar op de inhoud van het boek. De kleine biografie straalde bescheidenheid uit, misschien valse bescheidenheid, maar de boodschap was duidelijk: ‘mijn omvangrijke oeuvre past in een heel klein boekje’. Maar het is en blijft een onhandelbaar klein boekje en de kritiek daarop is uitgedrukt in het grote formaat van de latere luxe-editie. Hier lijkt Boom te willen zeggen: ‘o, konden jullie het niet goed lezen? Had je een loupe nodig? Gaat het nu beter?’ Er zit iets van ironie in het formaat. Het formaat is een betekenisvolle eigenschap van het papieren

¹⁹ Gerber & Iversen (2012); Coluzzi (2013).

²⁰ Matthew Wilson, ‘Great looking stories’, in ‘With Associates’, geplaatst december 2011 [http://2011.withassociates.com/december/ve].

²¹ Kurland (2013).

²² J. Yellowlees Douglas, *The End of Books, or Books Without End? Reading Interactive Narratives*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001, p. 50.

²³ Deze paragraaf is grotendeels gebaseerd op een ongepubliceerde lezing die ik gaf tijdens het Symposium Bijzondere Boekvormen in de KB|Nationale bibliotheek in Den Haag, 15 april 2016.

boek. De omvang drukt ambitie uit: veelomvattendheid, diepzinnigheid en verrekendheid of het tegenovergestelde: bescheidenheid, beknoptheid, essentie.

De huidige grote formaten passen naadloos in een traditie van atlanten, plaatwerken en fotoboeken, maar ook van die nog formidabeler koorboeken, muziekboeken die in een kerk op een standaard werden gelegd. Het boek op een standaard is recent van genre veranderd. Uitgever Taschen gebruikte deze oervorm voor een fotoboek van Helmut Newton op een boekentafel ontworpen door Philippe Starck – er zijn inmiddels meer voorbeelden van. Om technische en financiële redenen blijven formaten binnen bepaalde grenzen en dat zorgt voor boeken met een gemiddeld formaat: niet zo klein dat je het niet kunt zien en niet zo groot dat het niet door de deur kan.

Het papieren boek heeft duidelijk drie dimensies en die derde dimensie is noodzakelijk bij het openbaren van de inhoud van het boek: alleen door te bladeren maakt de lezer de woorden en beelden zichtbaar. Bladeren en lezen spelen zich bovendien af in de tijd en verdelen de pagina's in reeds gelezen en door andere pagina's bedekte, onzichtbaar geworden tekst (herinnering), de opengeslagen pagina's (heden) en de nog ongelezen pagina's (toekomst).²⁴

Uitgevers als Visual Editions, maar ook kunstenaars, spelen met deze sequenties en met de ruimte en materialiteit van het boek, waardoor die drie tijden door elkaar heen gaan lopen. Dat kan bijvoorbeeld door te drukken op transparante pagina's, waarbij tekst en beeld op recto- en versozijde van een blad onlosmakelijk in elkaar overgaan, of door de vorm van een leporello te gebruiken, waardoor alle pagina's nevenschikkend worden en zich tegelijk aan de lezer presenteren. Dit soort verstoringen van het normale lineaire lezen dient verschillende doelen: zulke boeken werken niet door middel van spanning en voortgang, maar door middel van associatie en verstoring.²⁵ Het associërend lezen van een kunstenaarsboek voert de lezer het domein van het persoonlijke en intieme binnen, met aftastende gedachten, een steeds wisselen tussen kijken, lezen en aanraken; tussen letters, materialen, afbeeldingen en persoonlijke tactiele ervaringen.

Visual Editions wil geen kunstenaarsboeken maken, geen gelimiteerde edities, maar (net als Irma Boom) boeken

voor een groot publiek. Het formaat van Visual Editions-boeken is nooit extreem. De eerste vier boeken hebben een heel normaal pocketformaat en de laatste titels werken op een standaard iphone. Het is dus niet het formaat waarin de materialiteit van het boek van Visual Editions extra wordt benadrukt. Intussen wordt geëxperimenteerd met verschillende aspecten van het papieren boek: inkt, papier en constructie. Zulke experimenten hebben een lange traditie en zijn vaak minder innovatief dan wordt beweerd.

Experimenten met inkt worden zowel door kunstenaars en drukkers als door auteurs nagestreefd. Een van de bekendere voorbeelden van een verhaal waarvoor de auteur een meerkleurenschema bedacht, is William Faulkner's *The Sound and the Fury* (1929). Uitgeverij Random House schrok terug voor de kosten ervan en het duurde tot 2012 tot de Folio Society een editie publiceerde waarin voor de verschillende tijden in het boek veertien kleuren waren geselecteerd.²⁶ Andere manieren om met inkt uitzonderlijke boeken te maken zijn toegepast door kunstenaars zoals Carina Hesper, die de foto's in *Like a Pearl in My Hand* (2017) bedekte met enkele lagen thermodynamische inkt. De lezer moet een handpalm op de foto's drukken om de geportretteerde weeskinderen zichtbaar te maken. Ook bestaan er inkten die vervagen als ze aan licht of warmte worden blootgesteld. In 2000 publiceerde Heather Weston over schaamte en blozen het boekje *Read (past, tense)*, waarin de tekst negatief in een rood vlak is uitgespaard. De warmtegevoelige rode inkt wordt bij het bladeren aangeraakt en bij het wijken van die kleur komt de (tussen de regels verborgen) intieme tekst aan de oppervlakte. Drukken zonder inkt – blinddruk – is een manier om de moet (de indruk) in het papier te laten spreken; ook hiervan zijn veel voorbeelden te vinden bij gelimiteerde uitgaven en kunstenaarsboeken, zoals Claire Illouz' *The Whiteness* (2008), gebaseerd op een hoofdstuk uit Herman Melville's *Moby Dick*. De Argentijnse uitgeverij Eterna Cadencia publiceerde een vergankelijk boek: de bloemlezing van recente Zuid-Amerikaanse fictie *El Futuro No Es Nuestro* (2012) werd in de markt gezet als *El Libro Que No Puede Esperar* (het boek dat niet kan wachten). De inkt reageert op de blootstelling aan lucht en licht en de woorden vervagen in enkele maanden nadat het uit de gesealde verpakking is gehaald.

24 Christoph Benjamin Schulz, *Poetiken des Blätterns*. Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2015, p. 320.

25 Paul van Capelleveen, 'Artists and books. Seven views', in: Paul van Capelleveen, *Artists & Others. The imaginative French book in the 21st century. Koopman Collection, National Library of the Netherlands*. Nijmegen, Vantilt Publishers, 2016, pp. 12-27.

26 Joe Whitlock Blundell, 'Folio Society limited editions', in: *The Private Library*, 6de reeks, volume 9:3 (najaar 2016), pp. 130-192 (hierin pp. 170-171).



Carina Hesper, *Like a Pearl in My Hand* (2017)
[Foto: Jos Uljee/KB|Nationale bibliotheek, Den Haag]

Visual Editions gebruikte fluorescerende inkt voor de eerste uitgave: de roman *Tristram Shandy* (2010) van Laurence Sterne. Het hagelwitte papier contrasteert met de in zwart gedrukte tekst, maar de eigenzinnige interpunctie van Sterne – liggende streepjes en sterretjes in overvloed – zijn gedrukt in lichtgevend oranje; de pagina's die de delen van elkaar scheiden zijn helemaal met die kleur bedekt (overigens dekte de inkt niet goed en moesten verschillende katernen opnieuw worden gedrukt).²⁷

Een andere manier om de materialiteit van een boek te benadrukken is door het gebruik van watermerken, zoals Irma Boom deed in haar SHV-boek (*Thinkbook*, 1996). Er zijn uitgevers en kunstenaars die watermerken als illustratie toepassen. Oud-boekbinder, uitgever en boekontwerper Monique Mathieu-Frénaud liet een papiermaker een door

haar ontworpen patroon als watermerk in het papier van *Melancholia* (2001) aanbrengen.²⁸ De Amerikaanse kunstenaar Helen Hiebert werkte samen met de Franse kunstenaar Beatrice Coron voor de uitgave *Interluceo* uit 2015.²⁹ Hiebert schepte zelf het abaca/katoenpapier met watermerken in de vorm van zeven verschillende geometrische figuren. Visual Editions heeft geen speciaal papier met watermerken gebruikt.

Handwerk is een derde mogelijkheid om de materialiteit van een gedrukt boek te onderstrepen. Men zou kunnen denken aan unieke, met de hand in een boek geschilderde illustraties. Bij Visual Editions is daarvan geen sprake, maar wel heeft de uitgeverij een methode van papierbewerking toegepast: de knipkunst. Deze oude volkskunst is door hedendaagse kunstenaars opgepakt en wordt bijvoorbeeld gebruikt om tijdens de lectuur schaduwen op het papier te toveren (zoals Beatrice Corons knipsels in Hieberts *Interluceo*). Dat kan handmatig met een schaar of mes zijn gedaan, maar ook lasercutmachines worden ingezet. Grafisch kunstenaar Moon Brouwer ontwierp een bewonderenswaardig pop-upboek met driedimensionale lasergesneden beelden van de hersens (*Bovenkamers*, 2012). Een Vlaams voorbeeld is de luxe-editie van Tom Lanoyes *Mamma Medea* (2001), gebonden door boekbinderij Koch en Guns en vervolgens door het bedrijf Lasertek doorboord met een laserstraal, waardoor een deel van de teksten in het boek verdwenen is. Een machinale wijze om gaten in het papier te maken heeft Visual Editions in haar tweede boek gebruikt: Jonathan Safran Foers *Tree of Codes*. Daar zijn uit elke pagina de onbedrukte gebieden binnen de bladspiegel weggestanst uit de nog ongevouwen vellen papier. Ook in de andere boeken is geknipt of gesneden. Uit Sternes boek zijn verschillende pagina's langs perforatieranden uitgescheurd en Marc Saporta's *Composition No. 1* verscheen als losbladig boek: de gedrukte katernen zijn in stukken gesneden.

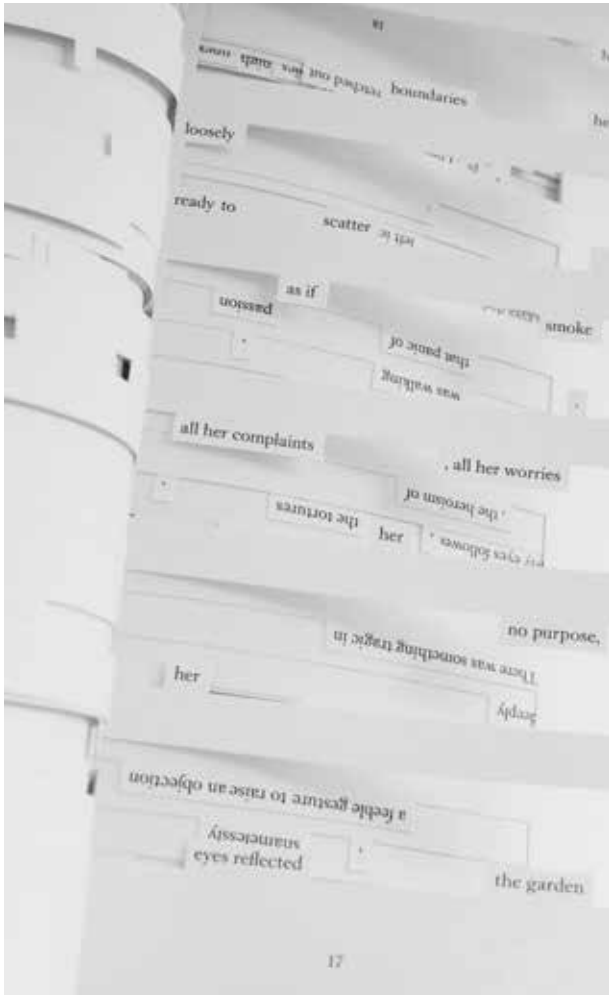
Echt handmatig werk komt, behalve in het ontwerp stadium van een boek, bij commerciële uitgevers zelden voor. De Penguin Threadsserie, bijvoorbeeld, vroeg kunstenaar Jullian Tamaki om omslagen te ontwerpen die naar haar tekeningen met de hand werden geborduurd, maar dat originele handwerk werd vervolgens in reliëf gereproduceerd; het eindproduct was dus niet met de hand gemaakt. Ook Visual Editions heeft een voorkeur voor het industriële boek en past handwerk alleen toe als het strikt noodzakelijk is.

27 'A nose for type', in *Eye*, 20 (2010) 77, pp. 78-83.

28 'Melancholia' [<https://www.kb.nl/themas/collectie-koopman/melancholia>].

29 'Helen Hiebert Studio' [<https://helenhiebertstudio.com/products/interluceo/>].

Dat gold voor *Tree of Codes*. Het bleek dat de eenmaal gestanste vellen niet in de bindmachine konden worden doorgevoerd zonder in stukken te scheuren. Het vouwen tot katernen en het ordenen (rapen) daarvan moest manueel plaatsvinden.³⁰ Bij het rapen van de katernen is af en toe iets fout gegaan; er zijn exemplaren waarbij meerdere katernen ondersteboven en in de war zijn geraakt.



Jonathan Safran Foer, *Tree of Codes* (2010), pagina 17-18: exemplaar met katernen die vanaf pagina 18 verkeerd om zijn ingenaaid [Foto: auteur]

Visual Editions, 2010–2012

Voor gedrukte boeken lag het zwaartepunt vanouds bij de tekst, de afbeeldingen waren dienend, ook al namen ze soms meer ruimte in dan de teksten. In de regel waren illustraties bedoeld om gegevens op een andere manier te presenteren, in diagrammen bijvoorbeeld.³¹ De tekst was ‘in control’. Visual Editions heeft dat anders aangepakt: al in hun eerste uitgave, *Tristram Shandy*, veranderen teksten in illustraties, en is het eerst zichtbare op een pagina niet de tekst maar de interventies van lijnen en streepjes in rode inkt. Net als in een kunstenaarsboek dwingt dit de lezer anders naar een tekst te kijken, als een onderdeel van beeld en materie. Het illustratief maken van tekst heeft een lange voorgeschiedenis, waarvan het begin door Johanna Drucker is aangewezen, namelijk bij de kubisten die woorden opnamen in collages.³² Het verschijnsel heeft dankzij internet extra impact gekregen – met de scheiding tussen fysieke en virtuele documenten en een toename van lezen van schermen ten opzichte van het lezen van papier – doordat het denken in iconen de voorhand heeft gekregen en de grenzen tussen beeld en tekst vervagen. Op het beeldscherm kan de lezer niet altijd vaststellen waar de tekst begint en de afbeelding ophoudt.³³ Vormgevers van papieren boeken zien hierin een uitdaging en proberen op papier hetzelfde effect te krijgen, met andere middelen. Ook Visual Editions laat zich inspireren door nieuwe technieken, maar in hun eerste fase benadrukten zij juist dat niet alleen bij digitale publicaties techniek essentieel is: ‘actually technology is really interesting in the printed book world as well’.³⁴ Onderzoeker Geoffrey Brusatto stelde ook dat de handmatige afwerking van Foers boek wees op beperkingen bij de productie die ‘het ontwerpproces interessant maken. En onderzoek naar nieuwe mogelijkheden binnen de courante productiemethodes is wenselijk, want enkel wanneer deze worden uitgedaagd worden er nieuwe boekvormen verkregen.’³⁵

30 Geoffrey Brusatto, ‘Het (nieuwe) gedrukte boek. Van informatief naar participatief’, in: *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis*, 19 (2012), pp. 176-193 (hierin p. 188).

31 Jay David Bolton, *Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. New York, London, Routledge, 2011 (second edition), p. 50.

32 Johanna Drucker, *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*. Chicago, University of Chicago Press, 1994.

33 Bolton (2011), pp. 63-66.

34 Interview Coluzzi, 2013.

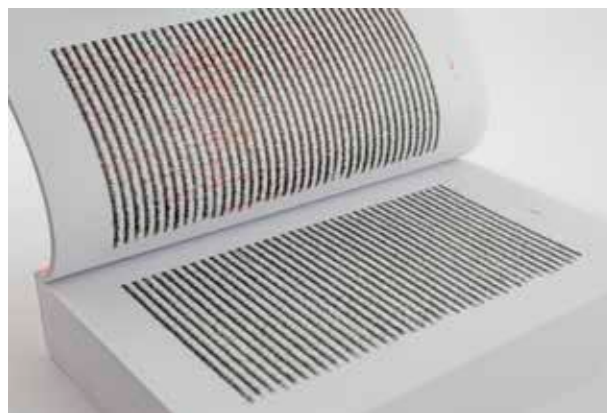
35 Geoffrey Brusatto, ‘Het (nieuwe) gedrukte boek. Van informatief naar participatief’, in: *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis*, 19 (2012), pp. 176-193 (hierin p. 188).

De roman van Laurence Sterne – eerste uitgave tussen 1759 en 1767 – is een van de meest ongebruikelijke literaire verhalen. De verteller onderbreekt zichzelf steeds, vertelt doodleuk dat hij passages weglaat en lijkt constant in gesprek te zijn met de lezer. Die kan niet in de tekst inbreken, maar waar mogelijk laat Sterne de lezer de vrijheid om het verhaal aan te vullen.³⁶ Een voorbeeld daarvan is een lege pagina waarop de lezer het portret van de geliefde van om Toby kan tekenen. De lezer wordt uitgenodigd schrijver te worden, iets wat bij digitale verhalen schering en inslag is en Sternes roman is dan ook vaak aangehaald als een voorbeeld van een vroege ‘digitale vertelling’.³⁷ In de VE-uitgave is een ovale vernislaag op die lege pagina aangebracht, als een lege portretlijst, waarbinnen de lezer het portret kan projecteren.

De VE-uitgave van *Tristram Shandy* begint op het voorplat met een rode verspringende lijn, die alle edities van de tekst als pieken en dalen weergeeft. Van 1759 loopt de lijn door naar ‘This edition, 2010’ op het achterplat. Veel van die edities hebben de visuele eigenaardigheden proberen te honoreren, maar lang niet alle. Er zijn uitgaven waarin het in de tekst beschreven kleurrijke blad gemarmerd papier ontbreekt of in zwart-wit is gereproduceerd (deel 3, hoofdstuk 36). Ook zijn er uitgaven die de omissie van tien pagina’s negeren – de paginanummers moeten verspringen, van (bijvoorbeeld) 322 naar 333, want daarmee peept Sterne de lezer in dat hij tien pagina’s gemist heeft, maar dat gebeurt lang niet altijd. Het visualiseren van ontbrekende pagina’s is door VE verder doorgevoerd dan meestal: de overgebleven vijf stroken met perforatieranden vullen de ruimte tussen pagina 322 en 333.

Tristram Shandy werd gedrukt door C&C Offset Printing in China; de vormgeving was in handen van Emma Thomas van APFEL (A Practice For Everyday Life) in Londen. De opdracht was: maak dit boek weer relevant, technisch perfect en betaalbaar voor een nieuw publiek.³⁸ Daarvoor werden niet alleen Sternes eigen interventies in rood nadrukkelijk aangebracht, maar zocht de ontwerper ook nieuwe oplossingen voor de oude afbeeldingen. De zwarte pagina – die de dood van het personage Yorick aanduidt – kreeg een bijzonder karakter: op pagina’s 1.043 en 1.044 zijn de voorgaande pagina’s (1.016-1.042) over elkaar afgedrukt, wat het beste te zien is aan de in rood terugkerende teksten.

Die hele tekst is als het leven van Yorick, als het ware, tenietgedaan. Ook de gemarmerde pagina’s hebben een modern karakter gekregen; het sierpapier werd vroeger toegepast als schutbladen en de plaatsing midden in het boek was een eigenaardigheid van Sterne. Hier keken de ontwerpers naar moderne druktechnieken: de pagina bevat een extreme uitvergroting van de puntrasters van een afbeelding van een vrouwenmond. Normaal zien onze ogen deze rasterpunten in cyaan, magenta en geel niet. Volgens de ontwerpers verschilt het moirépatroon van exemplaar tot exemplaar.³⁹



Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (2010)
[Foto: Visual Editions]

Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (2010)
[Foto: auteur]

36 Zoë Eckman, ‘Visual Textuality in *Tristram Shandy*, Print Technologies and the Future of the Novel’, in: *The Shandean*, 24 (2013), pp. 59-69 (hierin p. 60).

37 Bolton (2011), pp. 140-142.

38 ‘A nose for type’ (2010); Owen Troy, ‘Tree of Codes, Part 2: Visual Editions Interview’, in ‘The Experts Agree’, geplaatst 1 november 2010 [<http://theexpertsagree.com/2010/11/tree-of-codes-part-2-visual-editions-interview/>].

39 ‘A Practice for Everyday Life’ [<http://apracticeforeverydaylife.com/projects/the-life-and-opinions-of-tristram-shandy-gentleman>].

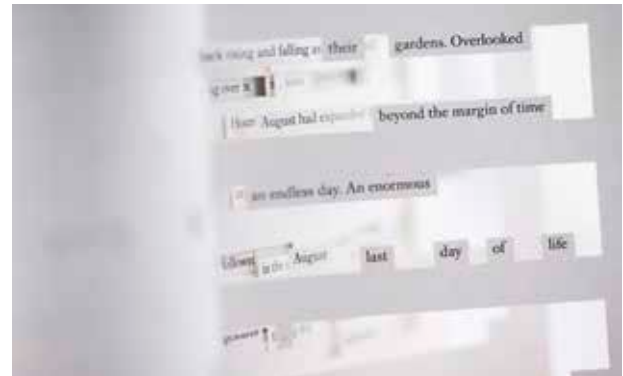
Naast de vernieuwingen van geijkte illustraties, zijn er ook nieuwe elementen geïntroduceerd: als Sterne zegt dat een passage alleen voor de ware nieuwsgierige lezer is bedoeld en er vervolgens een deur wordt gesloten, is een hoek van de pagina zo ver omgevouwen dat de tekst eronder alleen leesbaar wordt door die hoek terug te vouwen (pagina 1.019). Ook zijn zweetdruppels gevisualiseerd met spotvernis (pagina's 5.410-5.411), wordt een wegstervende echo in steeds minder dekkende inkt gedrukt (7.536), worden herhalingen van geluiden over elkaar heen gedrukt (4.337) en wijzen pijlen over alle tussenliggende pagina's naar waar een afgebroken verhaal eindelijk weer wordt hervat (pagina's 9.656-9.668).⁴⁰ Sternekenner Zoë Eckman noemt de VE-editie vanwege deze – overigens in kunstenaarsboeken gangbare – interventies bij uitstek geschikt voor hedendaagse lezers.⁴¹

Voor het tweede boek van Visual Editions waren meer dan zes partijen nodig, nog afgezien van de auteur Jonathan Safran Foer. *Tree of Codes* werd ontworpen door Sara De Bondt Studio, het omslag werd vormgegeven door Jon Gray, de stansvormen werden gemaakt door Cachet in Purmerend, het boek werd gedrukt door Die Keure in Brugge, het bijeenrapen van de katernen werd gedaan bij Beschutte Werkplaats Ryhove in Gent, en Hexspoor in Boxtel verrichtte het verdere bindwerk.

Wie het boek oppakt merkt meteen dat het minder zwaar is dan bij 284 pagina's kan worden verwacht. Door de vele gaten in de pagina's ontbreekt bijna de helft aan gewicht. Het is een gereduceerde roman: de tekst is weggesneden uit een complete roman van Bruno Schulz (1892–1942), die vermoord werd tijdens de Tweede Wereldoorlog en wiens oeuvre bijna geheel verdwenen is. *The Street of Crocodiles* is er een van. Foer sneed uit de titel zoveel letters weg dat alleen *Tree of Codes* resteerde. Verder sneed hij nergens individuele letters weg, maar complete woorden, zinnen en alinea's. Het nieuwe verhaal gaat over verlies en herinnering. Critici merkten op dat dit bepaald niet de eerste 'cut-up novel' was – die eer werd gegeven aan William Burroughs' *The Nova*

Trilogy (1961–1964) en het procédé werd vergeleken met *A Humument* van Tom Phillips (1966).⁴² Foer's nieuwe poëtische zinnen werden welwillend ontvangen ('August painted the air with a mop. Hours pass in coughs') en deze nieuwe gedaante van Schulz' verhaal, bijna 'doodgeknipt', maar zich vastklampend aan zijn 'ziel', werd zowel ironisch genoemd als een vreemde, maar passende hommage.⁴³

Het ontwerp was lastig. Sara de Bondt vertelde: 'ik heb twee keer met tien studenten in mijn studio heel dat boek met de hand uitgeknipt'. Foto's van de nieuwe pagina's ontving Foer, zodat hij kon zien of het verhaal dramatisch goed werkte. Zo ontdekte De Bondt snel dat bij toeval bovenaan in het boek 'een gigantisch gat' door het hele boek heen liep. Dat kon alleen worden gerepareerd door bepaalde passages te verschuiven, wat betekent dat de 'toevallige' vorm van de open ruimtes meer gemanipuleerd is dan het lijkt.⁴⁴ De pagina's zijn aan één kant bedrukt; anders was het boek onuitvoerbaar: het werden 142 bladen. De Bondt noemde het een 'sculptuur', maar sommige critici konden het niet laten om te zeggen dat het boek eruitzag alsof iemand een stapel papier door een shredder had gehaald. Het zag er uiterst kwetsbaar uit: 'Just one rake of the fingers would destroy it.'⁴⁵ De auteur zelf had de marges graag wat breder gezien en de omslag had binnenflappen ter versterking kunnen krijgen.⁴⁶



Jonathan Safran Foer, *Tree of Codes* (2010) [Foto: Visual Editions]

40 Deels ontleend aan Nancy Alsop, 'Visual Editions launches its first book', in 'Wallpaper*', geplaatst 27 september 2010 [<https://www.wallpaper.com/lifestyle/visual-editions-launches-its-first-book>].

41 Eckman (2013), p. 66.

42 Troy (2010: part 1); zie 'Tom Phillips' [<http://www.tomphillips.co.uk/humument/chronology/60s>].

43 Faber (2010).

44 Ruth Jood, interview met Sara de Bondt: 'Vormgevers: Sara de Bondt', op 'Radio 1', geplaatst 30 november 2010 [<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/kunst/1.915982>]; 'Safran Foer publiceert boek vol gaten', in 'NOS', geplaatst 15 november 2010 [<https://nos.nl/artikel/198455-safran-foer-publiceert-boek-vol-gaten.html>].

45 Faber (2010).

46 Steven Heller, 'Jonathan Safran Foer's Book as Art Object', in 'The Times', geplaatst 24 november 2010 [<https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/11/24/jonathan-safran-foers-book-as-art-object/>].

De lichte, kwetsbare aard van het boek maakt het lezen tot een bijzondere ervaring. Visual Editions vond dat dit leidde tot ‘a new reading experience’.⁴⁷ Het is eigenlijk eenvoudig het boek te lezen, maar de eerste reactie is meestal verwarring, omdat de gaten in het papier onderliggende letters, woorden of stukken tekst tonen en het lijkt alsof je die meteen mee moet lezen. Dat is niet de bedoeling. Het beste is, volgens VE, om een pagina even op te tillen, los te maken van de onderliggende lagen, en dan alleen de woorden op dat blad te lezen. Je kunt de pagina tijdens het lezen dus niet loslaten.

Een criticus suggereerde dat het boek een ‘godsend’ voor het academische milieu was, een ‘conceptual must-have’ en de auteur zelf was ervan overtuigd dat het boek niet zou verkopen.⁴⁸ Ten eerste omdat de uitgever geen recensie-exemplaren zou hebben verspreid en gedreven werd door het maken, niet door het verkopen van boeken.⁴⁹ Als er één VE-boek is dat dit kon logenstraffen was het wel *Tree of Codes*. Er was geen marketingafdeling van VE in de Verenigde Staten gevestigd, er verschenen geen advertenties, desondanks had het boek succes. VE gebruikte namelijk modernere middelen, zoals Facebook en Twitter, naast hun eigen website, en hun account op Vimeo en YouTube. Joost van Zoest schreef: ‘Het is veelzeggend dat de papieren versie *Tree of Codes* een hit is op het internet.’ Dat kwam onder andere door een boektrailer waarin lezers verbaasd opkijken als ze het boek voor het eerst doorbladeren. Naar die prijswinnende video werd veelvuldig gelinkt. Van Zoest: ‘De Facebookpagina van *Tree of Codes* biedt daarnaast gebruikers de gelegenheid foto’s en filmpjes te delen waarin zij het boek lezen. Vele weblogs besteedden aandacht aan Foers boek, waarbij de berichten stevast vergezeld gingen van fraai beeldmateriaal dat gratis ter beschikking werd gesteld door Visual Editions.’⁵⁰

Ontwerpers en bloggers bleken enthousiast te reageren en rapporteerden dat de eerste editie al met kerst was uitverkocht.⁵¹ Veel Amerikaanse kopers werden teleurgesteld. VE maakte speciaal een nieuw filmpje over het drukproces. Daarin werd uitgelegd dat de tweede druk drie maanden zou vergen. Het resultaat van deze marketing bleef niet uit: het boek beleefde druk op druk en VE verkocht meer dan 30.000 exemplaren.⁵²

Voor het derde boek bedacht VE een nieuwe publieksbenadering. *Composition No. 1* van Marc Saporta verscheen oorspronkelijk in 1963. Het verhaal over een zekere X, zijn vrouw Marianne, zijn voormalige minnares Dagmar en de door X verkrachte au-pair Helga, is door Saporta in korte scènes beschreven, die op losse bladen werden uitgebracht. Het is een caleidoscoop van herinneringen genoemd.⁵³ Ze kunnen als speelkaarten worden geschud, zij het dat de pagina’s van de VE-editie daarvoor te licht en te groot zijn. De reacties op de uitgaven van VE werden inmiddels licht overdreven. Een kritiek vermeldde ten onrechte dat het boek in deze losbladige vorm voor het eerst gebruikmaakte van ‘the interactive shuffling, and sliding we’re so familiar with on our screens and brings it to a physical book’.⁵⁴ Losbladige boeken en verhalen die uit in willekeurige volgorde te lezen scènes bestaan, hebben een langere traditie.⁵⁵ Interessant is dat de beschouwers van de papieren boeken proberen een nieuwigheid te benoemen die er helemaal niet is en dat geeft aan dat de wervende toon van VE’s marketing succesvol is: zelf hoeft VE niet te beweren dat iets nieuws is, anderen doen dat.

De vormgeving van *Composition No. 1* was in handen van Matt Pyke (van Universal Everything), die de achterzijde van elk blad bedrukte met een verschillende illustratie, die steeds is samengesteld uit alle woorden uit de tekst en automatisch gegenereerd werd.⁵⁶ Voor deze uitgave maakte

47 Silvia Bertolotti, ‘The Visual Dimension of a Text: Interview with Visual Editions’, in ‘Digicult’, geplaatst 2015 [<https://digicult.it/news/the-visual-dimension-of-a-text-an-interview-with-the-publisher-visual-editions/>].

48 Heather Wagner, ‘Jonathan Safran Foer Talks. Tree of Codes and Conceptual Art’, in *Vanity Fair*, geplaatst 10 november 10 [<https://www.vanityfair.com/culture/2010/11/jonathan-safran-foer-talks-tree-of-codes-and-paper-art>]; Faber (2010).

49 Heller (2010).

50 Joost van Zoest, *Convergence culture revisited: the case of Jonathan Safran Foer*. Utrecht, Universiteit Utrecht, 2011 (batcheloreindwerkstuk), p. 27.

51 Matthias Mueller, ‘New Year, New Publishing’, in ‘Cultural Constellations’, geplaatst 11 mei 2011 [<https://culturalconstellations.wordpress.com/2011/05/11/new-year-new-publishing/>].

52 ‘Tree of Codes by Jonathan Safran Foer: Making Of’, in ‘You Tube’, geplaatst 7 maart 2011 [<https://www.youtube.com/watch?v=r0GcB0PYKjY>];

‘Tree of Codes by Jonathan Safran Foer’ (website van VE) [<http://visual-editions.com/tree-of-codes>]; Gerber & Iversen (2012).

53 André Naffis-Sahely, ‘French Literature’, in: *The Times Literary Supplement*, 16 september 2011, p. 31.

54 ‘Composition No. 1 “re-imaging” a French classic’, in: ‘ParisVoice’, ongedateerd [2011] [<http://parisvoice.com/composition-no-1-qre-imaginq-a-french-classic/>].

55 Bolton (2011), pp. 149-150.

56 Alexander Ecob, ‘Enforced focus’, in: *Eye*, 21 (2011) 81 (najaar), p. 94.

VE de overstap naar een andere verschijningsvorm: een iPad app. Daarin buitelen de teksten over elkaar heen, en alleen door het scherm aan te raken blijft een tekst in beeld. Als je het scherm tijdens het lezen loslaat, schieten de teksten meteen verder.⁵⁷ Je kunt je als lezer dus niet laten afleiden – wat internet juist verleidelijk maakt.



Marc Saporta, *Composition No. 1* (2011) [Foto: auteur]

Een tweede manifestatie met *Composition No. 1* was een lezersbijeenkomst in het V&A Museum. Het was bedoeld om een gemeenschap rondom het boek te organiseren ('orchestrating that sharing idea').⁵⁸ Een filmpje over dit 'event' werd online geplaatst en toont hoe verspreid over het museum 150 vrijwilligers elk één blaadje uit de doos voorlezen. Er was geen route uitgezet, zodat zoveel mogelijk bezoekers het verhaal in een willekeurige volgorde aanhoorden.⁵⁹ In een eerder filmpje liet VE zien hoe in een park de 150 bladen door de wind in alle richtingen werden meegevoerd – dit visualiseerde het toeval in het leesproces.⁶⁰

Zulke esthetische en grappige filmpjes publiceerde VE ook naar aanleiding van andere uitgaven, zoals *Kapow!* van Adam Thirwell (2012), een boek over afleiding. Het boek werd weer gedrukt bij Die Keure, maar nu ontworpen door Studio Frith (Frith Kerr) – al is dat niet vermeld in het boek.⁶¹ In een Vimeofilmpje zijn de leeshoudingen

verbeeld: rechtop of schuin zittend, ondersteboven liggend op een bankje, verticaal liggend met het boek van zich afgekeerd, langs het boek een trap afdalend, van de eerste verdieping neerkijkend naar het boek dat op straat ligt.⁶² Deze ironische overdrijving van de lastige typografie van het boek creëerde een buzz op internet, net als een filmpje dat het boek eerder aankondigde ('Kapowing Kapow!', 24 februari 2012) en een interview met de auteur, een filmpje over de presentatie, met daarbij berichten op Facebook, Twitter, Tumblr, Flickr en Pinterest. Overigens werden van dit boek ook ouderwetse recensie-exemplaren verzonden.

Op elke pagina zijn de afleidingen van de auteur, met verhalen in verhalen in verhalen, inclusief de niet vertelde verhalen, typografisch anders vormgegeven, met stukken tekst die op de kop, diagonaal of overdwars zijn gezet in rechthoeken, cirkels, parallellogrammen en andere grillige vormen die vaak ook de marges inschieten. Al snel volstonden twee tegenover elkaar liggende pagina's niet meer en besloten de ontwerpers uitklapbare bladen in te voegen, die nog meer afleidingen verborgen konden houden, culminerend in een uitslaand blad met 10 tekstpagina's. De lezer wordt overigens keurig geholpen bij de volgorde waarin hij hoofd- en bijteksten moet lezen. Steeds als moet worden overgesprongen naar zo'n afwijkende tekst, staat in de hoofdtekst een speciaal teken dat ontleend lijkt aan het verkeersbord dat een afslag aankondigt.

Visual Editions, 2013–2015

Voor Visual Editions brak nu een overgangperiode aan, waarin boeken zowel op papier als in digitale vorm zouden verschijnen. Het project *Where You Are* (2013) met losse bijdragen van zestien auteurs in een doos was ook te zien als website. Het werd intussen duidelijk dat de papieren boeken niet moesten verzenden in 'gimmicks' en dat digitale technieken nieuwe mogelijkheden met meer verrassingen voor de lezer zouden toestaan. *Where You Are* leende zich voor een website, doordat het een doos met kaarten is, gebaseerd op meerdere verhalen, zoals de route van een

⁵⁷ Ecob (2011).

⁵⁸ Gerber & Iversen (2012).

⁵⁹ 'VE at the V&A: A Live Mass Reading Event', in 'You Tube', geplaatst 24 januari 2012 [https://www.youtube.com/watch?v=Yzon_xG5MHk].

⁶⁰ 'Composition No. 1 by Marc Saporta', op 'Vimeo', geplaatst 11 augustus 2011 [<https://vimeo.com/27484241>].

⁶¹ Bert Van Raemdonck, 'Uitklapboek en snipperroman', in: *De Standaard/De Standaard der Letteren*, 27 juli 2012, p. 10.

⁶² 'Kapow! by Adam Thirwell: Featuring Bertie', op 'Vimeo', geplaatst 13 juni 2012 [<https://vimeo.com/43965791>].



Adam Thirlwell, *Kapow!* (2012) [Foto: auteur]

Mexicaanse zwerfster, de werking van GPS in Zuid-Afrika of de indeling van een werktafel. De website bevat behalve kaarten (elk met haar eigen navigatie en symbolen) ook teksten die heel lichtgrijs op het scherm staan en pas bij het scrollen deel voor deel zwart en leesbaar worden.⁶³ Een van de critici stelde vast dat vooral het ‘verhaal’ van Geof Dyer de visuele en tekstuele elementen op een nieuwe wijze aan elkaar verbond, maar dat veel van de andere bijdragen nog te tekstueel of illustratief uitvielen. Men vond het daarom boeiend om te zien welke kant VE op zou gaan.⁶⁴

Bij verschillende media zoals papieren en online boeken moet de vraag gesteld worden wat de unieke kwaliteiten ervan zijn. De mogelijkheid bestaat dat de onderlinge verschillen mettertijd veranderen. Daar komt bij dat ontwerpers (zoals Andrew Losowsky) nadenken over het opdelen van het verhaal over verschillende media tegelijk: een deel als krant, een ander deel als podcast en een derde deel als webpagina. Nieuwsberichten zoeken en vinden we nu al in verschillende media – ook boeken kunnen een hybride mediabestaan gaan leiden.⁶⁵ In de overgangsjaren heeft Visual Editions dat op een andere manier aangepakt, met boeken op papier, als app voor een iPad en als evenement in een museum. Net als Losowsky, wil VE trouw zijn aan een tekst en tegelijk het medium uitbuiten.⁶⁶ We zien daarbij dat niet alleen media worden gebundeld, zoals internettheoreticus Henry Jenkins

in 2006 beweerde: de muren tussen de media worden geslecht, ‘content’ stroomt via verschillende kanalen naar de gebruiker, die het in verschillende vormen aantreft.⁶⁷ Tegelijk zien we de media zich van elkaar onderscheiden (divergerende tegenover convergerende media), waarbij papieren boeken worden gemaakt die zijn geïnspireerd door online technieken, maar waarbij tegelijk de eigen tactiele eigenschappen worden versterkt. Een voorbeeld is *Typographic Links* (2007) van ontwerper Dan Collier: hij imiteerde hyperlinks in een papieren boek met rode draden die door de pagina’s heen lopen en woorden op verschillende plekken met elkaar verbinden.

Bij online technieken is een boek anders georganiseerd: een vaststaand begin of einde ontbreekt, het verhaal gaat alleen verder dankzij ingrepen van de lezer en het functioneert binnen een netwerk van connecties.⁶⁸ Omdat elke lezer potentieel online een ander verhaal leest, ontbreekt een gedeelde leeservaring van een bepaalde tekst, en is er wel de gedeelde ervaring van het vinden van een route, zoals bij games. Het is goed te bedenken dat aan die digitale verhalen ‘papieren incunabelen’ vooraf zijn gegaan; wat betreft keuzes en diverse leeservaringen is er bijvoorbeeld van Raymond Queneau het uit 1961 stammende *Cent mille milliards de poèmes*, met tien sonnetten van elk veertien los te combineren versregels.

63 ‘Where You Are’ [<http://where-you-are.com>].

64 Rick Poyner, ‘Space for stories’, in: *Eye*, 22 (2014) 87, pp. 2-3.

65 María Serrano, ‘Visual Editors and Literary Designers: An Interview with Andrew Losowsky’, in ‘The Publishing Lab’ [online op: <http://the-publishing-lab.com/features/view/149/http-the-publishing-lab.com-features-view-149-andrew-losowsky>].

66 Bertolotti (2015).

67 Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York, New York University Press, 2006, p. 11.

68 Douglas (2001), pp. 39-54.

De strategie van VE veranderde. Was die eerst gericht op de productie van uitzonderlijke boeken waarvan de papieren versie niet door andere uitgevers en niet als online versie kon worden gemaakt, dan werden later de afzonderlijke unieke kwaliteiten van beide verschijningsvormen opgezocht, vooral om die van de papieren versie te benadrukken (zoals bij *Composition No. 1*). In de recentste periode zijn door VE alleen online boeken gepubliceerd maar er bestaan plannen voor nieuwe papieren edities.

Visual Editions, 2016–2018

Gedrukte boeken leveren tegenwoordig het tegendeel van een d-boek (digital book).⁶⁹ Ze bevestigen hun autoriteit door stabiliteit en soliditeit; zelfs de wispelturigheid van een verhaal ligt op papier vast. Juist daarom vinden veel critici en lezers dat het niet goed voorstelbaar is dat het boek het ‘paard van de eenentwintigste eeuw’ zal worden. Het papieren boek is een geraffineerd voorbeeld van een primitieve techniek genoemd en lange tijd gold het e- of d-boek als een primitief voorbeeld van een hoogstverfijnde techniek.⁷⁰ De kwaliteiten van een d-boek zijn vooral: meerstemmigheid en participatie, naast alternatieve routes, plotwendingen en verhaallijnen. Het verhaal speelt zich bij de lezer thuis af.



Kate Pullinger, *Breathe* (2018) [Foto a: Visual Editions; overige foto's: auteur]

Dat geldt bijvoorbeeld voor *Breathe* van Kate Pullinger (gelanceerd in januari 2018). Het is een gratis iPhone-app. Dat was mogelijk voor VE dankzij een samenwerking met Google Creative Lab Sydney (Tom Uglow) en het door de Britse Arts and Humanities Research Council gesubsidieerde programma ‘Ambient Literature’.⁷¹ De samenwerking tussen VE en Google Creative Lab begon in 2015. Speciaal daarvoor werd Editions at Play opgericht, een platform voor ‘digitally-native books’, vooral voor mobiele telefoons. *Breathe* wordt in korte scènes verteld en is verdeeld over 105 schermteksten. Hoofdpersoon Flo probeert met haar overleden moeder in contact te treden, maar geesten onderbreken haar. Door middel van APIs (application programming interfaces) en nadat de lezer toestemming daartoe geeft, worden locatiegegevens (adres, tijdstip, weersomstandigheden) en foto's gebruikt in het verhaal dat zich daardoor kan afspeelen in je eigen kamer. Dat begint al in de introductie over spoken die zich overal bevinden – in mijn geval: ‘It’s as though they were there all along, waiting, with me, in my room, with you in Den Haag, on my phone, in your house, in the air that we breathe.’ Flo’s teksten worden soms uitgewist, van achteren naar voren, waarna het scherm op zwart gaat en een spooktekst in wit begint te verschijnen. Daarin is het exacte adres van de lezer opgenomen: ‘I’m close by.’ Het verhaal wordt steeds onderbroken door boodschappen in flitsend zwart of grijs, de vingerafdruk van de swipende lezer licht opeens als schaduw op en als je die probeert te verwijderen komt een verborgen tekst tevoorschijn. Als je het toestel overdwars houdt, komt een waarschuwing in beeld: dit is een boek, je moet het scherm rechtop houden om het te lezen. Het heen en weer bewegen van de iPhone veroorzaakt een vreemde gloed met teksten die als achtergrond je eigen interieur tonen. Het zijn verzuchtingen van Syrische vluchtelingen, regels uit Clara Smith’s lied ‘Shipwrecked blues’ en suggesties dat er iemand bij je in de kamer is. ‘Be personal’, een van de drie adviezen aan contemporaine uitgevers, is hier letterlijk opgevat en alleen mogelijk dankzij de medewerking van de lezer.

VE probeerde bestaande technieken te gebruiken op een niet te opvallende manier, zodat de techniek het verhaal niet overheerst. Dat betekende dat sommige oefjes niet werden ingezet, zoals kleur- en objectherkenning.⁷² De

69 Term gemunt door ontwerper Tom Uglow, zie Chris Smith, ‘The Tom Uglow interview: “Books are the future of books”’, in ‘Prolifiko’, geplaatst 15 februari 2015 [https://prolifiko.com/googles-tom-uglow-think-outside-the-book/]:

70 Douglas (2001), pp. 14-15.

71 ‘Breathe’ [http://www.katepullinger.com/breathe/].

72 Molly Flatt, ‘“Eight books in, and we’re still learning”: Editions At Play on their responsive ghost story, Breathe’, in ‘The Bookseller’, geplaatst 2 februari 2018 [https://www.thebookseller.com/futurebook/breathe-723661].

marketing van het boek richtte zich vooral op een jong en vrouwelijk publiek, wat voor de auteur niet, maar voor VE wel een nieuw publiek betekende, dat vooral werd bereikt dankzij de netwerken van de samenwerkende partijen.



Tea Uglow, *A Universe Explodes* (2017) [Foto's: auteur]

In deze derde fase van Visual Editions neemt het doen van onderzoek – met auteurs, ontwikkelaars en ontwerpers – een nog prominenter plaats in: onderzoek naar nieuw leesgedrag en lezersbereik. Het personaliseren van het boek was één resultaat hiervan, een ander was het gebruik van blockchaintechnologie voor *A Universe Explodes* van Tea Uglow (2017). Dit verhaal over desintegratie is het gemeenschappelijke eigendom van een aantal lezers die elk woorden toevoegen (1) en verwijderen (2) tot er nog maar één woord resteert. In het 21e scherm tellende verhaaltje kan de lezer (met een speciale button) de originele met de huidige versie vergelijken. Er zijn honderd manipuleerbare versies beschikbaar, maar in april 2018 was bijna de helft nog niet overgedragen aan een eerste eigenaar. Meer dan een derde had een eerste eigenaar (38 stuks, waarvan versie 9 eigendom is van schrijver Margaret Atwood), dertien versies hadden via blockchain een tweede eigenaar gehaald en drie versies (nummers 15, 21 en 65) hadden drie revisies achter de rug. In nummer 65 werden, bijvoorbeeld, de kleur van een aardewerken kom veranderd, kleine tekstuele verbeteringen aangebracht en een keuken herbenaamd tot verpleeghuis. In een andere versie (nummer 75) was die ruimte door boekkunstenaar Sam Winston gewijzigd in een achterkamer. Het is een boek voor de lange termijn en de potentiële lezer kan op dit moment niets anders doen dan kijken wat er zoal gewijzigd wordt in de tekst – door het

verhaal stelselmatig en vaak te lezen – in de hoop dat een van de andere eigenaren besluit je mede-eigenaar te maken. De vraag is of dit leesbevorderend werkt of niet. De opzet heeft intussen een exclusief karakter, wat indruist tegen de democratische missie van de uitgeverij. Maar intussen speelt de uitgave met de problematische verhouding tussen eigendom en digitale cultuur.

De toekomst van Visual Editions

Experimenten met d- en e-boeken staan nog in de kinderschoenen en dat zie je aan de uitzinnige ideeën die uitgevoerd worden, zoals *A Universe Explodes* van VE. Andere uitgeverijen doen dat ook. *Private Vegas* (2015) van James Pettersons werd aangekondigd als een zelfvernietigend digitaal boek, waarvan de tekst na 24 uur automatisch verdween. Ook Tom Uglow poneerde ideeën over toekomstige digitale boeken, zoals een boek dat je achtervolgt via billboards of dat je op de hielen zit op internet.⁷³ Intussen is het vinden van de beste drukkerij geen voorwaarde meer voor VE, het gaat er meer om de beste programmatuur, animatietechniek en art director te vinden teneinde boeken te maken 'that can't be printed'.⁷⁴

De directrices van VE zijn zich bewust van de veranderingen die het bedrijf heeft ondergaan, van een concentratie op visuele papieren boeken naar een toelegging op nieuwe digitale leeservaringen. De vraag 'Wat is de toekomst van een boek' wordt hun veel gesteld. Maar hun antwoord is dat er nooit wordt geïnformeerd naar de onzekere toekomst van de Kindle of van de app. Over tien jaar zullen alle boekvormen zijn veranderd.⁷⁵ Intussen kan worden vastgesteld dat de interventies van VE in het papieren boek op zich niet nieuw waren – vaak ontleend aan kunstenaarsboeken of digitale praktijken – maar dat ze door VE wel voor het eerst doelgericht werden toegepast in commerciële literaire publicaties. Daarnaast zien we dat bestaande digitale technieken (GPS, games) door VE succesvol zijn ingezet voor vernieuwende literaire leeservaringen met de iPhone.

Hoe toekomstgericht ook, de aanpak van VE kan niet buiten kennis over het verleden van het boek. Emily

73 Smith (2015).

74 Coluzzi, 2013; twitterbericht van Visual Editions, 1 februari 2018.

75 Wilson (2011).

King schreef: ‘There is a widespread belief that publishing’s future depends on the broadest possible engagement with its past’ – daarbij gaan apps prima samen met handgemaakt papier.⁷⁶ Tegelijk moeten we constateren dat ons begrip van het verleden constant tekortschiet en wij over de toekomst weinig met zekerheid kunnen zeggen – voorspellingen laten we liever over aan de hedendaagse collega’s van Marcel Proust.

⁷⁶ Emily King, ‘The Book, but not by the book’, in: *V&A Magazine*, zomer 2013, pp. 58-65 (hierin p. 63).

De latere lotgevallen van de koperplaten met ontwerpen van Peter Paul Rubens

- Dirk Imhof



Het Museum Plantin-Moretus bezit een collectie van 2.846 koperplaten, die afkomstig zijn van de Plantijnse uitgeverij. Hoe groot dit aantal ook lijkt, het zijn lang niet alle koperplaten die de Moretussen ooit in hun bezit hadden. Heel wat koperplaten met ontwerpen van Peter Paul Rubens bleven bewaard, een deel belandde echter in andere collecties of ging verloren.

Slechts een beperkt aantal koperplaten met gravures naar ontwerpen van Rubens werd hergebruikt voor andere edities. Dat is verklaarbaar: decoratieve titelpagina's kunnen makkelijk voor verschillende edities dienen maar de titelpagina's met ontwerpen van Rubens zijn echt specifiek voor een bepaald werk gemaakt en kunnen moeilijk voor een ander werk worden gebruikt, tenzij de inhoud van die nieuwe editie min of meer dezelfde is. Dan kan een ontwerp van Rubens een tweede maal te pas komen. Zo werd de titelpagina van Stephanus Simoninus' *Silvae Urbanianae seu gesta Urbani VIII*, 1637, al eerder gebruikt voor de *Lycorum libri IV* van Sarbiewski (1632), en keerde de titelpagina die Rubens maakte voor Augustinus Mascardus' *Silvarum libri II* (1622) in 1654 en 1663 terug in de uitgaven van de gedichten van de Spaanse auteur Francisco de Borja, *Las obras en verso*. Ook de koperplaten voor de illustraties van liturgische werken, waarvan de inhoud jarenlang dezelfde bleef, konden hergebruikt worden. Zo werd de titelpagina van het *Breviarium Romanum* van 1614 opnieuw gebruikt voor een nieuwe editie in 1628. Toen was een kleine ingreep nodig omdat de nieuwe paus Urbanus VIII ondertussen een nieuw wapenschild had, dat onderaan op de titelpagina was afgebeeld.

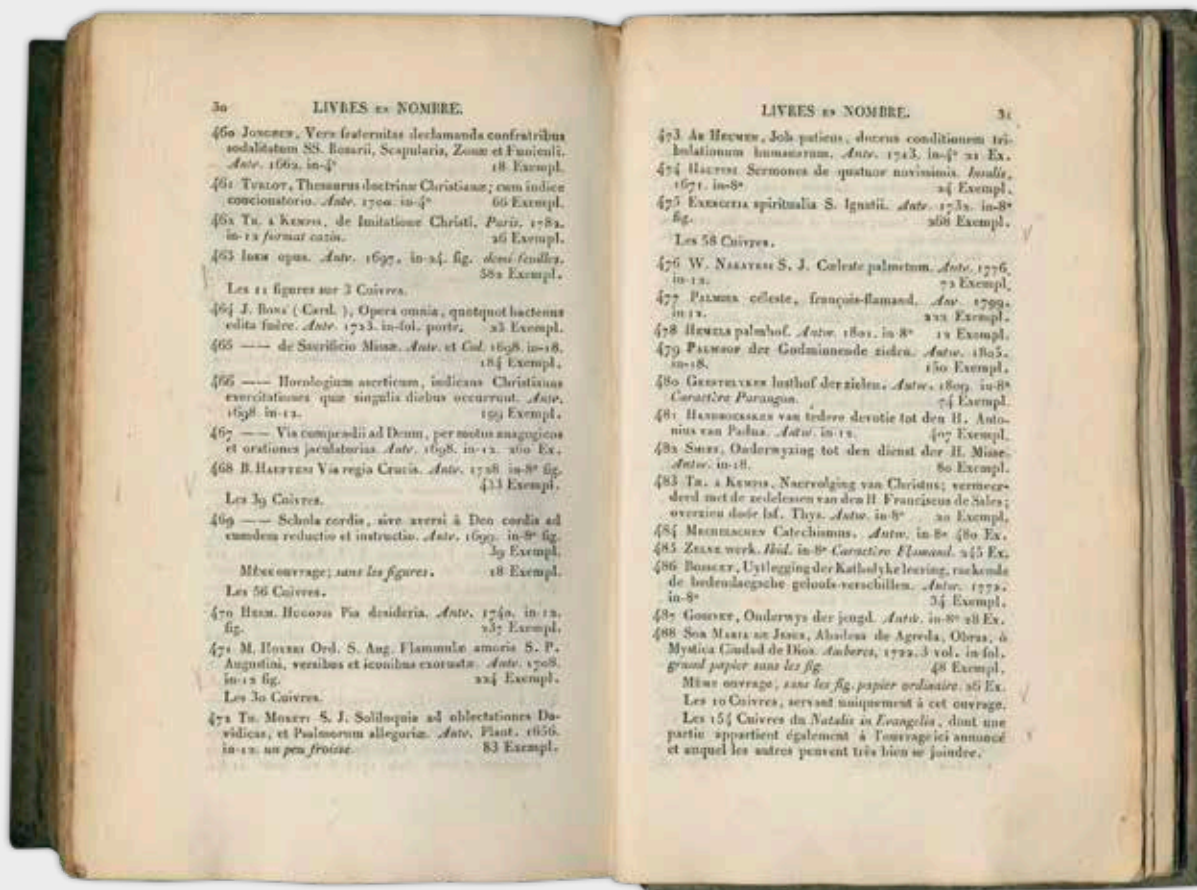


De inventaris van de koperplaten gemaakt in juni 1653 (MPM Arch. 354, *Inventarissen 1642–1664*, fol. 90v)

Koperplaten verslijten vrij snel wanneer ze veel worden gedrukt. Ze kunnen enkele keren bijgewerkt worden, namelijk door de groeven uit te diepen, maar dat kan slechts in beperkte mate en uiteindelijk wordt de plaat onbruikbaar. Wellicht daardoor zijn de oorspronkelijke koperplaten van de gravures met de ontwerpen van Rubens voor het missaal van 1613 en het brevier van 1614 niet meer bewaard. Misschien maakten ze deel uit van de verzameling 287 pond 'oude copere versleten platen van diverse boecken', die in juli 1653 aan Cornelis II Galle werden verkocht en daarna wellicht gewoon gesmolten.

Regelmatig maakten Balthasar II en zijn opvolgers een inventaris op van de koperplaten in hun bezit, zodat

we kunnen volgen welke koperplaten nog beschikbaar waren. Een laatste volledige inventaris werd opgesteld in 1704, net voordat een deel van de platen werd verkocht aan de Antwerpse uitgevers Henricus II en Cornelius I Verdussen. Onder deze reeks platen bevonden zich ook de 39 platen die hadden gediend voor de in 1635 verschenen editie *Regia via crucis* van Benedictus van Haeften, met een door Rubens ontworpen titelpagina. In 1728, bijna een eeuw later, brachten de Verdussens het boek opnieuw uit met dezelfde illustraties. Op de titelpagina waren hun naam en het nieuwe jaar van uitgave 1728 gegraveerd. De verzameling koperplaten bleef in bezit van de familie Verdussen tot aan de openbare

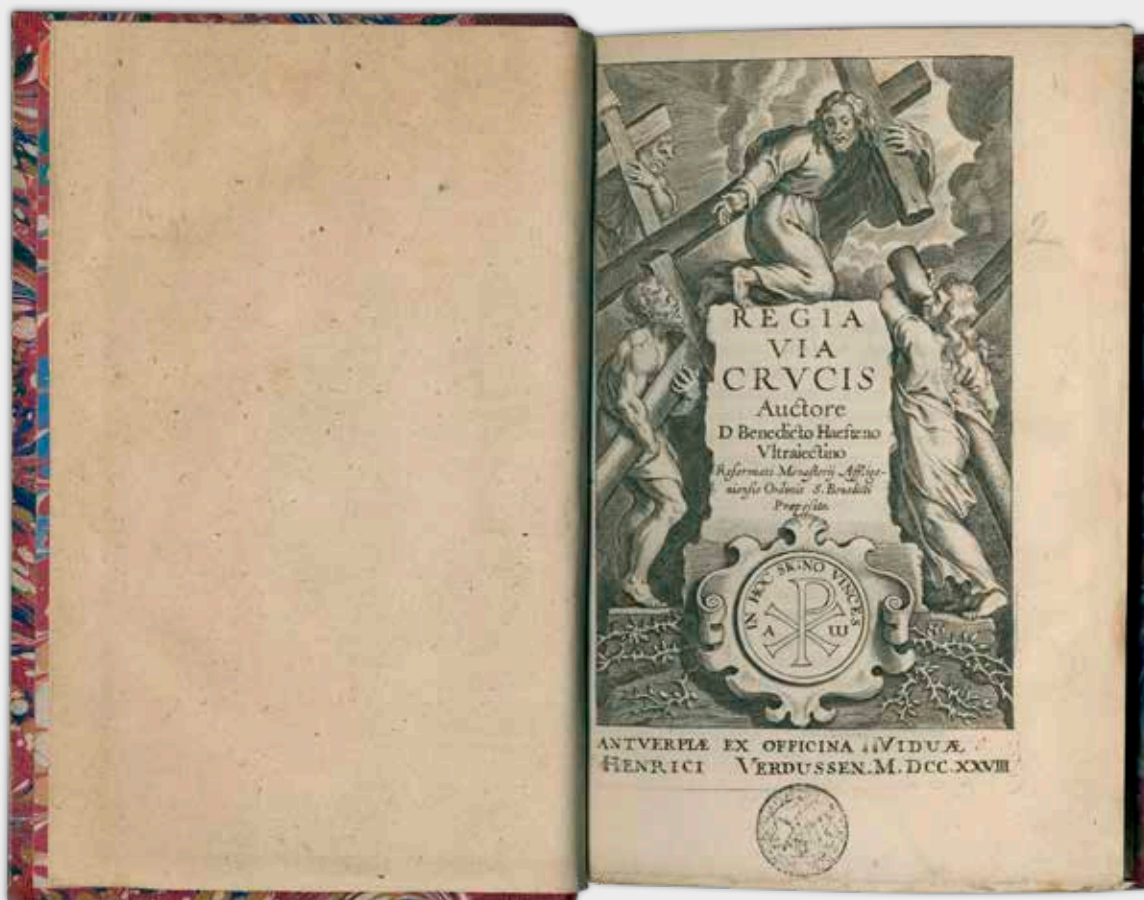


Catalogue de livres en feuilles, provenant de la mortuaire de feu Madame veuve P.A. Verdussen, Antwerpen, Ancele, 1834: p. 30 (MPM V 69)

verkoop van hun boekenbezit en drukkersmateriaal in 1834. Zo kwamen de platen terecht bij de trappisten van Westmalle, die midden 19de eeuw een eigen drukkerij begonnen en daarvoor het nodige materiaal kochten. In 1850 drukten ze bv. een *Missale Cisterciense*, waarbij ze voor druktechnisch advies een beroep deden op de laatste drukkers van de Plantijnse drukkerij.

Toen in 1877 de 300ste verjaardag van Rubens' geboorte werd gevierd, liet de toenmalige conservator van het Museum Plantin-Moretus de koperplaten met de titelpagina's naar Rubens opnieuw afdrukken en gaf ze uit in een feestbundel *Titels en portretten gesneden naar P.P. Rubens voor de Plantijnsche drukkerij = Titres et portraits*

gravés d'après P.P. Rubens pour l'imprimerie Plantinienne (opnieuw uitgegeven in 1901). Op die manier kon een groot publiek meegenieten van deze meesterwerkjes van de Apelles van de 17de eeuw.

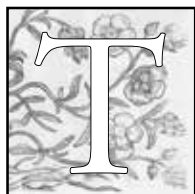


Benedictus van Haeften, *Regia via crucis*, Antwerpen, weduwe Henricus II Verdussen, 1728: titelpagina (MPM A 4190)

Imschoot, Uitgevers. Geschiedenis van een passie

Guy Vingerhoets

Voorgeschiedenis



Toen rond 1987 het 50-jarige bestaan van de Gentse drukkerij Joz. Imschoot naderde, beraadde men er zich over hoe de viering de nodige luister bij te zetten. In 1937 (officieel 1938) was de drukkerij opgericht door gediplomeerd meester typograaf Jozef Imschoot. Jozef hield van het delicate, technisch moeilijkere drukwerk en werkte graag samen met vooral plaatselijke kunstenaars, maar om den brode was de drukkerij stilaan een meer commerciële koers gaan varen. Vooral de Universiteit Gent werd met haar grote behoefte aan allerlei drukwerk een belangrijke klant. Mettertijd had vader Imschoot, die in 1988 zou overlijden, de fakkel doorgegeven aan zijn zonen Luc en Dirk. De broers hadden een verschillend karakter en de ietwat traditionelere en pragmatischere Luc vond in broer Dirk een progressiever en artistieker type. De drukkerij, gevestigd in een pand aan de Burggravenlaan vlakbij het Sint-Pietersstation in Gent, was technisch goed uitgerust en ook de oudere machines werden regelmatig onderhouden en ingezet voor specifieke opdrachten. De hoge kwaliteit van het geleverde werk was ook de Vlaamse kunstwereld niet ontgaan en regelmatig werd drukwerk van tentoonstellingscatalogi en uitnodigingskaarten aan drukkerij Joz. Imschoot toevertrouwd. Wellicht door de goede artistieke relaties besloot men het jubileum te vieren met een reeks van 50 publicaties door en voor de klanten van het bedrijf. Voor deze reeks '50/50' werden 50 creatievelingen aangesproken met wie de drukkerij had samengewerkt. Binnen een vast

formaat van 34 op 24 centimeter mochten ze elk een ontwerp maken dat door de drukkerij werd gerealiseerd en dat keurig verpakt in een witte envelop als relatiegeschenk aan de klanten werd aangeboden. Hoewel in 1987/88 maar 31 van de voorziene 50 projecten werden gerealiseerd, waren sommige werken echte pareltjes waarmee de drukkerij kon uitpakken. Het lijkt geen twijfel dat ervaringen opgedaan met de '50/50'-reeks een belangrijke inspiratiebron vormden voor de opstart van een eigen uitgeverij, maar welke vorm deze nieuwe uitgeverij zou krijgen zou door heel andere omstandigheden worden bepaald, waarvoor de kiem een aantal jaren eerder werd gelegd.

Een droomstart

Zoals gezegd was de kwaliteit van het drukwerk uitgevers en kunstenaars niet ontgaan. Vooral Dirk Imschoot verwelkomt artistieke projecten en doet zijn best om aan ongebruikelijke verzoeken te voldoen en er oplossingen voor te bedenken. Zonder het zelf te weten heeft de drukkerij al in 1985 een kunstenaarsboek gedrukt van Peter Downsborough in opdracht van de uitgevers Pietro Sparta en Pascale Petit. Een kunstenaarsboek is een autonoom kunstwerk dat door een kunstenaar is gecreëerd in de vorm van een boek. Het is niet zomaar een kunstboek óver een kunstenaar of een beschrijving van een tentoonstelling, maar een door de kunstenaar zelf ontworpen werk, dat in plaats van schilderij, prent of installatie ditmaal als boek, als kunstenaarsboek, wordt gerealiseerd. De moderne

versie van het kunstenaarsboek zag het licht in de jaren 50 en 60 van vorige eeuw met voortrekkers als Edward Ruscha en Dieter Roth, die het boekmedium hanteerden als een toegankelijke en betaalbare drager om hun ideeën en creaties aan een groot publiek te tonen.¹ Dit moderne kunstenaarsboek, dikwijls goedkoop en in grote oplagen geproduceerd, beleefde een grote bloei in de late jaren 60 en 70 bij de opkomst van de minimale en vooral conceptuele kunst. De kunstenaar Peter Downsbrough wordt tot die (post)minimalistische en conceptuele lichtung gerekend en maakt deel uit van de eerste generatie Amerikaanse kunstenaars die het kunstenaarsboek een belangrijke plaats in hun oeuvre hebben gegeven.² Downsbrough, die samen met zijn partner Kaatje Cusse heen en weer pendelt tussen Brussel en New York, is bijzonder gecharmeerd door de professionaliteit waarmee drukkerij Joz. Imschoot zijn kunstenaarsboek verzorgt. In de zomer van 1986 neemt het kunstenaarskoppel Downsbrough-Cusse contact op met Dirk Imschoot en legt hem het idee voor een reeks kunstenaarsboeken uit te geven: de vele Amerikaanse kunstenaarsvrienden van Peter en Kaatje zijn persoonlijk te benaderen, Kaatje kan optreden als curator van de reeks, Dirk heeft met een eigen uitgeverij meer artistieke armslag en de projecten van de uitgeverij kunnen door de eigen drukkerij worden gerealiseerd. Hoewel Dirk geen ervaring heeft als uitgever en vooralsnog weinig vertrouwd is met de internationale kunstwereld, lijkt het een goed plan. Bovendien weet hij dat de drukkerij gebaat is bij meer naambekendheid en mogelijk internationale opdrachten. Zelfs als de uitgeverij niet meteen winstgevend zou blijken, kon dit paradepaardje de drukkerij aan nieuwe klanten helpen. Dirk weet zijn familie te overtuigen en in 1987 ziet 'Imschoot, Uitgevers' het licht. Zoals afgesproken polsen Peter en Kaatje hun artistieke vrienden. Ze komen aanzetten met een indrukwekkende lijst namen van internationaal gerenommeerde kunstenaars die wel in zee willen gaan met de hun totaal onbekende uitgever/drukker uit Vlaanderen. Kaatje zet er meteen vaart achter en Dirk maakt met zijn medewerkers de Imschootreputatie van oplossingsgerichte meedenkers helemaal waar. In de periode 1987/88 publiceert Imschoot, Uitgevers voor de IC-reeks (Imschoot-Cusse) zes kunstenaarsboeken van de belangrijke conceptuele kunstenaars Robert Barry, John

Baldessari, Hanne Darboven, Peter Downsbrough, Albert Mertz en Lawrence Weiner. Alle boekjes hebben een A5-formaat (21 x 14,8 cm) en een zachte kaft. Ze verschijnen in een oplage van 1000 exemplaren waardoor hun prijs relatief laag is zodat ook een student van de kunstacademie zich een 'Baldessari' kan veroorloven. Voor verzamelaars wordt een beperkte editie van 25 boekjes gemaakt met een harde linnen kaft en stofwikkkel. Die luxe-exemplaren zijn door de kunstenaar gesigneerd en genummerd en hebben uiteraard een hoger prijskaartje. Hoewel de conceptuele hausse van de jaren 60 en 70 inmiddels voorbij is en de nieuwe generatie kunstenaars van de jaren 80 terug naar het canvas grijpt en relatief weinig aandacht heeft voor het kunstenaarsboek (denk maar aan het neo-expressionisme en de transavanguardia), kunnen de publicaties van Imschoot-Cusse op grote internationale belangstelling rekenen. In 1988 vraagt en krijgt Kaatje Cusse de toestemming van Leo Castelli, een van de invloedrijkste galeriehouders uit de tweede helft van vorige eeuw, om in zijn galerie in New York de eerste zes boekjes van Imschoot, Uitgevers tentoon te stellen. De vernissage vindt plaats op 11 januari 1989. De kersverse uitgeverij is meteen internationaal beroemd, de boekjes en het label Imschoot halen de populaire en gespecialiseerde pers en belangrijke verzamelaars en musea van hedendaagse kunst abonneren zich op de reeks.

Continuïteit door kwaliteit

Gesterkt door de met de IC-reeks verkregen erkenning besluit Dirk Imschoot de actieradius van de uitgeverij te verbreden. Hij neemt in 1989 Luc Derycke in dienst om dat te organiseren. Luc, die een artistieke vorming genoot en op dat moment weinig ervaring heeft met het uitgeven van kunst(enaars)boeken, neemt de uitdaging graag aan. Imschoot, Uitgevers is inmiddels ook actief als uitgever van kunstmonografieën en tentoonstellingscatalogi en aanvankelijk werkt Luc mee aan enkele van die projecten en houdt hij zich bezig met de boekhouding en de distributie van de reeds gerealiseerde fondslijst. In de winter van 1989/90 doet zich echter een belangrijke opportuniteit voor die tot een tweede reeks kunstenaarsboeken zal leiden.

1 Voor meer informatie over de geschiedenis van het hedendaagse kunstenaarsboek: Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste, Une introduction à l'art contemporain*. Parijs, Bibliothèque nationale de France, (2012).

2 Moritz Küng (2011), *Peter Downsbrough. The Books*. Ostfildern, Hatje Cantz, Moritz Küng (ed.), (2013).

Ondertussen blijft Kaatje Cusse als curator van de IC-reeks actief en werkt ze haar originele lijstje verder af. Een zevende titel van Christopher Williams komt door omstandigheden te laat voor de Castellitentoonstelling en wordt pas in 1989 uitgegeven. Er volgen IC-boekjes van Balthasar Burkhard (1991), Dara Birnbaum (1992), Joseph Kosuth (1992), Carl Andre (1993), Dan Graham en Marie-Paule Macdonald (1993), James Welling (1996), Sol LeWitt (1998), Jennifer Bornstein (1999), en Michael Snow (1999). Eén voor één ronkende namen uit het internationale circuit van de beeldende kunst. Hoewel ze tot haar eigen verrassing als model fungeert in een kunstenaarsboek van haar echtgenoot (een oud project van Peter Downsbrough uit 1987 dat pas in 1999 door Imschoot wordt gepubliceerd als 'Within [time]') zet Kaatje net voor het millennium haar avontuur als curator voor Imschoot, Uitgevers stop.

De tweede reeks kunstenaarsboeken uit de Imschootsaga is het resultaat van een samenwerking tussen Luc Derycke en Bernard Marcadé. Bernard is een Franse curator, die in 1990 van het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel de opdracht krijgt een aantal tentoonstellingen te organiseren rond hedendaagse kunstenaars.³ Luc en Bernard kenden elkaar en met goedkeuring van de organisatoren wordt beslist om voor elk van de tentoonstellingen in plaats van een traditionele catalogus een kunstenaarsboek te maken, geschoeid op dezelfde leest als de reeks van Kaatje Cusse. De uitgenodigde kunstenaars krijgen te horen dat van hen een kunstenaarsboek wordt verwacht op A5-formaat en dat er verder geen spelregels zijn. In de voorbereidingsfase bezoeken Bernard en Luc elke deelnemende kunstenaar om hun boekje te concretiseren. Een feest voor de jonge Luc Derycke, die merkt hoeveel belang de kunstenaars aan dit onderdeel van hun werk hechten. Hij doet tegelijk de nodige ervaring op om later zelf in het uitgeversvak te stappen.⁴ De reeks krijgt een eigen naam 'IM' (voor Imschoot-Marcadé) maar zal hetzelfde concept hanteren als de IC-reeks, met een A5-formaat en een beperkt aantal gesigneerde luxe-exemplaren naast de gewone editie met zachte kaft. De tentoonstellingen volgen elkaar in snel tempo op en alleen al in 1990 kunnen 10 kunstenaars, onder wie enkele zeer bekende, een boek in de IM-reeks uitgeven: Jean-Michel Alberola, Giovanni Anselmo, Christian Boltanski, Jan Fabre, Luciano Fabro, Paul-Armand Gette, François Morellet, Niele Toroni, Michel Verjux en Daniël Walravens. In 1991 loopt

dit project nog even door en volgen er bijdragen van Leo Copers en Sherrie Levine. Inmiddels is Imschoot, Uitgevers een vaste waarde geworden en een kwaliteitslabel wat kunstenaarsboeken betreft. De toestroom van initiatieven en voorstellen is navenant en het wordt een delicate klus de juiste keuzes te maken en financiële risico's te vermijden. Luc zet zich in als ambassadeur van het merk Imschoot, verknoopt de uitgeverij met de kunstwereld en zoekt er financieringsmodellen om nieuwe projecten te realiseren.

Teamwerk

Na de in commercieel opzicht enigszins naïeve maar inhoudelijk bijzonder geslaagde start van de 'kunst'-uitgeverij wordt het zaak de trein op het goede spoor te houden. Dirk heeft met de uitgeverij en de reeks kunstenaarsboeken een geheel nieuw element met internationale weerklank in de kunstwereld geïntroduceerd. Hoewel hij ook zakelijk is als ondernemer – het bedrijf Imschoot stelt inmiddels bijna vijftig mensen tewerk – gaat hij met de uitgeverij voluit de uitdaging aan om via het boek kunst te promoten op een democratische en toegankelijke manier. Dirk is een katalysator die zijn mensen het vertrouwen en de ruimte geeft om initiatieven te nemen en die hen daarbij vrijwel onvoorwaardelijk steunt. Hij zal er steeds in slagen hiervoor de juiste mensen aan te trekken en werkt met het grootst respect voor de creatieve wensen van de kunstenaars.

Het jaar 1992 wordt een belangrijk overgangsjaar voor de uitgeverij. Luc Derycke maakt voor Imschoot nog een kunstenaarsboekje met Stephen Willats en een catalogue raisonné van het filmische werk van Lawrence Weiner, maar zoekt stilaan zijn eigen weg en zal in hetzelfde jaar en in goede verstandhouding met de broers Imschoot het schip verlaten. Kaatje Cusse cureert de boeken van twee Amerikaanse kunstenaars Birnbaum en Kosuth, en Bartomeu Marí, die werkt voor het Brusselse Fondation pour l'architecture, maakt voor Imschoot een kunstenaarsboekje met de Spanjaard Antonio Muntadas en de Amerikaan Matt Mullican. Hoewel nog steeds vastgehouden wordt aan het A5-formaat, komt er meer variatie in de oplage, die bij minder bekende kunstenaars wat lager blijft. Ook wordt afgestapt van de gewoonte om de beperkte gesigneerde

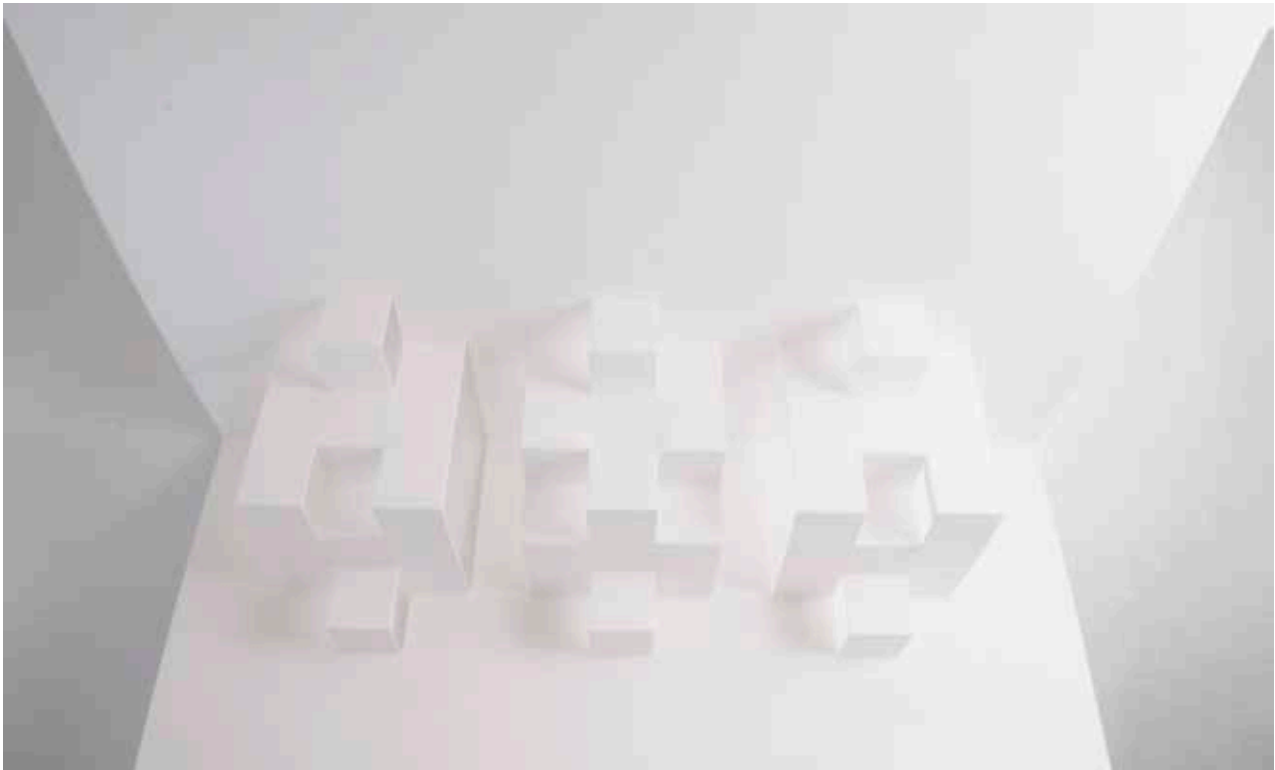
³ De tentoonstellingsreeks 'Affinités Sélectives' vond plaats in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel, Bernard Marcadé was de curator.

⁴ Sinds 1992 werkt Luc Derycke als vormgever en uitgever van boeken, vanaf 2005 gebeurt dit onder de naam MER.Paper Kunsthalte.

versie van een harde kافت te voorzien. De fabricatiekosten van een met linnen beklede harde kافت met een geïllustreerde stofwikkel zijn immers zoveel hoger dan de reguliere oplage, dat dit concept commercieel niet langer houdbaar is. Eveneens in 1992 maakt Cornelia Lauf haar entree als nieuwe curator van de uitgeverij. Cornelia is kunsthistorica en de vrouw van conceptueel kunstenaar Joseph Kosuth, met wie Kaatje net een boekje maakte. Het gezin Kosuth-Lauf is van New York naar Gent verhuisd en door de samenwerking met Kaatje raakt het koppel geïntroduceerd bij de uitgeverij. Dirk Imschoot zit na het vertrek van Luc Derycke zonder curator en begrijpt onmiddellijk de meerwaarde die Cornelia Lauf met haar achtergrond en contacten voor de uitgeverij kan betekenen. In 1992 neemt

Cornelia de taak van Luc Derycke over. Luc Imschoot, die zich vooral met de drukkerij bezighoudt, verlaat het bedrijf in 1993. Hij overlijdt in 2007.

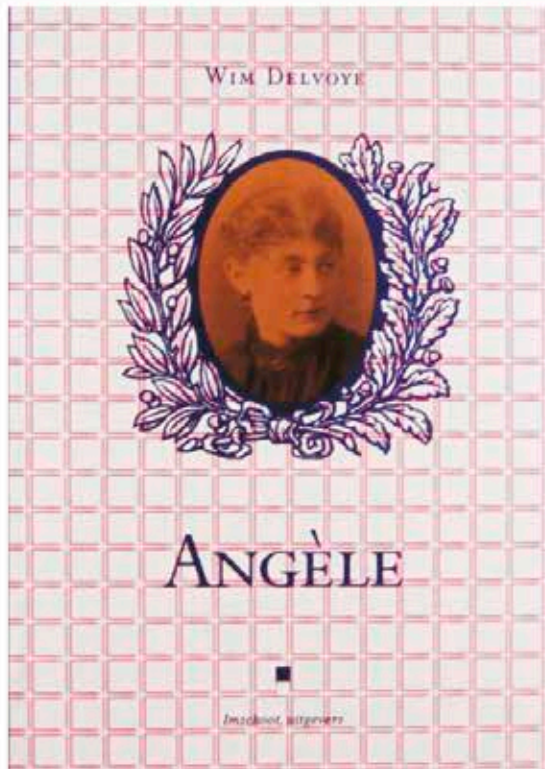
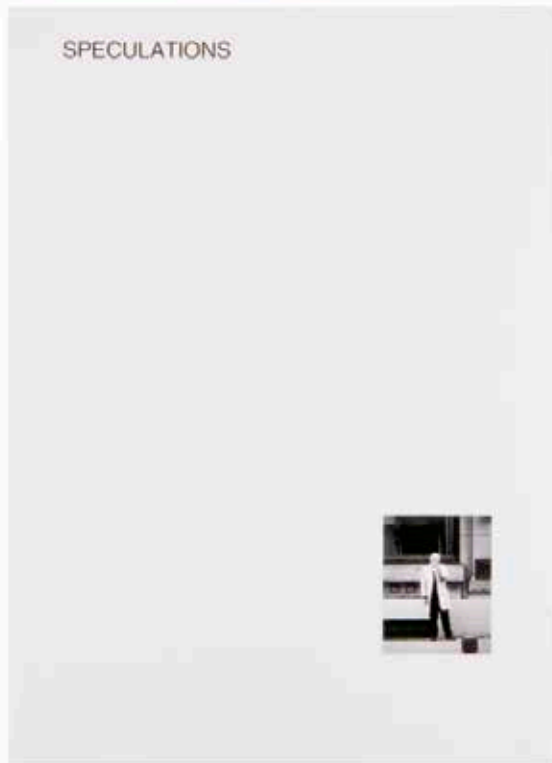
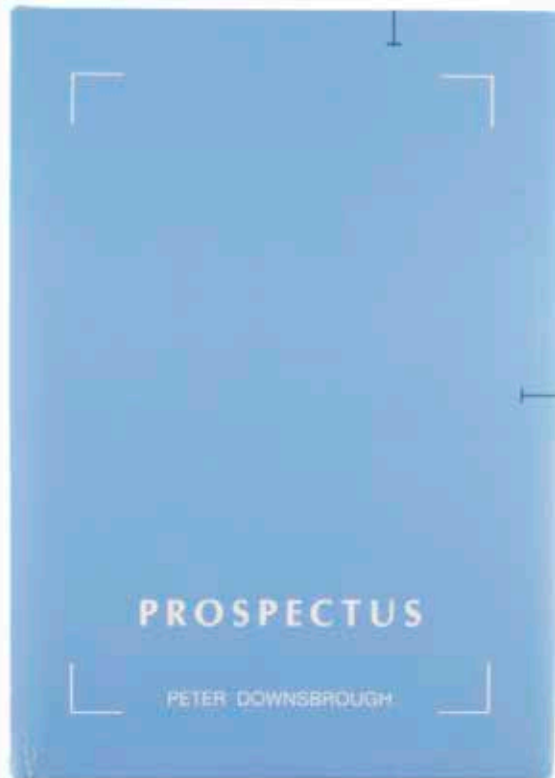
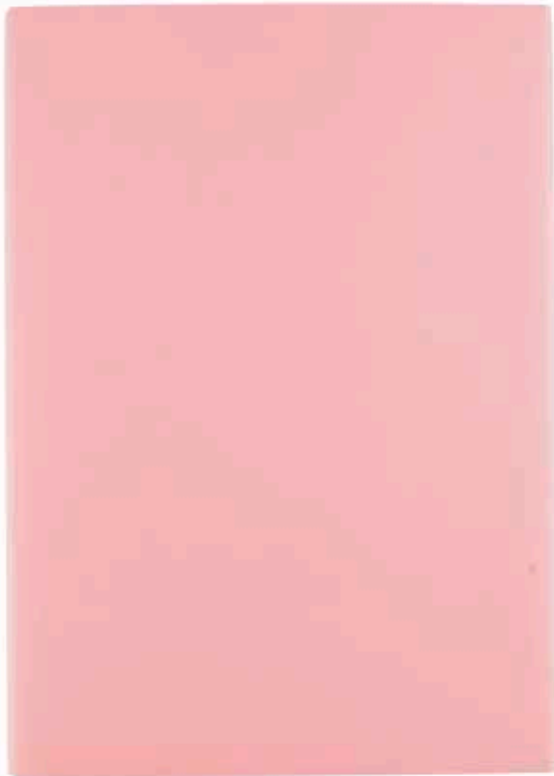
Met de komst van Cornelia Lauf waait een nieuwe wind door de uitgeverij. Zij is erg pragmatisch ingesteld, weet waar ze naartoe wil en durft dit duidelijk te communiceren. Meer nog dan Kaatje heeft ze het moeilijk met de vele nevenprojecten van de uitgeverij. Dirk Imschoot kan moeilijk neen zeggen en zwicht voor projecten waarin een druktechnische uitdaging zit of die hij gewoon leuk vindt.⁵ Voor Cornelia is dat echter ballast die de aandacht afleidt van het ware doel, een reeks prachtige kunstenaarsboeken maken. Cornelia Lauf gebruikt haar vele contacten uit de kunstwereld en start een nieuwe reeks IL (Imschoot-Lauf),

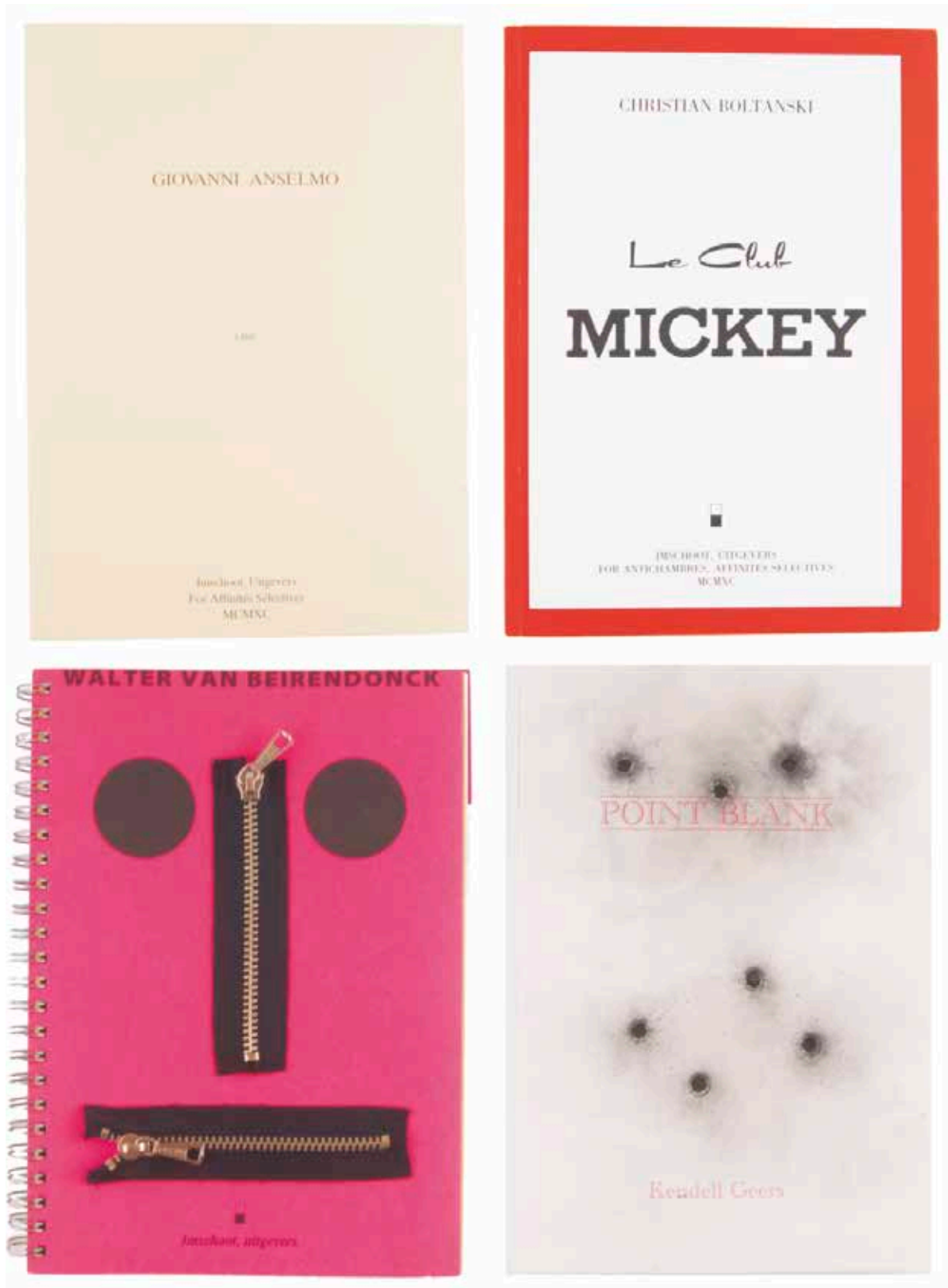


Bijdrage 'Skulptuur' [1988] van kunstenaar Mark Verstockett aan de reeks 50/50 uitgevoerd ter gelegenheid van het 50-jarig bestaan van Drukkerij Imschoot. Bij het openvouwen verschijnt het ontwerp in een driedimensionale structuur.

Volgende pagina's: (bovenste rij van links naar rechts) twee kunstenaarsboeken uit de Imschoot-Cusse reeks ('Come on' van Robert Barry [1987] en 'Prospectus' van Peter Downsbrough [1988]) en twee uit de Imschoot-Marcadé reeks ('Lire' van Giovanni Anselmo [1990] en 'Le Club Mickey' van Christian Boltanski [1990]); (onderste rij van links naar rechts) twee kunstenaarsboeken uit de Imschoot-Lauf reeks ('Speculations' van Ken Lum [1992] en 'Angele' van Wim Delvoye [1996]); een voorbeeld uit de reeks van de toegepaste kunsten gecureerd door Cornelia Lauf, 'Mutilate' van modeontwerper Walter Van Beirendonck [1997]; een kunstenaarsboek uit de reeks gecureerd door Kurt Vanbelleghem, 'Point blank' door Kendell Geers [2004].

5 Omstreeks het millennium start Dirk Imschoot een tweede label onder het anagram Toohcsmi. Het wordt een vluchthaven voor projecten die niet in het fonds van Imschoot, Uitgevers passen maar die Dirk toch graag wil realiseren.





die vooral inspeelt op een jongere generatie kunstenaars van hoofdzakelijk neoconceptuele signatuur. De IL-reeks publiceert met kunstenaars als Ken Lum (1992), Michel Zumpf (1992), Eran Schaerf (1994), Sarah Seager (1994), Chris Wilder (1995), Wim Delvoye (1996), Hirsch Perlman (1996), Diana Thater (1996) en Marc Goethals (1997). Na deze periode verandert Cornelia in akkoord met Dirk Imschoot het geweer resoluut van schouder. Hoewel het kunstenaarsboek tot hiertoe voorbehouden bleef voor beeldende kunstenaars, wil de uitgeverij haar status aanwenden om het medium te verruimen tot andere kunstvormen. Een stoutmoedige onderneming die bij puristen niet in goede aarde valt, maar wel aanleiding zal geven tot enkele staaltjes van uitzonderlijke boekdrukkunst. Er wordt contact gezocht met een brede waaier artistiek potentieel uit de wereld van product design, mode, media en zelfs de muziek. Hoewel deze reeks niet meer het label IL draagt, begeleidt Cornelia Lauf de meeste projecten, hierin vanaf 1998 bijgestaan door Kurt Vanbelleghem, een nieuwe medewerker die zich aanvankelijk vooral met de verkoopsstrategie van de boeken bezighoudt. De reeks rond de 'toegepaste' kunsten begint eerder braaf met bijdragen van brilontwerper Patrick Hoet (1997), productdesigner Jasper Morrison (1997) en mediagoeroe Glenn O'Brien (1997). Maar in datzelfde jaar verschijnt ook het boekje 'Mutilate' van modeontwerper Walter Van Beirendonck; het wordt een wereldwijd succes en vindt vooral in Azië gretig aftrek. Er zullen van dit boekje drie edities verschijnen met een gezamenlijke oplage van 9000 exemplaren, ongezien voor een kunstenaarsboek. Een ander hoogtepunt uit die meer experimentele reeks is het boekobject van zanger/muzikant Arno Hintjens, dat in 1999 verschijnt onder supervisie van Kurt Vanbelleghem. Het boek bestaat uit 17 favoriete langspeelplaten van de zanger, die in het bekende A5-formaat worden versneden en ingenieus gebonden in een zwarte kartonnen omslag. Het boek zal op internationale tentoonstellingen worden gelauwerd.

Omstreeks 1998 verhuist Cornelia naar Italië en beëindigt haar samenwerking met Imschoot, Uitgevers. Ook Kaatje zet in 1999 een punt achter haar IC-reeks. Cornelia's taak wordt overgenomen door Kurt Vanbelleghem. Kurt is al enige tijd aan de slag voor Imschoot, maar in een eerder commerciële rol. Na psychologie en kunstgeschiedenis te hebben gestudeerd in Gent, volgde hij in Londen een curatoropleiding. Wanneer hij in 1996 naar aanleiding van een artistiek internetproject Dirk gaat opzoeken in Gent, komen ook de kunstenaarsboeken van de uitgeverij ter

sprake. Kurt is meteen gecharmeerd door de boekjes maar verwondert zich over de verkooppolitiek van de uitgeverij. Dirk geeft toe dat dit sinds de inspanningen van Luc Derycke niet meteen een prioriteit is geweest en beide mannen komen overeen de verkoop te professionaliseren. Naast zijn werk als curator reist Kurt op commissie eerst Europa en later de wereld rond met de boekjes van Imschoot, Uitgevers. Hij bezoekt bibliotheken en boekwinkels, gaat naar beurzen en doet de omzet van de uitgeverij gevoelig stijgen. Na het vertrek van Cornelia neemt hij de artistieke leiding van de uitgeverij over. Door zijn contacten heeft hij voeling met een veel jongere generatie van kunstenaars, en na zijn proefstuk met Arno in 1999 begeleidt hij projecten met Heidi Specker (2000), Masato Nakamura (2001), Messieurs Delmotte (2002), Joe Scanlan (2002), Martí Guixé (2003), Kendell Geers (2004), Paul Morrison (2004), AA Bronson (2006), Gabriel Kuri (2006), Sam Samore (2006), en Superamas (2006). Hoogtepunt van deze reeks – die nooit een eigen naam krijgt – is ongetwijfeld het boek 'Point blank' van de blanke Zuid-Afrikaan Kendell Geers, die elk van zijn (blanco) boekjes met zeven kogels laat doorzeven om wat hij noemt de constructieve kant van het destructieve te onderzoeken. In volle Dutrouxperiode (in 2004 houdt de rechter uitspraak over Marc Dutroux) zal de realisatie van dit project de nodige organisatorische uitdagingen met zich meebrengen.

Zwanenzang

In 2004 organiseert Kurt Vanbelleghem op uitnodiging van Bart De Baere, directeur van het M HKA (Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen), 'NOT DONE, het kunstenaarsboek/the artist's book', een tentoonstelling over de kunstenaarsboeken van Imschoot, Uitgevers. Naast de boeken, die als autonome kunstwerken aan het publiek worden getoond, is er ook beeldend werk van vele kunstenaars uit de Imschootcatalogus. Met de titel maakt Dirk duidelijk dat het uitgeven van kunstenaarsboeken economische waaghalzerij is, en vanuit commercieel standpunt dus eigenlijk 'not done'. Veel kunst ontvangt steun van de overheid en iedereen lijkt het niet meer dan logisch te vinden dat toneelgezelschappen en operahuizen, beeldende kunstenaars en symfonische orkesten worden gesubsidieerd. De boekenwereld valt hierbuiten, met boeken kun je immers geld verdienen, toch? Met kunstenaarsboeken valt dat niet mee, de vraag van kunstenaars is groot, maar de niche en afzet zijn klein. Van

kunstenarsboeken uitgeven alleen kun je niet leven en het zijn alleen witte raven als Imschoot, Uitgevers die het risico durven te nemen en eventuele verliezen kunnen opvangen met andere activiteiten. Ondanks de productieve periode van 2006, waarin nog vijf titels verschijnen, is het einde van het avontuur Imschoot nabij. De grote concurrentie met drukkerijen uit lagelonenlanden, de sterk afgenomen behoefte aan drukwerk bij de grote klanten door toenemend gebruik van e-mail en internet zorgen voor grotere financiële druk op de drukkerij en bijgevolg ook op de uitgeverij. Dirk Imschoot is moe en neemt in New York tijdens een vernissage, omringd door zijn Amerikaanse kunstenaarsvrienden van het eerste uur, een zware beslissing. Drukkerij Joz. Imschoot en Imschoot, Uitgevers houden in 2006 op te bestaan. Ze laten een schat aan boeken na.

Colofon

Dit boek verschijnt naar aanleiding van de tentoonstelling
Baroque Book Design, Museum Plantin-Moretus
(Antwerpen), 28 september 2018 – 6 januari 2019,
georganiseerd n.a.v. Antwerp Baroque 2018

COÖRDINATIE EN EINDREDACTIE
Irene Smets en Museum Plantin-Moretus

VERTALING
Erik Tack (*Andrew Steeves, Literary publishing & deep regard*)

CORRECTIE VAN DE DRUKPROEF
Dirk Vandemeulebroecke

VORMGEVING
Ann Walkers

DRUK
Graphius

VERANTWOORDELIJKE UITGEVER
BAI (Kontich)

ISBN 9789085867692
D/2018/5751/18
© 2018 teksten: BAI en de auteurs

Niets van deze uitgave mag openbaar gemaakt of gedupliceerd
worden zonder schriftelijke toestemming van de uitgever,
behoudens hetgeen door de wet wordt toegestaan.

