

Magistraal

Meesters van het Plantin Genootschap 1951-1974

SI

PLANTIN GENOOTSCHAP HOGER INSTITUUT VOOR GRAFISCHE KUNSTEN

Magistraal

MEESTERS VAN HET PLANTIN GENOOTSCHAP 1951-1974

Catalogus bij de tentoonstelling 27 september-30 december 2007



Antwerpen, Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, 2007

Fotoverantwoording

- Amsterdam, Universiteitsbibliotheek, p. 58
AMVC-Letterenhuis, p. 15, 104, 114, 129
Bart Huysmans, p. 90, PK 1, 2, 3, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 23, 24, 28, 30, 31, 32, 60
Willem Kolvoort, p. 86
Klaas Koppe, p. 80
Michel Lyssens p. 92
Peter Maes, Z7, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
Paule Pia, p. 54
F. Van den Bempt, p. 114
Michel Wuyts, PK 3a, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 29, 33, 54

COPYRIGHT VAN DE ILLUSTRATIES

- © Stad Antwerpen, Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet tenzij hieronder anders vermeld.
© Antwerpen, AMVC-Letterenhuis, PK cat. 40
© Antwerpen, Hogeschool, archiefbibliotheek departement beeldende kunst Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, PK cat. 41, 42, 43, 44, 47, 48
© Antwerpen, Stadsbibliotheek, p. 38, Z1 cat. 2
© Antwerpen, Omar Van Meervelde, voorzitter Kunstkring Jacques Gorus vzw, PK cat. 33
© Amsterdam, Will van Krimpen-Jongman, Z6 cat. 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 20, 21, 22, 23, 24
© Brussel, August Kulche, Z7 cat. 9, 10
© Den Haag, Museum Meermanno-Weesternianum, Z3 cat. 1, 2, 3, 5, 6, 12
© Dilbeek, Elly Cockx-Indestege, Z7 cat. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
© Haarlem, Museum Joh. Enschedé, Z3 cat; 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22
© Hasselt, Jenevermuseum, PK cat. 36
© Stadsarchief Gent, PK cat. 34, 56
© Kunstcollectie Universiteit Antwerpen, PK cat. 35
© Anne van Herreweghen, p. 62,

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm, digitalisering of op welke wijze ook zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Schepen voor Cultuur: Philip Heylen

Bedrijfsdirecteur Cultuur, Sport en Recreatie stad Antwerpen: Bruno Verbergt

Algemeen directeur Musea, Bewaarbibliotheken en Erfgoed stad Antwerpen: Steven Thielemans

Verantwoordelijke uitgever:

Dr. barones Francine de Nave, directeur Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet

UNESCO Werelderfgoed

Vrijdagmarkt 22, B-2000 Antwerpen

Wettelijk depot: D/2007/0306/107

ISBN 9789081185325

Gedrukt in België

Publicaties van het Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet nr. 45
In samenwerking met het Plantin Genootschap, Hoger Instituut voor Grafische kunsten vzw

Deze uitgave verschijnt naar aanleiding van de tentoonstelling
Magistraal! Meesters van het Plantin Genootschap 1951–1974
Van 16 september tot 30 december 2007

TENTOONSTELLING

Curator: Louis Van den Eede
Wetenschappelijke comité: Francine de Nave, Pierre Delsaerd,
Marijke Hellemans, Ludo Simons, Herbert Binneweg, Antoon De Vylder
Administratieve ondersteuning: Sarah Daeleman en Martijn van Groningen
Vormgeving: Louis Van den Eede
Conservatie en restauratie: Magda Goedemé, Hanne Moris, Elke Van Herck,
Jeanine Van Puymbroeck
Technische ondersteuning: Astrid Hendrickx, Fred Lansu, Eddy Geeraerts
Publiekswerking en communicatie: Iris Kockelberg, Odette Peterink, Harlinde Pellens

CATALOGUS

Bijdragen van: Herbert Binneweg, Elly Cockx-Indestege,
barones Francine de Nave, Antoon De Vylder, Marijke Hellemans,
Jan Middendorp, Albert J.M. Pelckmans, Ludo Simons,
Louis Van den Eede, Hendrik D.L. Vervliet
Eindredactie: Pierre Delsaerd
Fotografie: Bart Huysmans, Peter Maes, Michel Wuyts, Dina Lavrova en de bruikleengevers
Vormgeving: Antoon De Vylder
Letter: DTL Vandenkeere
Druk en afwerking: Albatros Printing, Boechout

DANK

aan de bruikleengevers:
Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Antwerpen
Museum Joh. Enschedé, Haarlem
Museum Meermann-Westreenianum, Den Haag
AMVC-Letterenhuis, Antwerpen
Stadsbibliotheek, Antwerpen
Universiteitsbibliotheek, Antwerpen
Centrale bibliotheek, K.U. Leuven
Bijzondere Collecties Universiteitsbibliotheek Amsterdam
Hogeschool Antwerpen, Departement Kon. Academie voor Schone Kunsten, Antwerpen
Jenevermuseum, Hasselt
Stadsarchief, Gent
Uitgeverij Lannoo, Tielt
Uitgeverij Pelckmans, Kapellen
Uitgeverij Wereldbibliotheek, Amsterdam
Herbert Binneweg, Mortsel
Elly Cockx-Indestege, Dilbeek
Will van Krimpen-Jongman, Amsterdam
August Kulche, Brussel
Jean Lemmens, Antwerpen
Jan Middendorp, Berlijn
Gerrit Noordzij, Hattem
Omar Van Meervelde, voorzitter Kunstkring Jacques Gorus, Antwerpen
Aan het voltallig personeel van het Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet

I

Woord vooraf

n zijn gouden eeuw was Antwerpen de draaischijf voor het West-Europese economische, culturele, intellectuele en artistieke leven. Als ijverige stad aan de Schelde ontving het alle ambachtslieden met uiteenlopende beroepskennis en -ervaring met open armen. Een van die ambachten was de boekdrukkunst, waarvan het opkomend humanisme zich enthousiast bediende en dat om die reden een vak was dat zich in een rooskleurige toekomst kon verheugen.

Christoffel Plantin, een uitgeweken Fransman, vestigde zich in de stad eerst als boekbinder en door omstandigheden als uitgever-drukker. In een brief aan paus Gregorius XIII, waarin hij uitlegde waarom hij de stad aan de Schelde had uitgekozen, schreef hij: *... men treft er ook al de onmisbare grondstoffen aan voor het uitoefenen van mijn ambacht; men vindt er zonder moeite, voor alle vakken, de werklieden, die men in korte tijd kan onderrichten.* Als poorter en lid van het Sint-Lucasgilde kon hij het personeel zelf opleiden. Hij eiste van zijn medewerkers volle inzet. Het resultaat liet niet op zich wachten: zijn uitgaven werden via de Frankfurter Buchmesse wereldberoemd. Voor de inhoud kon hij een beroep doen op geleerden en professoren uit Leuven en Leiden. Zijn uitgebreid lettermateriaal kocht hij bij de beste graveurs en lettergieeters: Robert Granjon, Guillaume Le Bé en Hendrik Van den Keere.

Het is bij deze traditie dat uitgever Albert Pelckmans wilde aanknopen toen hij, zoals u elders in deze catalogus kunt lezen, in de jaren na de Tweede Wereldoorlog vaststelde dat het esthetisch gevoel sterk achterbleef bij de technische mogelijkheden van de Vlaamse drukkers. Gesprekken met zijn goede vriend Herman Bouchery, op dat moment conservator van het Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, leidden ertoe dat er een bestuur samengesteld kon worden dat het nodige gewicht in de schaal legde. Dit bestuur zorgde er ook voor dat alleen de besten in hun vakgebied aangezocht werden om zich als docent aan het initiatief te verbinden. Immers, het succes van het instituut zou afhangen van de kwaliteit van de docenten. Het Plantin Genootschap, zoals het instituut met gevoel voor traditie werd gedoopt, zou van 1951 tot 1974 niet minder dan 300 studenten afleveren. De inspanningen van de stichtende leden hadden hun vruchten afgeworpen.

We zijn nu ruim een halve eeuw na de stichting, ruim dertig jaar na het beëindigen van de cursussen en ruim tien jaar na het opnieuw opstarten ervan. Het 'eerste' Plantin Genootschap heeft de weg geëffend voor meer aandacht voor vormgeving, die meer is dan het in een stramen gieten van tekst en illustraties. Voor vormgeving die de tekst niet alleen zichtbaar maakt, maar ook begeleidt, ondersteunt en soms zelfs versterkt. De wens van de huidige Raad van Bestuur om het werk en de verdiensten van deze generatie meesters voor het voetlicht te brengen, kon gelukkig worden gerealiseerd in deze tentoonstelling *Magistraal! Meesters van het Plantin Genootschap 1951–1974*.

De gouden eeuw van Antwerpen indachtig, verleent het stadsbestuur met genoegen haar medewerking aan dit initiatief. Met fierheid blikken wij terug op de resultaten van de brede waaier van de opleiding, bekend en erkend tot over de grenzen. Dat de cursussen gegeven kunnen worden in een aangepaste locatie die door de UNESCO tot Werelderfgoed werd erkend als 'Complex Woning-Ateliers--Museum Plantin-Moretus', is een eer voor de studenten en een uitstraling te meer voor onze stad.

Dat Christoffel Plantin zijn *Officina Plantiniana* in Antwerpen gevestigd heeft – en niet elders – stemt ons nog steeds tot grote dankbaarheid.

Philip Heylen

Schepen voor Cultuur en Toerisme

Het Plantin Genootschap

Hoger instituut
voor Drukkunst

Albert J.M. Pelckmans

*Uit respect voor de inzet van haar stichter A.J.M. Pelckmans
heeft de huidige Raad van Bestuur beslist
de tekst die hij schreef voor het
Liber amicorum H.D.L. Vervliet.
Het oude en het nieuwe boek.
De oude en de nieuwe bibliotheek.
Kapellen: DNB/Uitgeverij Pelckmans, 1988,
integraal over te nemen.*

T

oen ik werd aangezocht om voor dit liber amicorum een geschiedenis van het Plantin Genootschap te schrijven, heb ik zonder aarzelen hieraan beantwoord. H.D.L. Vervliet, die secretaris was van dit instituut, had immers de werking ervan op zijn schouders genomen en heeft dit op een uitzonderlijke wijze waargemaakt, zodat het functioneren ervan grotendeels aan hem is te danken. Om een echte geschiedenis van het Genootschap te schrijven is de mij toegemeten ruimte te beperkt; daarom geef ik maar enkele bedenkingen.

Een eerste is dan: hoe ben ik ertoe gekomen dit genootschap te stichten? Voor ieder mens geldt dat hij, in meerdere of mindere mate, een kind is van zijn tijd en van zijn milieu, wat betekent dat men een menselijke prestatie slechts vermag te kennen, wanneer men ze plaatst in haar context. De idee van deze school voor drukkunst beschouw ik als geboren uit de reactie op een levensbeschouwing, mij aangeboden in mijn jeugdijaren, die gebed lagen in een zeer burgerlijk, behoudsgezind milieu en die verliepen in de jaren na de Eerste Wereldoorlog, de jaren twintig, toen het arme Vlaanderen, woelig bruisend, zocht naar zijn eigenheid. De burgerjongens groepeerden zich in een beweging van studentenkringen, waarbinnen zij poogden hun idealen, romantisch-dwepend, uit te zeggen en uit te zingen om zichzelf en de anderen hiervan bewust te maken. Het socialisme riep een jeugdbeweging in het leven die, soms vrij combattief, poogde zichzelf en de anderen de heersende sociale onrechtvaardigheid te doen inzien om er zich tegen te verzetten. Eigenlijk waren beide jeugdbewegingen gedreven door een zelfde idealistische kommer om een zelfde volk, maar vanuit de menselijke gebondenheid aan tijd en milieu opereerden beide zodanig gescheiden dat zij, in plaats van samen dienstbaar te zijn, eerder vijandig tegenover elkaar stonden.

Van zulk een gelijkgeaarde gedrevenheid, van zulk een betreuenswaardige gespletenheid werd ik mij diep bewust, toen ik bevriend werd met een bekend socialist: Herman Bouchery, conservator van het Museum Plantin-Moretus en later hoogleraar aan de Gentse Rijksuniversiteit. Bezielde gesprekken voerden ons tot het inzicht dat ieder mens aan deze gedrevenheid vorm moet geven vanuit de positie waarin het leven hem plaatst: Bouchery dus als behoeder van een wereldvermaard museum, ik als boekhandelaar en uitgever. Door mijn beroep kreeg ik dagelijks Nederlandse, Duitse, Engelse, Franse boeken onder ogen en merkte dan ook dagelijks hoe groot de achterstand in typografische vormgeving van het Vlaamse boek wel was. Het was beschamend! Het Vlaamse drukwerk was zo stuntelig, niet omdat het slecht gedrukt was – nee, dat was het niet, want technisch waren onze drukkers bij en hun drukkerijen waren behoorlijk uitgerust maar wel omdat het zo stijloos, zo karakterloos was. Van verre reeds kan men een landaard herkennen aan een Nederlands of Duits of Engels boek; het Vlaamse boek was kleurloos. Uit het ondergaan van deze nood aan typografische expressie ontstond mijn plan om een school op te richten waarin de leerlingen zou worden bijgebracht: kennis van het verleden, geschiedenis van de drukkunst, vooral dan in haar vormgeving, evenals

een inzicht in de typografie zoals die thans leeft en bloeit in andere landen. Hier zouden de leerlingen leren wat 'dienen' betekent: de waarheid, de schoonheid dienen; een 'dienen' zoals de heel grote grafische kunstenaar Jan van Krimpen dat verstond. Toen ik hem eens vroeg waarmee hij bezig was, waaraan hij werkte, kreeg ik vlot het antwoord: 'Aan de creatie van een onzichtbare letter!' Dat is het puurste dienen van een typograaf: niets mag het ontvangen van het gedrukte woord in de weg staan. Door een dergelijke confrontatie zou de Vlaamse leerling-drukker zich bewust worden van de armoede van zijn tijd en die hogere vorm leren die stijl heet.

Terugziend op het Vlaamse drukwerk van de laatste decennia mag men zeggen dat deze school haar vruchten heeft afgeworpen. In de tijd van Flanders Technology mag de Vlaming nimmer vergeten dat *Cultura animi philosophia est* (Cicero), want op deze klassieke visie rust de Europese cultuur.

Hoe hebben wij nu gepoogd deze visie te verwezenlijken?

Door het Plantin Genootschap, Hoger Instituut voor Drukkunst, dat gesticht werd ten stadhuize in Antwerpen op 8 maart 1951 en waarvan de raad van beheer bestond uit: burgemeester L. Craeybeckx, K.C. Peeters, H.F. Bouchery, L. Somers, A. Pelckmans, als directeur en D. Vervliet, als secretaris (Akte nr. 1281 in het Belgisch Staatsblad van 12 mei 1951). In de eerste wervingsfolder worden doel en werking van dit instituut als volgt omschreven:

'De Belgische drukkers hebben gedurende de laatste jaren grote technische vorderingen gemaakt, vooral inzake machinale installatie... Maar het is een feit, en zulks blijkt maar al te duidelijk, dat de esthetische verzorging van alle producten der drukkunst, enkele uitzonderingen niet te na gesproken, nog zeer veel te wensen overlaat. Door het inrichten van cursussen, voordrachten en tentoonstellingen wil het Plantin Genootschap in deze leemte voorzien en de typografische verzorging van het Belgisch drukwerk daadwerkelijk verbeteren, en aldus onze drukkunijverheid brengen tot het leveren van zeer hoogstaand kwaliteitswerk. Hierdoor betreden wij in geen geval het specifieke terrein der bestaande vakscholen, zodat er geen wedijver kan ontstaan. Kwaliteitsdrukwerk is noodzakelijk willen onze Belgische drukkers straks in het kader van de Belgisch-Nederlandse-Luxemburgse Unie, het hoofd kunnen bieden aan de concurrentie van de op dit terrein uitstekend presterende Nederlandse firma's.

'Het is nodig dat onze drukkers opnieuw aanknopen bij de glorierijke traditie van onze typografen uit de vijftiende en zestiende eeuw, waaronder Plantin stellig de meeste vermaardheid bezit over de gehele wereld. Dat alleen kan de toekomst van een belangrijke tak der Belgische nijverheid verzekeren.

'Om eenieder de gelegenheid te geven nut en voordeel te halen uit de cursussen en voordrachten, welke worden gehouden in het museum Plantin-Moretus, zullen deze alleen 's zaterdags worden gegeven van oktober tot mei, van 9 tot 12 en

van 14 tot 16 uur. De totale leergang loopt over drie jaar. De leerlingen dienen het diploma van de middelbare technische school (afdeling typografie) voor te leggen, of anders door een toegangsexamen te bewijzen dat zij over een wezenlijke kennis van de drukkerstechniek beschikken.

Deze leergang is uniek in België, niet alleen door de uitgesproken aandacht die aan het kwaliteitproduct wordt gegeven, of door het ongeëvenaarde prestige, dat uitgaat van de zetel van dit Genootschap, het wereldvermaarde Museum Plantin-Moretus, maar ook en vooral door de keuze der leraars, die ieder in hun vak personaliteiten zijn met een internationale faam.

In een unieke sfeer wordt de leerlingen de gelegenheid geboden niet enkel de grote hedendaagse meesters van de grafische wereld te aanhoren, maar ook met hen in contact te treden en zich te vormen in een ongedwongen gesprek of een vrije discussie.

De cursus is door de Staat erkend als Hogere Secundaire Technische Leergang (cat. 62F). Aan de leerlingen die slagen in het eindexamen wordt het diploma toegekend van geaggregeerde van het Plantin Genootschap. Na verloop van ten minste vijf jaar, en mits het vervullen van bijzondere voorwaarden, kunnen de geaggregeerden zich aanbieden voor een speciale proef ten einde de titel van laureaat van het Plantin Genootschap te behalen.

De cursussen die werden gegeven en de leraren die van bij de oprichting doecerden waren, steeds volgens de folder: 'Boekband: B.J. Albers, leider der uitgaaf-binderij van H. Rijmenam, Den Haag. Boekverzorging: A.A.M. Stols, uitgever, Den Haag. Cliché: K. De Schutter, bedrijfsleider, Antwerpen. Diepdrukgravure: A. Van Campenhout, Brussel. Gelegenheidsdrukwerk: M. Severin, hoogleraar aan het Hoger Instituut voor Schone Kunsten te Antwerpen, lid van de Koninklijke Academie van België, Brussel. Geschiedenis van de boekband: mej. B. Van Rege-morter, Kalmthout. Geschiedenis der illustratie: F. Van den Wijngaert, conservator van het Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen. Geschiedenis van de drukletter: G.W. Ovink, dr. Wijsbegeerte en Letteren, esthetisch adviseur der n.v. Letter-gieterij voorheen Tetterode, Amsterdam. Geschiedenis van het papier: L. Voet, dr. Wijsbegeerte en Letteren, conservator van het Museum Plantin-Moretus, Antwerpen. Helio: Claassen, Antwerpen. Houtsneede: J. Cantré, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Gent. Kleurdruk: J. De Koninck, Antwerpen. Kultuurgeschiedenis van het boek: G. Schmook, directeur der stedelijke bibliotheken te Antwerpen, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, Antwerpen. Letter J. van Krimpen, Haarlem. Papier: F. Mees, eerste assistent van het papier-technologisch laboratorium der n.v. Bührmann, Amsterdam. Reclame en affiche: L. Marfurt, Antwerpen. Tijdschrift: H. Liebaers, dr. Wijsbegeerte en Letteren, hoofdbibliothecaris bij de Koninklijke Bibliotheek, Brussel.'

Binnen dit bestek kan ik de evolutie van het programma niet schetsen, evenmin als de lijst van de 35 leraren die aan ons instituut doceerden. Wie hiervoor interesse heeft, raadplege het archief van het Plantin Genootschap, dat berust in het Museum Plantin-Moretus.

Wat helaas niet werd verwezenlijkt van wat oorspronkelijk de bedoeling was van H. Bouchery en van mijzelf, is de uitbreiding van de bibliotheek van het museum met specimina van de drukkunst uit de twintigste eeuw: was dit gebeurd, dan zou het Museum Plantin-Moretus uitgegroeid zijn tot een uniek centrum in de wereld voor de studie van de drukkunst en aldus zouden genootschap en museum tot een levenwekkende wasdom zijn gekomen. Door de vele bezoeken die ik, als directeur van het Plantin Genootschap, in binnen- en buitenland heb gebracht aan bibliofielen en private-press-drukkers, weet ik dat dit project best uitvoerbaar was: deze bezetenen door de liefde voor het boek waren bereid exemplaren van hun collectie of van hun productie tegen zeer voordelige prijzen of zelfs gratis af te staan, omdat zij trots waren aan dit ontwerp te mogen medewerken. Het heeft helaas niet mogen zijn.

Het Plantin Genootschap als school heeft wel gebloeid: gedurende de twintig jaar van zijn bestaan hebben 287 leerlingen de cursussen gevolgd, waarvan er 132 slaagden in het eindexamen en de graad van geaggregeerde behaalden; vier van hen werden ook laureaat. In 1953 werd het Plantin Genootschap erkend als B4/B1, dit wil zeggen als avondschool voor sierkunsten (B4), evenwaardig met een hogere nijverheidsschool (B1); in 1967 werd de cursus door het Ministerie van Opvoeding en Cultuur gerangschikt in de categorie Hogere Secundaire Technische Leergang (62F) en werden de diploma's gehomologeerd.

Conferenties werden gegeven door: G.L. Buschmann, 'De drukker als vakman'; Ph. Bruyneel, 'Fotografisch zetten'; S.L. Hartz, 'De opleiding in het Hoger Grafisch Onderwijs'; H. van der Laan, 'Architectuur van het boek'; H. Leroy (Parijs), 'L'imprimerie nationale'; H. Liebaers, 'Het boek vóór de druk' en 'Lezende in 1972'; R. Nash, 'Het Amerikaanse boek'; A. Renker, 'Das Wasserzeichen'; G.W. Ovink, 'Verantwoordelijkheden en verontschuldigingen. Beschouwingen over de taken van drukker, uitgever en ontwerper'; H. Teirlinck, 'Boekdrukkunst en de schrijver'; P.J. Verbeke, 'De grafische techniek. Projectie in de toekomst'; met R. Avermaete en Stanley Morison was er een gedachtenwisseling.

Na tien jaar ervaring met ons Instituut voor Drukkunst kwamen D. Vervliet en ikzelf tot het inzicht dat de nood aan typografische vormgeving bij onze leerlingen (drukkers en grafici) niet was bevredigd. Voor het esthetisch-grafisch onderricht zou een Hoger Instituut (A1) een lacune aanvullen, niet alleen op economisch gebied, maar het zou ook een nieuwe zin geven aan de picturale talenten van onze jongeren. Om een dergelijke hogere school voor drukkunst te verwezenlijken, wat het programma en de werking ervan moest worden, overlegden wij met het bestuur van

de werkgevers- en werknemersbonden, bestudeerden en bezochten de bestaande, stedelijke en provinciale, vakscholen in binnenland (12 in Vlaanderen en Wallonië) en buitenland (Akademie für das Graphische Gewerbe, München; Collège technique Estienne, Paris; Ecole Romane de Typographie, Lausanne; Kunstgewerbeschule, Bazel; Royal College of Art, Canterbury, London School of Printing). De verantwoording, het programma en het budget voor een dergelijke Hogere School werden dus degelijk bestudeerd en voorbereid. Uit het onderzoek bleek dat onze technische scholen hun volle aandacht besteedden aan de technische ontwikkeling van onze toekomstige zettters, drukkers en binders. De artistieke opleiding werd echter vooral gegeven in de academies en scholen voor sierkunsten (publiciteitstekenen, lettertekenen, illustratie, enz.). De cursussen werden gegeven op het loutere vak van ontwerp, zonder dat expliciet en constant het eindproduct en zijn fabricagemethode in het oog werden gehouden. Het resultaat was bedroevend, én voor de leerlingen én voor de industrie. De nijverheid smeekt om gespecialiseerde krachten, ook op het artistiek-grafische plan. Het grafisch ontwerp vraagt – zoals elk industrieel ontwerp – een langdurige en intensieve scholing, vooral aan de artistieke doch ook aan de praktische kant. Het doel van het nieuwe Hoger Instituut (AI) zou daarom gericht zijn op de vormgeving van ontwerpers. Het moest een volwaardig artistiek onderricht in het leven roepen. Het zou verkeerd zijn te denken dat, zelfs om met bestaande grafische vormen om te gaan, een elementaire kunstvorming volstaat. Zin voor vlakverdeling, voor kleurenverhoudingen, en een creatieve omgang met typografische beelden kunnen niet anders worden ontwikkeld dan langs een lange, moeizame en zo volledig mogelijke esthetische opleiding.

Aan de leerlingen moeten tegelijkertijd, en op constante wijze, de typografische techniek en een inzicht in haar beperkingen meegegeven worden. Deze technische vorming is van essentieel belang om volgende redenen: 1. technisch: om de leerlingen een inzicht te geven in het ambacht waarmee zij moeten werken; 2. sociaal: om hen te leren de arbeid te waarderen; 3. pedagogisch: om hun karakter te vormen, om hun nederigheid en het besef van eigen ontoereikendheid te leren.

De leertijd van het Hoger Instituut zou vier jaar full-time belopen. Het leerplan behelsde: kunstvakken: (vorm, kleur, vlak, tekenen, enz.), 30 uren per week gedurende 4 jaar; technische vakken (zetten, binden, fotografie, enz.), 12 uur per week gedurende 4 jaar; algemene vakken (kunstgeschiedenis, talen, boekhouden), 6 uur per week gedurende 4 jaar. Totaal: 8.000 uren.

De Stad Antwerpen, het zij tot haar lof gezegd, was bereid ons een zeer passend gebouw ter beschikking te stellen.

Met dit vrij gedetailleerd uitgewerkt plan trokken wij naar de minister van Cultuur, die ons begrijpend, zelfs bemoedigend, te woord stond en ons toezegde dit project bij zijn collega de minister van Onderwijs te bepleiten. Bij een tweede onderhoud kregen wij te horen dat ons project best gerealiseerd kon worden en

gesteund en erkend door de minister van Onderwijs, op voorwaarde echter dat een gelijkaardige school in Wallonië zou worden gesticht. 'L'union fait la force.' Inderdaad, maar een 'union belge' kan ook verdommelijk verlamrend werken.

In de uitwerking van het programma voor dit Hoger Instituut heeft D. Vervliet een belangrijk aandeel gehad. Hiervoor moge hem hier hulde gebracht worden.

Toen voor mij de tijd aanbrak om met pensioen te gaan heb ik, in 1973, mijn ontslag als directeur van het Plantin Genootschap aangeboden. De heer Schepen van de stad Antwerpen meldde mij de goede ontvangst van mijn ontslagbrief.

Naar ik hoorde heeft de heer P.J. Verbeke mij opgevolgd als directeur. Vanaf 1974 werd er in de raad van beheer nog zeer veel gepalaverd over reorganisatie en uitbreiding. In een brief van 17 juli 1975 schreef Schepen J. Van Elewijck: '... het Plantin Gootschap (heeft), naar ik meen met rechtmatige fierheid te mogen zeggen, een zeer belangrijke betekenis verworven voor de hele Vlaamse Gemeenschap;' In de laatste statutaire vergadering werd nogmaals geconstateerd dat het Plantin Genootschap 'enig in Europa, (...) in de loop van zijn bestaan bewezen heeft te voorzien in een volwaardige grafisch-esthetische opleiding (...). Het peil van de typografische verzorging in België is nog altijd zeer laag, zodat het bestaan van het Instituut uitermate van belang is en in de toekomst een belangrijke rol zal blijven vervullen.'

Vanaf einde 1974 werden er geen cursussen meer gegeven. Het Plantin Genootschap was dood. In *Ons Erfdeel* nr. 4 van 1987 schreef Wilfried Onzea: 'Het wegvalen van het Plantin Genootschap, dat een stuwende kracht was voor het typografisch gebeuren, is een pijnlijke zaak voor de boekdrukkunst in Vlaanderen.'



*Twee
werelden*
Grafisch ontwerpen
in Vlaanderen
en Nederland
na 1945

Jan Middendorp



ie de typografische ontwikkelingen in de decennia na 1945 in Vlaanderen en Nederland met elkaar wil vergelijken, moet vaststellen dat er weinig raakpunten zijn. In andere disciplines, zoals beeldende kunst en literatuur, was er een relatie van gelijkwaardigheid. Die is bijvoorbeeld

vervat in de naam van de belangrijkste kunststroming van de jaren 1950: 'COBRA' – Copenhagen-Brussel-Amsterdam. Ook in de literatuur was er in de naoorlogse periode, net als trouwens tijdens het interbellum, een drukke uitwisseling van ideeën; en Vlaamse literatoren als Marnix Gijsen en Willem Elsschot waren bij de noorderburen immens populair. Binnen de grafische vormgeving echter kon van gelijkwaardigheid geen sprake zijn. Voor de weinige Vlamingen die zich erin verdiepten, was het Nederlandse voorbeeld evenzeer intimiderend als inspirerend. Nederland was een land van bewegingen en organisaties, van internationaal vermaarde ontwerpers, van voortdurende discussies, publicaties en tentoonstellingen over grafische fenomenen; aan de scholen en academies waar drukwerkvormgeving werd onderwezen, gaven typografen en illustratoren van naam les. In Vlaanderen werd, ondanks de relatief hoge technische kwaliteit van het drukwerk, weinig over vormgeving nagedacht. De scholen waar men iets over het maken van boeken kon leren, waren technische scholen waar men voor een visie op vorm zelden terecht kon. Een handvol hardwerkende en talentvolle eeninglingen, de blik vaak op het buitenland gericht, probeerde er met wisselend succes de kwaliteit van de typografische vormgeving op te krikken. En soms vonden die individuen elkaar in een tentoonstelling, in een samenwerkingsproject of aan een (Franstalige) kunstacademie.

Het is ondoenlijk om binnen één bescheiden artikel de redenen van dit verschil te onderzoeken; maar een paar mogelijke oorzaken zal ik onder de loep nemen. In de eerste plaats is dit stuk bedoeld als een schets van twee in veel opzichten tegen-gestelde grafische culturen.

Een sleutelmoment in het verhaal dat in dit boek en de bijbehorende tentoonstelling wordt verteld, is het jaar 1951 – het jaar waarin Albert Pelckmans het Plantin Genootschap oprichtte. Wat Pelckmans op dat moment bewoog, wordt elders in dit boek uitgebreider gememoreerd. 'Het Vlaamse boek was kleurloos,' schreef hij in 1988. Het was zelfs 'stuntelig, niet omdat het slecht gedrukt was [...] maar wel omdat het zo stijlloos, zo karakterloos was.' In 1951 waren we benoorden en bezuiden de grens in volle wederopbouwperiode; papierschaarste en rantsoenering lagen nog vers in het geheugen. Om op zo'n moment vergaande conclusies te kunnen trekken over de stand van zaken in de typografie moest men verder kijken dan de laatste vijf jaar. Het kan dan ook niet anders, of Pelckmans' analyse van de tekortkomingen van het Vlaamse drukwerk had ook betrekking, direct of indirect, op de periode vóór 1940. Ons overzicht moet dan ook in het interbellum beginnen.

'Het schoone boek'

Nederland was tijdens de periode 1918–1940 een grafisch driestromenland. Drie parallelle trajecten tekenden zich af, die heel beknopt kunnen worden gekenschetst als een neo-traditionele renaissance, een modernistische avant-garde en een architectonisch-decoratieve richting.

De activiteiten van Sjoerd de Roos als typograaf, letterontwerper en auteur vormden de aanzet tot een herleving van de klassieke typografie, waarvan Jan van Krimpen, letterontwerper en typograaf, in de jaren 1925–1950 de spilfiguur zou worden. De Roos' wortels lagen in de Nieuwe Kunst van de jaren 1890; als typograaf was hij gedeels autodidact. Als esthetisch adviseur en hoofd van de afdeling lettertekenen van de Lettergieterij Amsterdam (L.A.) hielp De Roos vormgeven aan het Nederlandse typografische landschap van het interbellum; zijn lettertype Hollandsche Mediaeval was decennia lang de meest gebruikte tekstletter in Nederland en (via het L.A.-filiaal Établissements Plantin in Brussel) in België. Aanvankelijk werd Jan van Krimpen als typograaf en lettertekenaar door De Roos beïnvloed; tegen de tijd dat hijzelf aan letterontwerpen toekwam (met de Lutetia uit 1925) had hij al een kritische afstand van zijn held genomen. Hij werd letterontwerper en boekontwerper bij Enschedé in Haarlem, de grootste concurrent van de L.A. op lettergebied. Onder zijn bewind verkreeg Enschedé opnieuw internationale faam als drukker en uitgever van schitterende boeken in de klassieke traditie; met de Romulus, de Romanée en de Spectrum ontwierp Van Krimpen baanbrekende modern-klassieke boekletters.

De namen van de andere pioniers van de 'renaissance van de boekkunst' zijn bekend. De advocaat Jean François van Royen speelde in meer dan één opzicht een sleutelrol. Uit 'liefhebberij' was hij uitgever, drukker, typograaf en auteur; hij produceerde bibliotheek, traditioneel vormgegeven uitgaven waarvoor hij ook enkele lettertypen liet ontwerpen. Beroepshalve, als esthetisch adviseur van de Nederlandse PTT, was hij initiator van een actief overheidsbeleid op het gebied van kunst en vormgeving, dat tot in de jaren 1990 zou blijven floreren tot bewondering en afgunst van vele generaties buitenlandse ontwerpers. In die functie liet Van Royen zich niet uitsluitend leiden door de eigen, wat conservatieve smaak: dankzij zijn brede visie werden ook PTT-opdrachten verleend aan modernisten als Piet Zwart, Nicolaas de Koo en W.H. Gispen.

Twee hoofdfiguren van de Nederlandse boektypografische renaissance kwamen uit Maastricht. Charles Nypels en Alexander Stols waren beiden telg van een drukkersfamilie. Charles Nypels leerde het vak van Sjoerd de Roos, die hij enige tijd assisteerde bij de Lettergieterij Amsterdam. Later gaf Nypels zijn leermeester vaak opdracht tot het tekenen van vignetten en initialen voor boeken die hij, Nypels, typografeerde. Met zijn joie de vivre en talenkennis was Nypels een invloedrijke figuur in het Maastrichtse culturele leven. Voor Alexander (A.A.M.) Stols werd hij een soort mentor, die hem op het spoor zette van het 'schoone boek'. Stols werd

uitgever; zijn broer Fons (A.A.J.) werd bij de familiedrukkerij Boosten & Stols zijn artistieke partner. Stols deed rond 1930 enkele jaren zaken vanuit Brussel; het lag, schreef Stols, 'prachtig centraal' tussen West-Nederland, waar veel van zijn auteurs woonden en zich de belangrijkste boekhandels bevonden, Maastricht, waar hij meestal drukte, en Parijs, waar zijn vaak luxueuze Franstalige uitgaven gretig aftrek vonden. Tot Stols' auteurs behoorde niet alleen E. Du Perron, de in België woonachtige francofiële Nederlander die bevriend was met André Malraux, maar ook Franse topauteurs als Valéry Larbaud, Paul Valéry en André Gide. Met zijn goede neus voor kwaliteit wist Stols enkele van de beste boekontwerpers in Nederland voor korte of langere tijd aan zich te binden: Jan van Krimpen, Helmut Salden, Bertram Weihs, Henri Friedlaender – straks meer over deze ontwerpers. Zijn plaats in de geschiedenis van de Nederlandse typografie stelde Stols bovendien zeker door de uitgave van *Halcyon*, een tijdschrift in mapvorm dat in de eerste oorlogsjaren het licht zag, 'het mooiste typografische tijdschrift ooit in ons land gemaakt,' aldus Stols' biograaf C. van Dijk.

De smaakvolle en goed gemaakte boeken waarvoor in de periode 1918–1940 de koosnaam 'het schoone boek' werd gebruikt, waren beslist niet allemaal eliteaire of bibliothele uitgaven. Mensen als De Roos, Van Krimpen en Stols beseften, in tegenstelling tot de boekkunstenaars van rond de eeuwwisseling, dat ook met industriële middelen hoge kwaliteit bereikt kon worden. Juist die acceptatie van massaproductiemethoden markeert het ontstaan van het beroep van typografisch ontwerper – de man of vrouw die het product bedenkt voordat het wordt uitgevoerd. G.W. Ovink wijst erop, in zijn inleiding tot de herdruk van Stols' gidsje *Het schoone boek* (1935, herdruk 1979), dat de jaren 1920–'30 een bloeitijd van Nederlandse boekkunst betekenden. Niet alleen won de uitvoering van boeken, onder impuls van de al genoemde pioniers, aan kwaliteit; ook nam de belangstelling voor boeken toe onder 'gewone' Nederlanders, die spaarden 'om zich zo nu en dan te tracteren op een verzorgde proza- of poëzieuitgave, op goed papier, met doordachte letterkeus en arrangement en in speciaal ontworpen band.' (*Het schoone boek*, tweede druk, p. [1])

Stols' gids beperkt zich niet tot de verlicht-traditionele typografie van Van Krimpen en co. De uitgever-auteur was ruimdenkend genoeg om ook werk uit de andere hoofdstromingen in de Nederlandse vormgeving – de avantgarde en de decoratieve richting – mooi te vinden.

De Nederlandse avant-garde, dat was in eerste instantie de groep rond het tijdschrift *De Stijl*, waartoe naast oprichter-redacteur Theo van Doesburg onder meer de kunstenaar-vormgever Vilmos Huszár, de schilder Piet Mondriaan en de architecten Gerrit Rietveld en J.J.P. Oud behoorden. Vooral Van Doesburg en Huszár experimenteerden met letters; beiden tekenden experimentele alfabetten die uitsluitend uit rechte lijnen bestonden. Van Doesburg slaagde er zelfs in zijn alfabet toe te passen in werk voor commerciële opdrachtgevers. Teksttypografie

werd door de mannen van *De Stijl* nauwelijks bedreven; het binnenwerk van het tijdschrift was typografisch conventioneel en weinig interessant. De volgende 'golf' van modernistische pioniers hield zich intensiever met teksttypografie bezig. Piet Zwart, Paul Schuitema en Gerard Kiljan manifesteerden zich vanaf ongeveer 1925 als vernieuwers van wat zij 'reclame' noemden; rond 1930 ontwikkelden ze een door het constructivisme geïnspireerde werkwijze waarin foto's en (vaak diagonaal gezette) tekst werden gecombineerd tot wat wel 'typo-foto' genoemd werd. Met hun rechtstreekse en opzettelijk on-esthetische aanpak introduceerden ze een nieuwe kijk op communicatie waarvoor ze, naast links-radicalen opdrachtgevers, soms ook belangrijke commerciële klanten vonden. Piet Zwart ontwierp voor de Nederlandse Kabel Fabrieken en de PTT, Paul Schuitema voor de vleeswaren- en weegschaal-producerende gebroeders Van Berkel. Even belangrijk was de invloed van Schuitema en Kiljan door het onderwijs: de door hen geleide Reclame-afdeling aan de Haagse Kunstacademie bracht tussen 1930 en 1959 tientallen talentvolle laureaten voort, die niet alleen grafisch ontwerper werden, maar ook tentoonstellingmaker, fotograaf, spelgoedontwerper of tv-regisseur. Tot hun studenten uit de jaren '30 en '40 behoorden Dick Elffers, Wim Brusse en het echtpaar Corry Mobach-Rokus van Blokland, de ouders van letterontwerpers Petr en Erik van Blokland én de bedenkers van de klassieke Sio Montage-bouwdozen.

Ten slotte waren er – we zijn nog steeds in het interbellum – de erfgenamen van de Nieuwe Kunst: architecten en ontwerpers rond het tijdschrift *Wendingen*, die omwille van hun voorkeur voor decoratie en ornament wel 'de Versierders' worden genoemd. De meesten van hen maakten werk dat past binnen de stijl die we tegenwoordig kennen als Art Deco: een hybride van opgestrakte Art Nouveau, modernistische invloeden en exotische elementen. Op grafisch vlak wordt Art Deco door de geschiedschrijving vaak wat stiefmoederlijk behandeld, maar een marginaal verschijnsel was het niet: zowel in Nederland als in België was Art Deco in de dagelijkse reclame, in tijdschrift- en boekontwerp, een hoofdstroom.

Tussen en zelfs binnen deze drie stromingen (traditionalisme, avant-garde en decoratie) bestonden heel wat meningsverschillen en werd er soms bitter strijd geleverd. Maar wat de ontwerpers uit al die kampen gemeen hadden was de wil om de hoogst mogelijke kwaliteit te bereiken en de energie om samen met drukkers en binders de grenzen van de techniek te verkennen – en dit niet altijd tot onvoorwaardelijke vreugde van die laatsten.

Vlaamse experimenten

In het vooroorlogse Vlaanderen ontbrak het equivalent van het Nederlandse boektypografische elan. Het vak van boekverzorger was vrijwel onbestaand; zetwerk werd volgens beproefde gewoontes door de drukkerijen uitgevoerd. Open-

bare discussies zoals die in Nederland plaatsvonden op het gebied van boekvormgeving en communicatie waren in Vlaanderen nauwelijks denkbaar. Vlaanderen en Nederland waren dan ook heel verschillende landen. Nederland was neutraal tijdens de eerste wereldoorlog, een groot deel van Vlaanderen was tijdens de loopgravenoorlog omgeploegd en vernield. De invloed die de geestelijkheid uitoefende op het culturele leven was reëel, en ook op een ander niveau moest nog een emancipatiestrijd gestreden worden: de cultuur van het 'officiële schrijven' was vaak nog sterk Franstalig. Het zal dus geen verrassing zijn dat de culturele avant-garde in Vlaanderen niet alleen klein en geïsoleerd was, maar ook behoorlijk radicaal.

Wat betreft het boekenvak en het grafisch-beeldende terrein was vooral Antwerpen een centrum van activiteit.

Omdat in Vlaanderen geen artistiek georiënteerde opleiding tot boekverzorger of typograaf bestond, kwamen de meeste vernieuwers van het grafisch ontwerp uit de beeldende kunst. Een belangrijke uitzondering vormt het werk van de literator Paul van Ostaijen, die mag doorgaan voor de origineelste en meest radicale typograaf in het Vlaanderen van voor 1940. Zijn *Bezette stad*, een neerslag van de ontnuchterende ervaring van de Grote Oorlog (1914–1918), heeft in het hele taalgebied zijn gelijke niet.

Een modernistisch bolwerk was de Antwerpse uitgeverij De Sikkel, in 1919 opgericht door Eugène De Bock. Bij dit fonds zag veel werk het licht van belangrijke kunstenaars als Jozef Cantré, Frans Masereel en Joris Minne – drie leden van de groep De Vijf, de internationaal befaamde vernieuwers van de houtsnEEKunst. Vooral Cantré was, behalve als houtsnijder en beeldhouwer, ook typografisch actief. Zijn leven lang was hij met drukwerk bezig; hij sneed initialen, tekende vignetten en boekbanden en verzorgde de totale vormgeving van boeken en tijdschriften. Volgens auteur Alex Campaert (in *De Linie*, 1959) was Cantrés grote verdienste 'dat hij, vooral in de zuidelijke Nederlanden, het uiterlijk van het boek heeft helpen verjongen en vernieuwen en ook, dat hij het is geweest, die hier als eerste de boekillustratie weer als een organisch element in de boekdrukkunst heeft weten op te nemen.' Cantré zou in de eerste jaren van het Plantin Genootschap een belangrijke rol spelen als docent. Ook bij De Sikkel bracht de reeds genoemde Theo van Doesburg een beroemd geworden boekje uit: *Klassiek, Barok, Modern* uit 1920.

Nog een Antwerps initiatief waar kunstenaars sleutelden aan de conventies van de typografie was het tijdschrift *Het Overzicht* (1921–1925), rond Michel Seuphor, Geert Pijnenburg en Jozef Peeters. De meestal in een wat ruwe constructivistische stijl vormgegeven omslagen behoren tot het meest uitdagende drukwerk dat in deze periode in de Lage Landen verscheen; anders dan in Nederlandse bladen als *De Stijl* en *Wendingen* werd de radicaliteit ook in het binnenwerk voortgezet. Nadat *Het Overzicht* was opgedoekt vestigde Seuphor (ps. van Ferdinand Berckelaers) zich

in Parijs, waar hij bevriend raakte met hoofdfiguren van de Europese avant-garde als Mondriaan, het echtpaar Arp en de Vlaamse De Stijl-medewerker Vantongerloo; hij werd een van de belangrijkste auteurs over abstracte kunst.

Nederland na 1945

In de jaren na 1945 waren de pioniers van het modernisme minder nadrukkelijk in het landschap aanwezig dan voor de oorlog, al bleven sommigen invloedrijk als docent. De behoefte aan extreme experimenten was geluwd; het lijkt erop dat vijf jaar onderdrukking de Nederlanders achterdochtig had gemaakt voor grote woorden en dwingende voorschriften. Veel ontwerpers – ook jongeren uit de modernistische school – kozen bij het ontwerpen van affiches, brochures en boekomslagen voor de menselijkheid van het handgemaakte, voor kleur en figuratie. Pas tegen 1960 zou, vooral onder invloed van de Zwitserse vormgeving, de draad van het minimalistisch functionalisme weer worden opgepakt.

De decoratieve richting was onderbroken, of werd ervaren als een doodlopende straat – dat was een Europees verschijnsel. Aandacht voor Art Nouveau en Art Deco kwam er pas weer halverwege de jaren '60, en in de daarop volgende tien jaar liet menige ontwerper zich door die 'foute' stijlen inspireren tot veelal ironische pastiches of parodieën.

De modern-klassieke typografie uit de school van De Roos en Van Krimpen bleef, zowel tijdens als na de Duitse bezetting, in continue ontwikkeling. In de periode 1940–1945 was er een druk verkeer van clandestiene publicaties; naast illegale kranten en verzetspoëzie waren dat veelal 'gewone' literaire werken die buiten het blikveld van de totale bezettingsmacht werden geproduceerd en verdeeld. Na de bevrijding gingen de makers als razenden aan het werk. 'Er lagen plannen die in de Duitse Tijd onuitvoerbaar waren,' schreef uitgever Reinold Kuipers, 'en manuscripten die de vrijheid nodig hadden om uitgegeven te worden. De behoefte om het werk goed te doen was, door hunkerend wachten tijdens de bezetting, groot.' Er was, vervolgt Kuipers, ook een nieuwe centrale rol voor de boekvormgever, die vroeger 'slechts in gewichtige gevallen werd ingeschakeld.' Nu werd hij bij de serieuze uitgeverijen 'een normale functionaris'. Opvallend was dat, juist in gedegen boektypografie, veel ruimte was voor invloeden die als modernistisch konden gelden: asymmetrische en links-lijnende opmaak, een doordacht en verrassend gebruik van het 'wit' van de pagina, combinaties van schreef en schreefloos, het gebruik van gekleurde papieren voor het binnenwerk van catalogi, aflopende foto's, kleurvlakken: al die elementen vonden niettemin op gepaste momenten hun plaats binnen een traditie van boektypografische conventies. Kortom, de scheidslijnen tussen 'traditioneel' en 'modern' vervaagden en de hoofdstroom in de Nederlandse boektypografie, vooral bij geïllustreerde non-fictie, werd een soort 'verlicht traditionalisme' (de term heb ik geleend van Gerard Unger).

Grafisch Nederland organiseert zich

Een van de factoren die bijdroegen aan de bloei van Nederlands grafisch ontwerp na de Tweede Wereldoorlog was de oprichting van twee beroepsverenigingen: de Vereniging van beoefenaars Gebonden Kunsten GKF en de Vereniging van Reclame-ontwerpers en Illustratoren, de VRI. De grondslag voor de GKF werd al tijdens de eerste bezettingsjaren gelegd. In het geheim, en zonder het van elkaar te weten, werkten twee commissies in Amsterdam en Den Haag aan plannen voor een na-oorlogse kunstenaars- en ontwerpersvereniging. Een zwaar verlies was de dood in een Nazi-kamp van Jean-François van Royen, wiens centrale rol in de ontwerperswereld hierboven reeds werd aangestipt. Maar er was een nieuwe leidersfiguur aangetreden: Wil Sandberg, flamboyant typograaf, museumdirecteur en verzetsstrijder. Onmiddellijk na de bevrijding, al in 1945, werd onder voorzitterschap van Sandberg de Vereniging van Beoefenaars der Gebonden Kunsten GKF op poten gezet, waarbinnen de grafisch ontwerpers georganiseerd waren in de vakgroep Grafici. Ook binnenhuisarchitectuur, fotografie, keramiek en andere vakgebieden waren in de GKF vertegenwoordigd.

Om lid te worden moest men worden uitgenodigd of geballotteerd. De GKF stond in principe open voor alle professionele beoefenaars van een der 'gebonden kunsten', maar in de praktijk werd ook op politieke gronden geselecteerd. Meerdere initiatiefnemers hadden in oorlogstijd meegewerkt aan het verzet, onder meer door hun vakkennis in te zetten bij het vervalsen van papieren of het produceren van clandestiene publicaties. Sandberg zelf was de enige overlevende van een verzetsgroep die in 1943 een bomaanslag op het Amsterdamse Bevolkingsregister pleegde om cruciale persoonsgegevens uit de handen van de bezetter te houden. Veel bestuursleden waren actief in culturele of politieke bewegingen van progressieve signatuur – Sandberg, Dick Dooijes, Piet Zwart, Wim Brusse – of hadden een Joodse achtergrond – Otto Treumann, Ralph Prins. Er werd wel gezegd dat niet iemands professionaliteit, maar zijn houding in 1940–1945 bepaalde of men welkom was. Positiever gezegd: de sfeer in de GKF was nauw verbonden met de 'geest van kameraadschap' (aldus Sandberg in 1983) die door het verzet tussen kunstenaars, ontwerpers en ook drukkers was gegroeid.

De ideële opstelling van de GKF, die bovendien als 'Amsterdams' werd gezien, viel niet overal in goede aarde. Een groep reclametekenaars en ontwerpers in vooral Rotterdam en Den Haag besloot een eigen club op te richten met een eerder praktische dan ideële instelling. Doel was vooral om de belangen van de leden te verdedigen tegenover hun voornaamste afnemers: de gevestigde reclamebureaus. In 1948 zag, onder voorzitterschap van de reclameman Machiel Wilmink, de Vereniging van Reclame-ontwerpers en Illustratoren (VRI) het licht. Veel GKF-leden wilden met de VRI-mannen niets te maken hebben: ze werden te commercieel en te opportunistisch gevonden en in de oorlog hadden de meesten van hen zich geen

helden betoond. Toch waren ook de communist Max Velthuis en de voormalige verzetsman Henk Krijger lid van de vereniging.

Leden van beide groeperingen leverden bijdragen aan het jaarlijkse gezamenlijke Kerstnummer van het vaktijdschrift *Drukkersweekblad* (later *Drukkersweekblad en Autolijn*; nog later *Grafisch Nederland*). Die publicatie bracht het werk van de jonge generatie ontwerpers onder de ogen van drukkers, drukwerkvoorbereiders en klanten; tot op de dag van vandaag is de reeks een graadmeter gebleven voor de stand van zaken in het typografisch ontwerp en de drukkunst in Nederland.

Boekverzorging: Duitse invloeden

Na 1945 werd de productie van het 'gewone' boek naar een hoger plan getild. De verhoogde aandacht voor kwaliteit was mede te danken aan de bijdragen van enkele Duitse typografen die ten gevolge van de opkomst van de Nazi's hun land hadden moeten verlaten. Henri Friedlaender was al in 1932 naar Nederland gekomen omdat het antisemitisme in Duitsland toenam en hij moeilijk werk kon vinden; na Hitlers machtsovername was zijn 'Exil' een feit. Friedlaender had een kritische kijk op het typografisch bedrijf in Nederland, en formuleerde zijn inzichten, geworteld in de Duitse boekentraditie, in het gidsje *Typografisch ABC*. Meteen na de bevrijding startte hij een reeks cursussen in Den Haag en Amsterdam, waar onder meer de jonge grafisch ontwerper Otto Treumann, de letterontwerper Dick Dooijes en de typograaf Huib van Krimpen, zoon van Jan, tot zijn studenten behoorden. Zijn assistente was een andere Duitse inwijkeling, die later een boekontwerpster van naam werd: Susanne Heynemann.

De belangrijkste na-oorlogse boekvormgever van Duitse afkomst was ongetwijfeld Helmut Salden. In 1938 na veel omzwervingen in Nederland beland, maakte Salden al in de paar jaar voor de Duitse inval markante boekomslagen in modernistische sfeer. In de jaren '50 en '60 ontwikkelde hij een unieke eigen stijl van handletterde omslagen. Saldens lettervormen zijn onmiddellijk herkenbaar: geen andere ontwerper heeft met zoveel precisie én vormvrijheid varianten op de klassieke lettervormen getekend. In Nederland was Salden weliswaar alomtegenwoordig, maar hij heeft nauwelijks school gemaakt – misschien werden zijn letters te eigen of te on-Hollands bevonden om als voorbeeld te dienen. Wel werd de bekende Engelse kaligraaf-ontwerper Michael Harvey naar eigen zeggen sterk door Saldens alfabetten beïnvloed. Naast vele honderden boekomslagen verzorgde Salden ook vaak het binnenwerk van literaire boeken. Tot zijn meesterwerken in dit genre behoort de Russische Bibliotheek van uitgever G.A. van Oorschot, een reeks met de grootste zorgvuldigheid getypografeerde dunderukedities. Het verhaal gaat dat Salden soms vertalers vroeg hun woordkeus wat aan te passen omdat het dan mooier zetwerk opleverde.

Hetzelfde wordt overigens ook verteld over Gerrit Noordzij, Saldens opvolger bij Van Oorschot; in sommige opzichten kan Noordzij gelden als Saldens jongere

evenknie. Ook Noordzij beletterde zijn kافتen en stofomslagen met uiterst zorgvuldig getekende, eigen alfabetten; ook hij had, en heeft, een scherp oog voor goede, op conventies gestoelde boektypografie. Ofschoon Noordzij's lettervormen onder meer door Jan van Krimpen zijn beïnvloed, zijn er sporen in te herkennen van de Duitse kalligrafische traditie. Noordzij werkte zelfs een jaar met succes als boekvormgever in Duitsland. Vanaf de jaren '70 profileerde hij zich ook als letterontwerper; omdat zijn onderhandelingen met letteruitgeverijen niet het gewenste resultaat hadden, knutselde Noordzij een fotografisch systeem in elkaar om in zijn ontwerpen voor boekomslagen zijn eigen letters te kunnen reproduceren. Zodra de Apple computer het zelf digitaliseren en toepassen van eigen letterontwerpen mogelijk maakte ging Noordzij, die inmiddels de 60 gepasseerd was, daartoe over. Noordzij's belangrijkste bijdrage aan de typografische ontwikkeling is ongetwijfeld de invloed die hij als docent en auteur heeft gehad op het letterontwerp in Nederland en daarbuiten. Daarover later.

Naast Salden en Noordzij telde Nederland een groot aantal ontwerpers die men als 'verlichte traditionalisten' kan beschouwen—zoals gezegd: typografisch ontwerpers die het klassieke boekontwerp met subtiele eigentijdse ingrepen vernieuwden. Om enkele namen te noemen die regelmatig opdoken in de overzichten van 'Vijftig best verzorgde boeken', zoals die competitie toen nog heette: Aldert Witte, Henk Krijger, Karel Beunis, Bernhard van Bercum, Joost van de Woestijne, Harry Sierman, Bram de Does. Een verwante groep, voorzover men al van een groep kan spreken, waren de ontwerpers met een achtergrond als schilder of grafisch kunstenaar, die naast boekontwerper vooral ook illustrator waren en die—zoals Salden en Noordzij, maar meer uit de losse pols—hun eigen lettervormen tekenden. De Amsterdammer Theo Kurpershoek, die bij Querido jarenlang de omslagen van de Salamanderpockets coördineerde, was een van de productiefste; zijn goede vriend Nicolaas Wijnberg ontwierp naast baanbrekende theateraffiches ook bijzondere omslagen voor (vooral) uitgeverij Van Oorschot, die hij deels zelf produceerde op een vlakdrukker. De reeds genoemde Susanne Heynemann maakte nonchalant beletterde omslagen voor Querido en evolueerde naar een strakkere werkwijze bij de educatieve uitgever Wolters-Noordhoff. Jan Vermeulen werd bekend als vaste vormgever van de boeken van zijn vriend Jan Wolkers, en was invloedrijk docent in Arnhem.

Aan de Haagse Academie kregen de aankomende schilders les van de veelzijdige Willem Rozendaal, die op latere leeftijd naam maakte als illustrator-boekontwerper. Tot Rozendaals bekendste leerlingen behoorden Hermanus Berserik, ontwerper van meer dan honderd Ooievaarpockets, Bertram Weihs, Jan Kuiper en R.D.E. Oxenaar; deze laatste ontwierp naast tientallen boekomslagen en affiches, ook postzegels en meerdere reeksen bankbiljetten, en oefende grote invloed uit als hoofd van de Dienst Esthetische Vormgeving van de PTT. Ondanks zijn

gevoeligheid voor modernistische principes bleef Oxenaar een bewonderaar van de intuïtieve Rozendaal: 'Ik ben altijd een schildertje gebleven' is een van zijn bekende uitspraken.

Nieuwe modernisten

Meerdere leerlingen van de functionalistische pioniers Kiljan en Schuitema maakten na 1945 naam als grafisch ontwerper. Dick Elffers werd een belangrijk afficheontwerper en maakte daarnaast ook boeken en tijdschriften; Kees Nieuwenhuijzen en Charles Jongejans werden exponenten van het nieuwe, mild-modernistische boekontwerp. Een genre waar de nieuwe inzichten in de boekvorm briljant in praktijk werden gebracht, was het bedrijfs-fotoboek dat in de jaren '50 en '60 hoge toppen scheerde als een soort beeldverhaal van de economische wederopbouw. Naast bovengenoemden verzorgden onder meer Jans Bons, Jurriaan Schrofer en Benno Wissing briljant geënceneerde fotoboeken. Bedrijfstijdschriften werden, vanuit een soortgelijke visie, onder meer ontworpen door Alexander Verberne, Nan Platvoet en Otto Treumann. Jurriaan Schrofer ontwikkelde zich tot een toevenaar met zelf-ontworpen constructivistische lettervormen. Benno Wissing werd een van de oprichters van Total Design en maakte onder meer naam met de *corporate identity* van de oliemaatschappij PAM – een van de eerste volwassen huisstijloperaties in Nederland – en de bewegwijzering van Schiphol. Mede-oprichter van Total Design was Wim Crouwel, die samen met Wissing geldt als pionier van het systematische stramien (of *grid*) als basis voor een modulaire wijze van ontwerpen. Crouwel voerde de rationaliteit in het ontwerpproces zodanig op dat een affiche per telefoon aan de drukker kon worden opgegeven; maar tegelijk gebruikte hij in andere ontwerpen uiterst persoonlijke en ongewone lettervormen en ontwierp hij het experimentele New Alphabet. Destijds werd er vooral gediscussieerd over de vraag of die letters wel zinvol en leesbaar waren; sinds een jaar of tien is het letterwerk van Crouwel, mede dankzij de digitalisering van sommige ervan door de Londense letterproducent The Foundry, geherwaardeerd en is hij alsnog erkend als letterontwerper van betekenis.

Pioniers in letterontwerp

Over het Nederlandse letterontwerp in de twintigste eeuw is veel geschreven, ook door ondergetekende. Er zijn weinig landen waar letterontwerp zo'n prominente plaats inneemt in de grafische cultuur. Maar in de eerste periode van het Plantin Genootschap heerste er in dit vakgebied relatieve luwte. De Roos was in het begin van de oorlog met pensioen gegaan; Jan van Krimpen had in 1947 zijn laatste drukletter, de bijbelletter Sheldon, ontworpen. Het lettertype Emergo dat Sem Hartz, graveur bij Enschedé, tijdens de Duitse bezetting op zijn onderduikadres had getekend, werd dankzij subtiële tegenwerking van Van Krimpen niet uitgege-

ven; het bleef een letter voor uitgaven in eigen beheer. Hartz slaagde echter waar Van Krimpen faalde – in het tekenen van wat de Engelsen een ‘workhorse typeface’ noemen. Zijn Juliana, een zuinige broodletter ontworpen voor de Linotype regelzetmachine, werd met name bij Penguin een veelgebruikte letter voor boeken in hoge oplage.

De meest productieve ontwerper in die nadagen van het loden zetsel was Dick Dooijes, aanvankelijk de assistent en later de opvolger van Sjoerd de Roos bij de Lettergieterij Amsterdam. Dooijes was geen groot typograaf; zijn letterproeven zijn van gemiddelde kwaliteit en zijn boekontwerpen vaak wat oubollig. Als letterontwerper stond hij jarenlang in de schaduw van De Roos, die behalve zijn chef ook zijn aangetrouwde achteroom was. Hij had naar eigen zeggen een groot aandeel in het ontwerp van de Egmont en de Nobel, al kreeg hij daarvoor geen credits. Wel werd hij genoemd als co-ontwerper van de Rondo, een reclameletter van de Oostenrijkse Nederlander Stefan Schlesinger die door Dooijes werd voltooid nadat de joodse Schlesinger door de Nazi's was gedeporteerd en vermoord. Zijn beste letters maakte Dooijes tegen het einde van zijn carrière: Mercator uit 1958–59 is een (onderschatte) variant op het Helvetica-model; Lectura uit 1968 een frisse herinterpretatie van romeinen uit de zeventiende-eeuwse Nederlandse school. Beide lettertypen werden vervaardigd in nauwe samenspraak met Willem Ovink, de huis-historicus van de Lettergieterij Amsterdam.

Pas rond 1980 nam het letterontwerp in Nederland een nieuwe start. Bram de Does, al twintig jaar typograaf bij Enschedé in Haarlem, 's lands meest prestigieuze drukkerij-letteruitgeverij, kreeg de opdracht een letter te tekenen voor het nieuwe fotozetsysteem – dat werd de Trinité. Gerard Unger, een van de origineelste letterontwerpers die Nederland ooit gekend heeft, bracht tussen 1975 en 1984 zijn eerste, samenhangende reeks tekstletters uit: Demos, Praxis en Flora. En ook van Gerrit Noordzij begonnen de eerste letterontwerpen in de pers te verschijnen, al zou het nog bijna twee decennia duren voordat er van deze invloedrijke docent-auteur-typograaf een letter op de markt verscheen.

Intussen in Vlaanderen

De geschiedschrijving van de na-oorlogse Vlaamse en Belgische typografische vormgeving is schaars, en ze staat in het teken van een gemis. Dat wat er bij de noorderburen, en in zekere mate ook in de andere buurlanden, zo nadrukkelijk aanwezig was, ontbrak hier: een typografische ontwerpcultuur. Toch zou het onjuist zijn, in louter negatieve termen over de stand van zaken in het vak te spreken. Allereerst – dat werd en wordt door alle auteurs beklemd – was de kwaliteit van het drukwerk in België vaak uitstekend. In sommige specialismen, zoals het drukken van bijbels, stond dit land aan de Europese top. Daarnaast werden, alle kritiek ten spijt, in het onderwijs op sommige plaatsen bijzondere dingen gedaan.

De Kunstdrukschool Onze-Lieve-Vrouw (KOLV) in Gent was een technisch instituut waar de opleiding zich niet tot techniek beperkte. Deze school gaf onder andere het mooi gemaakte kwartaalblad *Grafiek* uit en de bezieler van dit blad, de leraar Jan Evarist Peeters (Broeder Zephirijn), was ook de auteur van het door de KOLV geproduceerde boekje *Letterkennis en letterkeus* (1956). Dit leerboekje over geschiedenis en stijlontwikkeling van het schrift is pittig geschreven, bevat fraai uitgevoerde reproducties van bestaande schrifttoepassingen en zit beter in elkaar dan soortgelijke publicaties die in dezelfde periode in Nederland ontstonden. Maar kennelijk was het KOLV een uitzondering en ontbrak bij de meeste drukkersopleidingen de aandrift om de leerlingen naast het *hoe* ook het *waarom* van goed drukwerk bij te brengen. Wie zich uit creatieve neigingen tot het ontwerpersvak aangetrokken voelde, vermeed (zoals dat ook in Nederland het geval was) de technische scholen en schreef zich aan een kunstacademie in. En omdat de Vlaamse academies maar al te vaak werden ervaren als 'muffe post-neogotische kunststolpen' (aldus Herman Lampaert) kozen sommige van de meest getalenteerde Vlaamse studenten voor wat decennia lang de enige Belgische kunstacademie met charisma lijkt te zijn geweest: de Franstalige school voor kunstnijverheid Ter Kameren (La Cambre) in Brussel. Daar was nog altijd het idealisme voelbaar van de oprichter, architect-vormgever Henry van de Velde, pionier van Art Nouveau én modernisme, en grondlegger van het Bauhaus in Weimar. Veel aankomende ontwerpers kozen daarnaast voor studie of stage in Duitsland, Nederland of Zwitserland.

Hoe zag het grafisch ontwerpen in België er in de decennia na 1950 uit? Documentatie is lastig te vinden, en is meestal te impressionistisch en te persoonlijk om als definitieve geschiedschrijving beschouwd te kunnen worden. Hier ligt een taak voor de universiteiten. Meerdere hoofdrolspelers uit de na-oorlogse periode zijn nog gezond en actief, en hun archieven zijn (deels) nog intact – en dus moet er aan de (kunst-)historische instituten van Vlaanderen maar eens actie worden ondernomen. Wat het onderzoek niet vergemakkelijkt, is dat bij de voornaamste competitie waar boekontwerp werd bekroond – de Plantin-Moretusprijzen, onlangs heringericht – de naam van de ontwerper geen vermelding waardig werd geacht; de prijs ging naar de uitgever.

Ruwweg vallen drie na-oorlogse tendensen te onderscheiden. Er tekent zich een vernieuwing en kwaliteitsverbetering af in de boektypografie. De productie van krachtige reclame-affiches, waarin België ook in de eerste eeuwhelft uitblonk, wordt voortgezet in het werk van onder meer Leo Marfurt, Jacques Richez en Julian Key. En ten slotte is er de modernistisch-functionalistische richting, die onder meer het fenomeen huisstijl (of *corporate identity*) onderzoekt en waartoe Corneille Hannoset, Michel Olyff, Herman Lampaert en Paul Ibou gerekend kunnen worden. Ook hier zijn de grenzen niet scherp te trekken: de laatstgenoemde

vier maken eveneens degelijke boeken; en zowel de boektypograaf Baudin als de affiche- en reclamemaker Richez ontwierpen in de jaren '60 en '70 beeldmerken in de gangbare geometrisch-functionalistische stijl.

Boekvormgeving: traditie vernieuwd

Rond 1950 staat Albert Pelckmans niet alleen in zijn overtuiging dat het boek in België voor verbetering vatbaar is. Verschillende individuen beginnen met vaste hand aan de weg te timmeren. De Nederlander Chris Brand woont en werkt jarenlang in Brussel, en ontwerpt onder meer kalligrafische boekomslagen voor Lannoo in Tielt; zijn bekendste 'Belgische' werk is de letter Albertina, ontworpen op verzoek van Herman Liebaers, hoofdconservator van de Koninklijke Bibliotheek Albert 1, die voor Brand een soort mentor was. Ook de naam van Fernand Baudin is nauw met de bibliotheek en haar flamboyante hoofdconservator verbonden: Baudin ontwierp ruim 20 jaar lang catalogi voor de bibliotheek – zoals de Stanley Morison-catalogus uit 1966, het allereerste boek dat uit de Albertina werd gezet. Baudin was een van de centrale figuren in typografisch België na 1950. Als student boekdecoratie bij Joris Minne aan Ter Kameren ontdekte hij zijn talent voor typografie: zijn werk blonk van meet af aan uit door helderheid, kwaliteit en – binnen de marges van de traditionele boekvorm – moderniteit. In de jaren 1950 en '60 was hij werkzaam bij Établissements Plantin in Brussel en kwam hij zo, via het moederhuis Tetterode in Amsterdam, in contact met onder meer Dick Doojjes en vooral Willem Ovink. Deze laatste werd een vriend voor het leven aan wiens nagedachtenis hij in 1994 zijn 'magnum opus' *L'Effet Gutenberg* zou opdragen. Baudin ontwikkelde zich tot de meest internationale van alle Belgische typografen, schreef artikelen in het Frans, Nederlands en Engels en werd een belangrijke figuur in de internationale typografenvereniging ATypI.

Louis Van den Eede, naast Baudin een van de meest stabiele krachten in de Vlaamse boekenwereld sinds 1950, had dergelijke ambassadeursambities niet. Van den Eede is naast Baudin de enige hedendaagse Belgische boekverzorger die het onderwerp is van een monografie (Delsaerd e.a., 1999); de eigenschap die in de verschillende bijdragen aan dat boekje het vaakst wordt geroemd is, naast Van den Eedes zorgvuldigheid en vakmanschap, zijn bescheidenheid. Hij moet tegen de 150 boeken ontworpen hebben, voor enkele van de meest prestigieuze uitgevers van Vlaanderen (met name Pelckmans, Lannoo en het Mercatorfonds), maar hij koesterde zich in de relatieve anonimiteit die de aard van dit werk met zich meebracht. Bij geen van zijn boeken overheerst de persoonlijkheid van de vormgever. Intelligent en duurzaam, schreef Paul van Calster, maar 'nimmer toegevend aan de drang om indruk te maken' en wars van 'typografische tics'. Van den Eede was tussen 1953 en 1956 student aan het toen pas opgerichte Plantin Genootschap, een periode die beslissend is geweest voor zijn carrière. In 1961 behaalde hij het diploma

van laureaat. Bijna veertig jaar later was hij nauw betrokken bij het heroprichten van het genootschap. Samen met Herbert Binneweg en Antoon De Vylder stelde Van den Eede het nieuwe leerplan op en rekruteerden zij docenten; nog altijd is hij vrijwel elke cursusdag persoonlijk aanwezig om, vanuit de marge, maar tot 2007 ook als docent, toe te zien op de gang van zaken.

Onder de typografen die in Van den Eedes traditie het betere Vlaamse boek verzorgen, is Antoon De Vylder een van de meest prominente; hij was student aan het instituut van 1959 tot 1962. Als boekverzorger voor onder meer Lannoo maakte De Vylder tientallen boeken die, net als het werk van Van den Eede, eerder functioneel dan vernieuwend zijn; voorbeeldig geregisseerde ensceneringen van een culturele inhoud. De Vylder heeft door zijn samenwerking met de Dutch Type Library (DTL) van Frank E. Blokland én als gebruiker van de fraaie letters uit deze collectie, een bijdrage geleverd aan de kwaliteit van het in België gangbare lettermateriaal; bovendien was hij mede-initiatiefnemer van de digitalisering door DTL van de Albertina van Chris Brand. Antoon De Vylder is thans docent boektypografie.

Herbert Binneweg, het derde lid van de curriculumcommissie, studeerde in 1965 af aan het Plantin Genootschap en werd docent vanaf 1972. Zijn belezenheid en interesse voor grafische kunstuitingen bezielen hem de jongeren aan te moedigen creatief werk te leveren maar het esthetische niet uit het oog te verliezen.

(In Vlaanderen bestaat overigens hier en daar het misverstand dat boektypografen van niveau in Nederland of Duitsland stevast méér aandacht hebben gekregen dan hun Belgische collega's. Maar er zijn alleen al in Nederland toch enkele tientallen boektypografen van vergelijkbaar kaliber—enkelen worden hierboven genoemd—die in veel geschiedkundige overzichten ontbreken of slechts terloops genoemd worden en die het zonder monografie moeten stellen.)

Modernistische tendensen

Terug naar het begin van de jaren 1950, wanneer parallel aan de neo-traditionele boekvormgeving ook dat andere spoor in de Belgische vormgeving ontstaat—het functionalisme van modernistische snit. Ik schrijf met opzet 'Belgisch' en niet 'Vlaams' omdat deze tendens van meet af aan taalgrens-overschrijdend was. Veel kunstenaars-ontwerpers studeerden aan Ter Kameren, de overwegend Franstalige academie waar vooral het atelier van houtgraveur-beeldhouwer Joris Minne een kweekvijver was voor later (typo)grafisch talent. Naast Fernand Baudin studeerden hier rond 1950 onder meer Michel Olyff en Corneille Hannoset. Michel Olyff was mede-oprichter van de kunstenaarsgemeenschap Ateliers du Marais, waar ook Hannoset een tijdlang verbleef; beiden waren bevriend met de Cobra-kunstenaar Pierre Alechinsky, die ook tot de Marais-groep behoorde. Zoals wel vaker in België waren de grenzen tussen vormgeving en beeldende kunst onscherp. Hannoset nam als kunstenaar deel aan tentoonstellingen van Cobra; en ook het werk van Michel

Olyff getuigt, vooral in de begintijd, van een onmiskenbare kunstenaarsmentaliteit. Dat geldt bijvoorbeeld voor de affiches die hij tussen 1951 en 1963 tekende voor de wekelijkse filmvertoningen van de Koninklijke Cinematheek in het Paleis voor Schone Kunsten. Tot de andere medewerkers aan deze affichereeks behoorden, naast Hannoset, kunstenaars van wereldfaam als René Magritte (die trouwens lang als reclametekenaar zijn brood verdiende) en Paul Delvaux.

In de jaren '50 was het werk van Michel Olyff nog illustratief en figuratief, en maakte hij veel gebruik van traditionele technieken als lino-snede en lithografie. Later evolueerde hij net zoals zijn Nederlandse generatiegenoten naar een geabstraheerde beeldtaal met elementen uit de 'hard-edge' schilderkunst en de Zwitserse typografie, en met gebruikmaking van geometrisch geconstrueerde vormen. Kenmerkend voor die aanpak was de reeks programma's en affichettes die hij ontwierp voor het Design Centre, een in 1964 door Josine de Cressonières opgerichte instelling voor designpromotie. Vanaf ca. 1960 creëerde Olyff in diezelfde reductieve stijl logo's voor enkele van de belangrijkste organisaties in België, van het Gemeentekrediet tot de Franstalige omroep RTB. Zijn wijdst verbrede beeldmerk is ongetwijfeld dat van het Werelderfgoed voor de Unesco. Michel Olyff ontpopte zich gaandeweg tot een echte functionalist en deed zelfs een degelijk voorstel voor een nieuwe bewegwijzering voor de Belgische autowegen, inclusief nieuw ontworpen lettertype; dat voorstel werd door de Belgische autoriteiten niet serieus genomen.

Corneille Hannoset, afkomstig uit dezelfde Brusselse kringen als Olyff, volgde een gelijkaardig parcours. Ook hij evolueerde naar een rationeel modernisme, tekende geometrisch-abstracte logo's en vervaardigde bladen en brochures in een heldere functionalistische typografie. Naast grafisch en beeldend werk ontwierp Hannoset ook tapijten; en zijn klapstoel voor het interieur van het Filmmuseum ontving de prestigieuze Compasso d'Oro. Ook in Brussel manifesteerde Jacques Richez zich als een ontwerper met een groot beeldend talent, die gaandeweg evolueerde naar een strakkere, uitgepuurde stijl. In 1958—hij was toen veertig—maakte hij het figuratieve beeldmerk en de affiches voor de Brusselse Wereldtentoonstelling; voor de muziekafdeling van het Nederlandse Philips tekende hij in dezelfde tijd flamboyante platenhoezen. Vanaf begin jaren '60 ontwikkelde hij huisstijlen voor diverse commerciële bedrijven, en maakte daarnaast culturele affiches. Richez was een onvermoeibaar voorvechter van het grafisch ontwerpen; hij schreef meerdere pamfletten en was initiefnemer van een nieuwe Belgische ontwerpersvereniging.

In het Antwerpse waren onder meer Rob Buytaert, Piet Serneels en Luk Mestdagh in de ban van het functionalisme naar Zwitsers model. Buytaert en Antoon De Vylder richtten samen met de binnenhuisarchitect Rudy Verelst in 1970 Designteam op. Later vervoegt Mestdagh het trio, omschreven als 'wellicht

de eerste Belgische ontwerpstudio naar Nederlands model' (*Addmagazine* 3, 2006). Andere ontwerpers die een evenwicht zochten tussen traditie en moderniteit waren Herman Lampaert en Luc van Malderen. Eerstgenoemde schreef en ontwierp meerdere publicaties op designgebied, waarin hij zijn visies op een heel persoonlijke toon formuleerde; de laatste organiseerde in 1966 in het Brusselse Design Centre de eerste tentoonstelling gewijd aan de huisstijl. Een Vlaams kunstenaar-ontwerper die zich gaandeweg volledig toelegde op huisstijl en beeldmerk is Paul Ibou. Ook hij ontwierp logo's in reductieve hard-edge-stijl en deed dit voor tientallen landelijke en internationale bedrijven en organisaties. Ibou neemt een unieke plaats in binnen het Vlaamse landschap – niet alleen door zijn expansieve grafische activiteit maar ook door de vele initiatieven daaromheen. Zo publiceerde hij het tijdschrift *Vorm in Vlaanderen*, stelde hij meerdere internationale *Logoboeken* samen en was hij initiatiefnemer van de World Logo Design Biennial. Onlangs nog werd Ibou, die in de jaren '60 en '70 in China doceerde, uitgenodigd een kunstwerk te ontwerpen voor de Olympische Spelen in Peking in 2008.

Individualisme en corporate design

Wat opvalt als men de Belgische verrichtingen op het gebied van *corporate design* op een rij zet, is dat het vrijwel altijd een individuele bezigheid blijft. Dat verklaart mede waarom het grafisch ontwerp in België lang achterop is blijven hinken bij de buurlanden. Vlaamse auteurs over het onderwerp hebben de neiging verongelijkt te doen over het gebrek aan visie bij opdrachtgevers; en het is waar dat Belgische overheden en bedrijven vaak zeldzaam kortzichtig en bot omgaan met de expertise van grafici. Jacques Richez had ongetwijfeld gelijk toen hij in 1975 klaagde over de 'volstreckte onkunde, het onverklaarbare gebrek aan interesse en voorstellingsvermogen van de "verantwoordelijken" bij de overheden.'

Herhaaldelijk is gewezen op de flagrante verschillen met Nederland, dat als de designershemel op aarde beschreven wordt (en niet alleen in België). Maar ook in Nederland moesten ontwerpers harde lessen leren voordat het zover was. Begin jaren '60 stond de tamelijk zelfingenomen Hollandse designwereld op haar achterste benen toen de KLM, Neerlands trots op luchtvaartgebied, voor haar huisstijl aanklopte bij het gespecialiseerde Londense bureau van F.H.K. Henrion. Deze had een eenvoudige verklaring voor die beslissing: 'institutions like to talk to institutions'. Henrions bureau had het soort professionaliteit te bieden waar men in Nederland nog niet aan toe was. Al in 1962–63 besloten Nederlandse ontwerpers aan die situatie iets te doen door de oprichting van de eerste bureaus voor corporate design: Tel Design in Den Haag en Total Design in Amsterdam. Later volgde onder meer BRS Premsela Vonk, het huidige Eden. Al deze bureaus groeiden uit tot strak georganiseerde, interdisciplinaire ontwerp- en productiebedrijven met tientallen ontwerpers, opgedeeld in zelfstandige teams.

De Belgische ontwerper is veelal een eigengereide eenling, die weliswaar esthetische aspecten van het functionalisme omarmt, maar in zijn ontwerppraktijk intuïtief en individualistisch is gebleven. Een gestroomlijnd, volgens industriële principes gesegmenteerd en deels geautomatiseerd productieproces is hem een gruwel. Die individualistische en ietwat elitaire houding heeft een leemte doen ontstaan die in de loop van de jaren '90 werd gevuld door anderen: technisch goed opgeleide maar typografisch/visueel onderontwikkelde dtp-ers; reclame- en communicatiebureaus; marketingspecialisten; interne studio's van drukkerijen en uitgevers. Er ontstonden weliswaar enkele interdisciplinaire bureaus met ontwerp- én communicatievaardigheden; maar die bleven meestal kleinschalig en op de culturele sector gericht; bovendien kwamen de zorgvuldigste typografen er zelden terecht.

Kortom, als grafische vormgeving ook vandaag nog in België marginaler is of minder serieus genomen wordt dan elders, dan heeft dat complexe oorzaken die mede door de ontwerpers zelf zijn beïnvloed. De generationaliseerde onderneming van vandaag heeft behoefte aan veelomvattend advies: ontwerpers moeten niet alleen kunnen laten zien wat mooi is, maar ook wat werkt en bruikbaar is, wat voor betere interne communicatie en voor besparingen kan zorgen. Kleinschaligheid van een ontwerppraktijk brengt ook wendbaarheid met zich mee en kan daarom tegenwoordig weer een voordeel zijn; maar dan nog is een vorm van 'institutionele' professionaliteit vertrouwenwekkend, al was het maar om continuïteit en controlebaarheid te kunnen garanderen. Pas als dat vertrouwen er is, lukt het de ontwerper misschien ook om zijn klanten op esthetisch vlak een beetje op te voeden.

Vormen van postmodernisme

Rond 1980 was er, naast de toenemende rationalisatie waar het huidige Nederlandse professionalisme mede uit voortvloeit, ook sprake van een meer individualistische stroom.

Eind jaren zeventig was de grafische vormgeving in Nederland alomtegenwoordig: elk bedrijf wilde een huisstijl; bankbiljetten, postzegels en telefoonboeken vertoonden een nooit gezien modernisme. Wat een jongere groep echter ging tegenstaan was de eenvormigheid van dat alles: elke ontwerper die zichzelf serieus nam, gaf vorm in de strakke functionalistische stijl waarvan Total Design de pionier was geweest. Zowel journalisten – die de term 'Nieuwe Lelijkheid' uitvonden – als jongere ontwerpers begonnen zich daartegen te verzetten. Dat verzet had vele vormen, die één ding gemeenschappelijk hadden: de wens om grafisch ontwerpen weer te verbinden met plezier: de lol van het tekenen en construeren bij Joost Swarte, van de provocatie bij Anthon Beeke en Swip Stolk, de herontdekking en pastiche bij Piet Schreuders, de beeldexplosies bij Gert Dumbar, een feest van vorm en kleur bij Gielijn Escher, een eclectisch spel met letters en vormen bij Hard Werken. De huidige veelvormigheid in het Nederlandse landschap is het

resultaat van nieuwe combinaties tussen al die verschillende wijzen van aanpakken: van functioneel modernistisch denken en fantasierijke, postmoderne tegenstroom; van strak doorontwerpen en een meer associatieve, persoonlijke werkwijze.

Een speciale plek in dat landschap wordt ingenomen door de nieuwe generatie letterontwerpers. Het ontwerp van (vooral) tekstletters is een specialisme dat wonderwel aansluit bij de Nederlandse mentaliteit: het vraagt om een flinke dosis eigenwijsheid, aanleg voor systematisch denken en een pragmatische instelling. Gerrit Noordzij, typograaf, lettertekenaar en historicus, maakte tussen 1970 en 1990 het schrijven en tekenen van letters tot een geïntegreerd aspect van de opleiding tot grafisch vormgever aan de Koninklijke Academie in Den Haag. Dit leidde begin jaren '80 tot een plotselinge opleving van de belangstelling voor letterontwerp onder zijn studenten. Min of meer toevallig waren daaronder ook enkele computerwizards, zoals de broers Petr en Erik van Blokland en de werkpartner van die laatste, Just van Rossum; mede daardoor groeiden Noordzij's klassen uit tot een laboratorium van digitale letterexperimenten. In Den Haag ontstond zo een 'school' van letterontwerpers die in de wereld zijn weerga niet kent en waartoe naast de genoemde drie ook Frank E. Blokland, Noordzij's zoons Christoph en Peter Matthias Noordzij, Jelle Bosma, Peter Verheul en Luc(as) de Groot behoorden. Terzelfdertijd maakten aan de Arnhemse academie, onder de informele impuls van docenten Jan Vermeulen en Alexander Verberne, drie studenten de opstap naar een carrière als letterontwerper: Martin Majoor, Fred Smeijers en Evert Bloemsma.

Letter en beeld in Vlaanderen

Ook Vlaanderen zocht begin jaren '80 naar alternatieven voor de rigide vormtaal van het functionalisme. Omdat het grafisch onderwijs door rigiditeit gekenmerkt werd, kwamen de alternatieven uit andere hoeken. De illustrator Ever Meulen (Eddy Vermeulen) tekende in een aan Joost Swarte verwante, heldere stijl affiches die soms geestig waren, soms monumentaal van constructie. In Gent leverde de samenwerking tussen theatermakers Erik Devolder en Dirk Pauwels en fotograaf Michiel Hendrickx oorspronkelijke affiches op. In Antwerpen maakte decorontwerper Jan Versweyfeld bijzondere vormgeving voor Akt-Vertikaal. In Leuven ontwierp schilder Johan Daenen (later lid van het bureau Mega L.Una) schitterende decors en affiches voor producties van 't Stuc. En in 1983 begon kunstenaar Gorik Lindemans, mogelijk het grootste Vlaamse grafische talent uit de jaren tachtig, te werken voor Rosas en de theaterorganisatie Schaamte. Lindemans' tegendraadse werk was vaak verrassend extreem; voor het eerst werd er in Nederland weer met verwondering en bewondering gekeken naar wat er in Vlaanderen blijkbaar mogelijk was.

Ook de renaissance van de boekvormgeving die eind jaren '80, vooral in het Gentse, werd ingezet, was deels het werk van autodidacten, ontwerpers die van opleiding bijvoorbeeld illustrator/grafisch kunstenaar waren, zoals Gert Dooreman

en Peter De Roy. Zij leerden veel over typografie door hun intensieve samenwerking met de zetterij Aanzet, waar een kleine groep enthousiastelingen perfect zetswerk probeerde te leveren met Huib van Krimpens *Boek over het maken van boeken* als leidraad. Dooreman, een veeleisend en begenadigd boek- en affiche-ontwerper, betekent veel voor de kwaliteit van de Vlaamse vormgeving. Tot de jongere (Gentse) ontwerpers die door hem zijn geënthousiasmeerd en geïnspireerd behoren Peter Vandecotte, Kris Demey en Randoald Sabbe. Gent was en is bovendien plek waar van oudsher bijzondere kunstenaarsboeken ontstaan, met de eigenzinnige drukker-uitgever Dirk Imschoot (die helaas eind 2006 failliet ging) als gangmaker, en Filiep Tacq en Luc Deryke als nauw aan de kunstwereld gelieerde boekontwerpers.

De kwaliteitsverbetering van het Vlaamse boek kon er mede komen dankzij nieuwe inzichten bij de uitgeverijen. Zo werd Dooreman onder meer ingezet door de uitgeverijen Kritak, Van Halewijk, Meulenhoff-Manteau en het Mercatorfonds en werd bij Ludion (dat ook boeken voor het Mercatorfonds produceerde) bijzonder zet- en productiewerk verricht onder leiding van Paul Van Calster. De omslagen van Uitgeverij EPO waren een leerschool voor de Antwerpenaar Paul Verrept. Bij Uitgeverij Lannoo in Tielt is hard gewerkt aan de kwaliteitsverbetering van de eigen ontwerpstudio, onder meer door de huisontwerpers in staat te stellen deel te nemen aan de cursussen van het Plantin Genootschap, en ook Uitgeverij Pelckmans beschikt over talentvolle eigen ontwerpers.

Op dit moment doet zich in het boekontwerp, en met name in het omslagontwerp voor de gewone paperback, een interessante situatie voor. Door een overmaat aan rationalisatie en marketingdenken in Nederland is daar opnieuw een zekere eenvormigheid ontstaan in de vormgeving van boekomslagen. Veel doorsnee publieksuitgaven zien er hetzelfde uit: brave letters op beschaafd-romantische foto's in aardetinten – bijna kitscherig. In Vlaanderen is er meer ruimte voor onorthodoxe belettering en krachtige beelden, waarbij naast fotografie ook illustratie – vanouds een sterke troef in de Belgische vormgeving – wordt ingezet. Nederlandse uitgevers doen nu soms een beroep op Vlaamse vormgevers als ze iets bijzonders willen.

Lange tijd is Vlaanderen, of beter gezegd: België, nauwelijks zichtbaar geweest op de wereldkaart van het grafisch ontwerpen. Daarin komt verandering. België wordt opgemerkt door internationale tijdschriften en, mondjesmaat, in internationale competities. De kwaliteit van de grafische afdelingen aan de Vlaamse kunstacademies is de laatste vijftien jaar flink verbeterd, en verschillende scholen leverden bijdragen aan het ontstaan van een echte grafische cultuur met initiatieven als CiType (Karel de Grote Hogeschool, Antwerpen), Bold Italic (Sint-Lucas Beeldende Kunst, Gent) en Shapeshifters (Sint-Lukas Brussel).

Toch wil dit niet zeggen dat die grafische cultuur al een voldongen feit is. Een overmaat aan bescheidenheid, een gebrek aan durf, een tekort aan eigenheid en conceptuele *rigueur*: dat zijn zo enkele eigenschappen die, weliswaar niet allemaal

tegelijk en niet overal, de opstoot van Vlaams grafisch ontwerp in de vaart der volkeren belemmeren. Niettemin: het gaat goed met het grafisch ontwerpen in België en vooral in Vlaanderen – beter dan ooit. Het is meer dan waarschijnlijk dat het Plantin Genootschap daaraan een bijdrage heeft geleverd; en het is te hopen dat het dat in toenemende mate zal blijven doen.

Bronnen

- FERNAND BAUDIN, *De drukletter. Vorm, vervaardiging, indeling, toepassing*.
nv Lettergieterij en Machinehandel vh N. Tetterode, Amsterdam 1965.
- FERNAND BAUDIN, *L'Effet Gutenberg*. Éditions du Cercle de la Librairie, Paris 1994.
- KEES BROOS en PAUL HEFTING, *Grafische vormgeving in Nederland – een eeuw*.
Atrium-icob, Alphen a/d Rijn 1999³.
- ELLY COCKX-INDESTEGE en GEORGES COLLIN, *Fernand Baudin, typograaf*.
Een leven in dienst van de lezer. Woord vooraf door John Dreyfus.
Koninklijke -Bibliotheek van België, Brussel 2000.
- ELLY COCKX-INDESTEGE, *Fernand Baudin, typograaf/typographiste/book designer*.
Bibliografie van zijn geschriften; inventaris van het typografisch oeuvre. De Buitenkant,
Amsterdam 2002.
- PIERRE DELSAERDT, TONIA DHAESE e.a., *Louis Van den Eede. Een halve eeuw*
typografie in Vlaanderen. Mercatorfonds Antwerpen 1999.
- HERMAN LAMPAERT, 'De naoorlogse periode. Een schets', in: *In koeien van letters*,
vizo, Brussel 1998.
- MATHIEU LOMMEN, *De grote vijf. S.H. de Roos, J.F. van Royen, J. Van Krimpen*,
C. Nypels, A.A.M. Stols. Bührmann-Ubbens Papier, Zutphen 1991.
- MATHIEU LOMMEN, *Letterontwerpers. Gesprekken met Dick Dooijes, Chris Brand*,
Sem Hartz, Bram de Does, Gerard Unger. Joh. Enschedé en Zonen, Haarlem 1987.
- JAN MIDDENDORP, 'Ha, daar gaat er een van mij!'. Uitgeverij 010, Rotterdam 2002.
- JAN MIDDENDORP, *Dutch type*. Uitgeverij 010, Rotterdam 2004.
- MICHEL OLYFF, *Questions graphiques; Enjeux et contraintes*. (Brochure, uittreksel uit
Bulletin de la Classe des Beaux-Arts, 6de reeks, deel xii.) Koninklijke Academie
van België, Brussel 2001.
- JAN EVARIST PEETERS, *Letterkennis en letterkeus* [alternatieve titel vermeld op band:
Estetika – Letterkeus]. kolv, Gent 1956.
- AD PETERSEN, *Sandberg, vormgever van het Stedelijk*. Uitgeverij 010, Rotterdam 2004.
- HUGO PUTTAERT, 'Luk Mestdagh. Een beminnelijke onruststoker.'
In: *Addmagazine* 3, 2006.
- A.A.M. STOLS, *De toegepaste kunsten in Nederland: Het schoone boek*. Tweede
druk (facsimile), Interbook International, Schiedam 1979 (oorspr. 1935).
Titus Yocarini, *Vak in beweging. vank – gkf – vri – gvn – bno*. Lecturis 1991.
- Dank aan Pierre Delsaerd, Herman Lampaert en Louis Van den Eede.

universelle. Il est au comble de la gloire littéraire. Son nom est familier à tous ceux qui lisent les poètes. Son œuvre est traduite de toutes parts. Même, elle est populaire en bien des contrées. Mais son destin n'est pas accompli. Il a rempli, quant à lui, la perfection de sa nature. Sa tâche est faite. Son œuvre et son esprit sont dans un équilibre dont il peut se satisfaire. Il peut se reposer sur ce qu'il a donné.

Il lui reste cependant à recevoir ce qu'il n'attendait point de la vie qu'il avait conçue. Qui eut prévu ce que les circonstances allaient faire de lui? La guerre éclate; et voici que les événements formidables viennent grandir encore le grand poète, et lui conférer le suprême honneur — ou plus exactement, — l'investir de la suprême fonction que puisse exercer un poète.

20

La guerre est
quelque chose d'absolument insensé,
une entreprise stupide

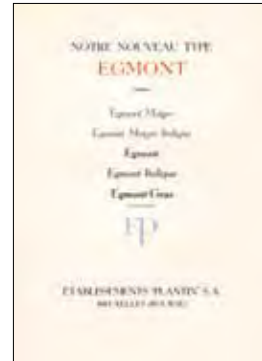
Il n'y a pas un seul but qui vaille
que l'on fasse la guerre. Ou plutôt, il n'y
en a qu'un: détruire la guerre elle-même.
La supprimer à tout jamais,
la rayer de l'histoire
des peuples



1918
1918
1918

1 PAUL VALÉRY, *Discours sur Émile Verhaeren*. Maastricht: A.A.M. Stols, 1928. Voor deze bibliofiele uitgave gebruikte Jan van Krimpen zijn letter Lutetia. Privécollectie

2 Letterproef uit 1951 van De Roos Romein. Sjoerd H. de Roos ontwierp deze letter tijdens de Tweede Wereldoorlog voor Lettergieterij Amsterdam die ze uitbracht in 1947.



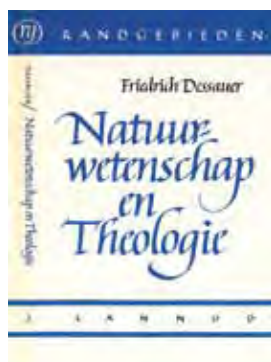
3 THEO VAN DOESBURG, *Klassiek, Barok, Modern*.

Antwerpen: De Sikkel, 1920.

De boekomslag is een ontwerp van de auteur zelf.

De letters van Van Doesburg zijn rechtlijnig en zijn typografie op constructivistische leest geschoeid. Stadsbibliotheek, 120272

4 Letterproef voor Egmont van de Ets Plantin te Brussel, die de Lettergieterij Amsterdam in België vertegenwoordigde. Egmont werd ontworpen in 1934–1935 door Sjoerd H. de Roos in nauwe samenwerking met Dick Doojes. In 1936 was de letter beschikbaar op de regelzetmachine van Intertype Corporation.



5 FRIEDRICH DESSAUER,
Natuurwetenschap en Theologie.
Tielt: Lannoo, 1962.
Nr. 2 in de reeks Randgebieden.
Chris Brand is de vormgever
van meerdere kalligrafische
boekomslagen voor deze uitgeverij.

6 FERNAND BAUDIN,
Stanley Morison en de typografische traditie.
1966
Catalogus bij de tentoonstelling over
Morison in de Koninklijke Bibliotheek
te Brussel en in Den Haag.
Eerste toepassing – door vormgever
Fernand Baudin – van Albertina.
Deze letter is een ontwerp van
Chris Brand in opdracht van
Herman Liebaers, toenmalig
hoofdconservator van de Koninklijke
Bibliotheek Albertina te Brussel,
waaraan zij haar naam te danken heeft.

*Een
winwinrelatie*

Het Museum
Plantin-Moretus/Prentenkabinet
UNESCO Werelderfgoed
en het
Plantin Genootschap
(1951–2006)

dr. barones Francine de Nave

R

eds vele jaren lang kan het Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet in diverse opzichten genieten van de weldoende werking van het aan haar gelieerde Hoger Instituut voor Grafische kunsten Plantin Genootschap. Anderzijds kon dit instituut zich in deze enige nog op wereldvlak bewaarde volledig ingerichte drukkerij-uitgeverij uit de zestiende eeuw, die op 17 juli 2005 onder de titel van 'Complex Woning-Ateliers-Museum Plantin-Moretus' door de UNESCO tot Werelderfgoed werd erkend, zich ontwikkelen tot een zeer prestigieuze hogeschool. Naar aanleiding van vijfenvijftig jaar Plantin Genootschap past het daarom hier de onderlinge hechte banden van nu meer dan een halve eeuw tussen museum en instituut in de kijker te stellen.

Het Plantin Genootschap werd op 8 maart 1951 in het Stadhuis te Antwerpen opgericht. Stichtende leden waren burgemeester Lode Craeybeckx, schepenen van Schone Kunsten Jan Louis Somers, stadssecretaris prof. dr. K.C. Peeters, prof. dr. Herman Bouchery, uitgever-boekhandelaar/directeur van De Nederlandsche Boekhandel Albert Pelckmans, directeur van de Stedelijke bibliotheken Ger Schmook, conservator van het Museum Plantin-Moretus prof. dr. Leon Voet en de adjunct-conservator verbonden aan deze instelling, prof. dr. H.D.L. Vervliet. Onder leiding van directeur A. Pelckmans verenigden zij zich toen met één enkel gemeenschappelijk doel in het Plantin Genootschap, namelijk om de kwaliteit in de boekproductie in Vlaanderen op te voeren samen met de esthetiek van het boek, los van de inhoud ervan. Met dit Hoger Instituut voor de Grafische kunsten wensten zij aan de hand van een eerst twee jaar en later drie jaar lopende opleiding met cursussen op zaterdag tegemoet te komen aan de vraag van velen toen bedrijvig in de grafische sector om bijkomende vorming en specifieke vervolmaking op het terrein van de esthetiek van het drukwerk. Begin jaren 1950 hadden de Belgische drukkers zich immers op technisch vlak al wel volledig aangepast aan de jongste innovaties op het terrein van het drukkersbedrijf. Qua esthetiek lieten hun producten echter doorgaans nog zeer veel te wensen over.

Om te geraken tot kwalitatief hoogwaardig drukwerk wenste het Plantin Genootschap van meet af aan aan te knopen bij de roemrijke traditie van de Zuid-Nederlandse typografie van de vijftiende en zestiende eeuw met icoon Christoffel Plantin als internationaal erkend boegbeeld. Een consequente naamkeuze was daarvan het gevolg. Even doordacht viel ook de keuze voor de vestiging van de administratieve zetel van dit instituut in het Museum Plantin-Moretus. Het Plantin Genootschap kon daardoor direct genieten van het prestige van de instelling die ook toen al in vakkringen werd beschouwd als het internationale bedevaartsoord voor typografen en boekspecialisten. Bovendien konden in deze typografische schatkamer als continuëring van de pas in 1876 op non-actief gestelde *Officina Plantiniana* de cursussen op een onnavolgbare manier worden georganiseerd, namelijk aan de hand van het hier bewaarde unieke typografische erfgoed van de *Officina*

Plantiniana, dat overigens sinds 17 juli 2005 als behorend tot de inrichting van het Plantijnse Huis mede tot UNESCO Werelderfgoed is verklaard. Van bij het opstarten werd ook steeds zeer veel belang gehecht aan de kwaliteit van de lesgevers. Voor de leergangen werden dan ook de beste specialisten uit België en Nederland betrokken, die ieder op hun terrein konden bogen op een uitstekende reputatie.

Het prestige van de betrokken docenten samen met de tot verdere creativiteit inspirerende, ongeëvenaarde sfeer en collectiestukken van het Plantijnse Huis verleenden de lessencycli al vlug bijzondere faam, vooral dan in de grafische sector. De cyclus werd bovendien ook door de Staat erkend als een Hogere Secundair Technische leergang (B4, B1). Een snel groeiend aantal enthousiaste studenten was daarvan het gevolg. Het instituut bereikte op nauwelijks enkele jaren tijd een wezenlijke uitstraling tot in Nederland. Vele jaren lang zorgde het op deze wijze voor de vorming van het puik van typografisch Vlaanderen.

Aan het eind van de jaren 1960 keerde echter het getij. De toenmalige technische revolutie op het terrein van de zet- en druktechnieken dwong tot een gelijklopende aanpassing van het cursussenaanbod. Daarvoor konden de nodige specialisten niet onmiddellijk worden gevonden. Afgezien van deze organisatorische problemen rezen er ook financiële moeilijkheden. In 1974 moest de werking van het Plantin Genootschap om deze redenen worden stopgezet, althans tijdelijk en zonder eigenlijke ontbinding van het instituut.

Einde jaren tachtig kwam verandering in deze toestand van non-actief. Nieuwe behoeften aan gespecialiseerde vakkennis en voortgezette opleiding waren intussen gegroeid. De doorbraak van de nieuwe technieken zoals desktop publishing en computergestuurd zetten in het drukkersbedrijf, evenals de simultane teloor-gang van de kennis van de oude typografische technieken waren daar de oorzaken van. Daarnaast wenste men door het uitdiepen van de erfenis uit het verleden ook nieuwe creativiteit in het leven te roepen.

In deze context is de herdenking van de vierhonderdste verjaardag van het overlijden van Christoffel Plantin op 1 juli 1589 van beslissende betekenis geweest. Met de rijk geschakeerde waaier van initiatieven, die in 1989 ontwikkeld werden, kwam het Museum Plantin-Moretus extra in de publieke belangstelling. In de nawerking van dit zeer geslaagde Plantijnjaar ontwikkelde zich aansluitend vanaf 1990 in de kringen van de grafische bedrijfssector een bijzondere belangstelling voor het heropstarten van het Plantin Genootschap.

Het initiatief daartoe is uitgegaan van de bezielende bedrijfsleider van de prestigieuze Photogravure De Schutter te Antwerpen, Carl De Schutter. Hij was het die de vroegere directeur van het Plantin Genootschap, Albert Pelckmans, ertoe aanzette om op 20 maart 1990 een eerste samenkomst van sympathisanten te beleggen. Als gewezen docent aan dit instituut en even enthousiast als dynamisch ondernemer, zorgde hij ook voor de beslissende impuls met zijn vraag van 17 juli

1990 aan de nv Agfa-Gevaert om financiële bijstand voor dit project. Onder zijn motiverend leiderschap werd vanaf toen volop gewerkt aan de wederopstarting van het Plantin Genootschap, met als streefdatum het jaar 1993, wanneer Antwerpen zich internationaal zou profileren als culturele hoofdstad van Europa. Voor de organisatie van de lessen en voor de verdere vestiging van de administratieve zetel werd om evidente redenen opnieuw gekozen voor het Museum Plantin-Moretus. Verder zou men de nodige fondsen trachten te verwerven van sponsorende grafische en typografische bedrijven met vooraan de nv Agfa-Gevaert, toen geleid door een voor cultureel mecenaat zeer gevoelige directie.

De keuze voor het Museum Plantin-Moretus was echter problematisch. In de afgelopen vijftien jaar had de museumwerking zich hier verder ontwikkeld. De meer dan gevulde tentoonstellingsprogrammatie had geleid tot de consequente ingebruikname van het vroegere leslokaal van het Plantin Genootschap. Gelegen op de eerste verdieping van de prentenkabinetvleugel, was deze locatie eerst omgevormd tot exporuimte voor tentoonstellingen rond moderne grafische kunst, waarvoor de zestiende- en zeventiende-eeuwse werkvertrekken en salons op de benedenverdieping niet het gepaste kader vormden. Aansluitend was deze zaal begin jaren tachtig heringericht tot kantoorruimte en leeszaal voor het Stedelijk Prentenkabinet om zo te geraken tot directe communicatie met de naburige museumleeszaal. Anderzijds bood een exporuimte op de gelijkvloerse verdieping ook meer faciliteiten aan minder validen, die zo direct betrokken konden worden bij de museumactiviteiten. Voor de leergangen van het Plantin Genootschap restten bijgevolg begin jaren negentig in het Museum Plantin-Moretus niet langer nog geschikte leslokalen, ook doordat de permanente presentatie van het museum alle verdere verschuivingen onmogelijk maakte. Toch werd blijvend geopteerd voor de wel gekozen binding met het Plantijnse Huis. In deze context restte als enige oplossing, dat een tot zover onbenut gebleven ruimte tot leslokaal zou worden omgebouwd. In deze unieke patriciërswooning met bedrijf aan de Vrijdagmarkt en haar in situ te bewaren rijk gestoffeerde werk- en woonvertrekken en uitpuilende reserves bleek deze mogelijkheid toen nog alleen op de zolders voorhanden.

Aan deze bijzondere omstandigheden dankt het Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet vandaag zijn Christoffel Plantinauditorium. Voor dit eerste en meteen ook zeer belangrijke geschenk vanwege zijn jongste vriendenvereniging, dat intussen zijn essentieel belang in de museumwerking volop heeft aangetoond, is het initiatief uitgegaan van ondergetekende toen de manifeste wens en het enthousiasme voor de heropstarting van dit instituut alleen nog botste op het nijpend plaatsgebrek in het Museum Plantin-Moretus. Al vlug kwam het daarbij tot een consensus met keuze op de grote zolder in de oostvleugel aan de Vrijdagmarkt. Mits grondige

aanpassing kon deze ruimte een bijzonder fraaie accommodatie bieden met secretariaats-, voordracht- en bibliotheekruimten.

Met vereende krachten kreeg dit project aansluitend op zeer korte tijd gestalte. Voorbereidend onderzoek door het Stedelijk Departement voor Werken leverde direct de nodige garanties. Voor een concept met plannen en maquette werd dank zij de bemiddeling van de heer Tinus Schneiders, toen verbonden aan de nv Agfa-Gevaert, gratis gezorgd door de vormgevers D. Dubois en U. Dingenen van de afdeling Standenbouw van dit bedrijf. Na de presentatie van dit project op 25 januari 1991 door de heer Schneiders en ondergetekende aan burgemeester Bob Cools, toen ook verantwoordelijke voor cultuur, tekende stadsarchitect J. Buysens in zijn opdracht vanaf maart 1991 een voorlopig plan. Voorgesteld door ondergetekende, kreeg dit project al op 8 april 1991 de principiële goedkeuring van het Antwerps College (besluit CB D0.165 B23). Daarmee stond het vast dat de zetel van het Genootschap verder bestendigd kon blijven in het Museum Plantin-Moretus. Bovendien was meteen het licht op groen gezet voor de verdere valorisatie van de voormelde locaties tot les- en vergaderruimten!

Voor de coördinatie van dit zeer kostenintensief project en de regeling van de nodige contacten tussen het Plantin Genootschap en de Stad Antwerpen werd ondergetekende nog op 8 april 1991 door het College aangesteld tot stadsafgevaardigde in de schoot van de vereniging. Vanaf juli 1991 trok zij in deze hoedanigheid de subsidiëringmogelijkheden na voor dit project. Aangezien vanwege het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap een tussenkomst van 60% kon worden verwacht, terwijl de Provincie Antwerpen voor 20% in de kosten kon delen, moest voor de resterende kost zo mogelijk sponsoring worden betrokken. Op initiatief van prof. dr. L. Simons, toen ondervoorzitter van het Plantin Genootschap, en bij tussenkomst van gouverneur A. Kinsbergen werd in dit verband de Koning Boudewijnstichting om steun gevraagd. De onderhandelingen gevoerd door voorzitter C. De Schutter, ondervoorzitter L. Simons en ondergetekende met directeur D. Allard van de Koning Boudewijnstichting, bewerkten aansluitend de selectie van dit project door de Stichting.

Met het positief advies van de stedelijke dienst Monumentenzorg en de goedkeuring van de Brandweer volgde de beslissende stap voor dit project op 17 september 1992 met de principiële goedkeuring van het College voor de geplande inrichtingswerken (besluit d.d. ref. w38 A10). Het College stelde zich daarbij ook garant voor de subsidiegevers (de Vlaamse Gemeenschap en de Provincie) ten bedrage van 10.300.000 BEF (+ btw) wat betekende dat de Stad eerst zelf de inrichtingskosten zou dragen in afwachting van de mogelijk verder te betrekken subsidies en sponsorgelden!

Voor sponsorwerving werden aansluitend bijzondere inspanningen gedaan. Na de Buitengewone Algemene Statutaire Vergadering in het Antwerpse stadhuis

van 14 januari 1993 onder het voorzitterschap van ereconservator Leon Voet als beheerder met de grootste anciënniteit waarop de statuten werden aangepast en een nieuwe Raad van Bestuur werd benoemd, werd op 22 maart 1993 een sponsorweringsactie naar de bedrijfssector toe opgestart waarbij niet minder dan 140 firma's werden aangeschreven. Toen dank zij de bemiddeling van penningmeester Tinus Schneiders, ingevolge de ca. 1992 in de Antwerpse bedrijfswereld ingetreden algemene besparingsgolf, alleen de nv Agfa-Gevaert bereid werd gevonden om als structureel sponsor op te treden, zegde de Koning Boudewijnstichting op 11 juni 1993 gelukkig haar kostbare steun toe onder de vorm van de toekenning van fiscaal aftrekbare attesten bij storting van sponsorgeld. Dat gaf onmiddellijk zeer sterke impulsen. Meerdere bedrijven en personen bleken direct bereid voor financiële hulp. Voorzitter C. De Schutter, de Nationale Bank van België, ITT-Promedia, de Photogravure De Schutter, nv Vitra, De Standaard, de Antwerpse Waterwerken, de Standaard Uitgeverij, de nv Etablissements Plantin, Drukkerij Joos en Petrofina werden belangrijke mecenen. Dit succes inspireerde op 21 januari 1994 tot een rappelbrief gericht aan een 40-tal bedrijven waarbij de niet-grafische werden gevraagd om sponsoring via de Koning Boudewijnstichting en de grafische om storting op de postrekening van het Plantin Genootschap. Zo kon aan de hand van de ook bekomen niet-fiscaal-aftrekbare middelen tevens de werking van het Plantin Genootschap verder worden onderbouwd zonder evenwel afbreuk te doen aan de creatie van de nodige substantiële financiële basis voor de totstandkoming van het Christoffel Plantinauditorium.

In het perspectief van de realisatie van dit auditorium legde het College reeds op 2 september 1993 (CF35 A17) op voorstel van ondergetekende de niet-exclusieve ingebruikverlening van de Plantinzolder aan het Plantin Genootschap juridisch vast.

Begin 1994 beloofde het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap volop steun met de principiële toezegging tot subsidiëring van de inrichting van de betreffende lokaliteiten (60% voor het Ministerie en 20% voor de Provincie Antwerpen), lang vóór de indiening van het betreffende dossier bij de bevoegde Museumraad, dat pas bij de voltooiing van de voorafgaandelijk vereiste dakrenovatiowerken kon worden overgemaakt.

Alle medewerking werd toen ook verleend door de stedelijke Dienst voor Werken. Samen met de heren architecten Dubois en Dingenen van de nv Agfa-Gevaert zorgde deze dienst onder leiding van adjunct-directeur C. Willems vanaf april 1994 voor de samenstelling van het lastenkohier met betrekking tot de inrichtingswerken en de inschrijving op de begroting 1995 van de zeer hoge kost, toen geraamd op niet minder dan 12.500.000 BEF. Uiteraard bedong de Stad Antwerpen daarbij dat de door het Plantin Genootschap via de Koning Boudewijnstichting ontvangen gelden door het Genootschap aan de Stad Antwerpen als bouwheer van de

inrichtingswerken zouden worden overgemaakt. Toen deze regeling, op initiatief van de Stichting, in een addendum bij het contract van 11 juni 1993 tussen de Koning Boudewijnstichting en het Plantin Genootschap was vastgelegd, verlengde de Koning Boudewijnstichting meteen ook omwille van de zeer hoge kostprijs van dit project de actie van het verlenen van detaxatieattesten aan sponsors.

Toen de Stad zich bij Collegebesluit van 6 oktober 1994 (W40 A15) en gemeenteraadsbesluit van 18 oktober 1994 (170 nr. 1936) ertoe verbonden had om als bouwheer op te treden voor de geplande zolderrenovatie onder leiding van stadsarchitect E. Malherbe, terwijl de inrichtingswerken zouden geleid worden door Agfa-Gevaert-architect, D. Dubois, en de uitvoering van het project daarmee naar de toekomst toe volledig gegarandeerd was, konden de zolderrenovatie en -inrichting echter niet direct worden opgestart. Voorafgaand dienden nog alle goten samen met de dakbedekking en de bliksemafleider voor niet minder dan 22.000.000 BEF (btw inclusief) te worden gerestaureerd! Onder impuls van de toenmalige schepen voor Openbare Werken, M. Wellens, heeft het College op 6 oktober 1994 (W40 B52) ook voor deze werken het licht op groen gezet. Met de goedkeuring van de Gemeenteraad van 22 november 1994 werd de opdracht op 15 december 1994 door het College gegund aan de bvba Costermans Dakwerken, te Essen, voor niet minder dan 27.487.797 BEF (btw inclusief), wat op 30 januari 1995 door de Gemeenteraad werd goedgekeurd omwille van de subsidiëringmogelijkheden (60% vanwege de Vlaamse Gemeenschap en de Provincie Antwerpen 20%). Met het fiat van Afdelingshoofd Edgard Goedleven en de heer Francis Brenders van de Afdeling Monumenten en Landschappen van het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap evenals de steun van gouverneur Camille Paulus voor spoedbehandeling door de provinciale diensten, kon dit project na de coalitiewisseling rekenen op verdere steun bij de opeenvolgende schepenen van openbare werken A. Geeraerts en P. De Loose. Uiteindelijk konden de verbouwingswerken na de dakrenovatie in 1997 eind 1997 worden opgestart door bouwonderneming Saenen nv, te Schelle. Zo kreeg het Christoffel Plantinauditorium met vergaderruimte, secretariaatsbureau, bibliotheek en sanitair uiteindelijk gestalte voor een totale kostprijs van niet minder dan 16.798.013 BEF (incl. btw) die door het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap betoelaagd werd voor 523.000 BEF, terwijl niet minder dan 2.385.000 BEF aan sponsorgelden tot op 31 december 1999 konden worden ingezameld via de bemiddeling van de Koning Boudewijnstichting.

Op 4 juni 1998 was het prachtige Christoffel Plantinauditorium met moderne inrichting, perfect geïntegreerd in de authentieke zeventiende-eeuwse lokaliteiten eindelijk een feit geworden om nog op diezelfde dag plechtig te worden ingehuldigd door burgemeester Leona Detiège in aanwezigheid van minister van Staat

A. Kinsbergen en gouverneur C. Paulus. De lessencyclus, die samengesteld werd door de curriculumcommissie van het Plantin Genootschap Herbert Binneweg, Antoon De Vijlder en Louis Van den Eede en die sinds de opening van het eerste academiejaar op 16 september 1995 steeds in de gastvrije UFSIA (Universitaire Faculteiten Sint-Ignatius Antwerpen) was georganiseerd, kon daarmee vanaf 1 oktober 1998 naar het oorspronkelijke opzet binnen de muren van het Plantijnse Huis worden heringericht!

De realisatie van dit prachtige auditorium heeft voor het Museum Plantin-Moretus echter veel meer betekend dan het verkrijgen van nieuwe extra mogelijkheden via een adequaat ingerichte polyvalente zaal voor lessen, colloquia en allerlei vergaderingen. De museale identiteit van de instelling kreeg er met het Christoffel Plantinauditorium meteen ook een extra dimensie bij. Waar de typografische collecties en unieke werkvertrekken van vóór 1800 in de permanente presentatie van het museum tot zover alleen de typografische en grafische technieken van vóór 1800 hadden geïllustreerd, konden dank zij de werking van het Plantin Genootschap in deze nieuwe accommodatie voortaan ook de latere en meest recente grafische innovaties aan bod komen via aanschouwelijk gebrachte, educatief uitgebouwde referaten en demo's door vakspecialisten. Oud en nieuw op typografisch vlak konden dank zij precies de lessencyclus georganiseerd door het Plantin Genootschap op deze wijze voortaan direct in parallel worden gebracht binnen de muren van het oude Plantijnse Huis!

Een tweede, niet minder belangrijk resultaat voor het Museum Plantin-Moretus vormden de via het kanaal van het Plantin Genootschap bekomen extra contactmogelijkheden met de bedrijfssector.

Een eerste schitterende realisatie is in dit opzicht uiteraard het miljoenenproject zelf geweest, uitgemaakt door het Christoffel Plantinauditorium. In dit opzicht is de intermediaire rol van de Koning Boudewijnstichting ongemeen belangrijk geweest. In het raam van haar programma 'Bouwkundig Erfgoed' en haar in januari 1997 gelanceerde 'Campagne Museum & Publiek', waarbij ook de museumfunctie in de werking van de Stichting werd opgenomen onder het motto 'Cultuur is het fundament van de maatschappij. Ontsluiting van het cultureel erfgoed is daarom een maatschappelijke opdracht', heeft de Koning Boudewijnstichting immers vanaf 1993 continu geëngageerd geijverd voor de invulling van het meerjarenplan voor sponsoring ten bate van het zeer kostenintensieve auditoriumproject. Aangezien dank zij dit kanaal veel sponsoring is toegekomen, verschijnt het Christoffel Plantinauditorium daarmee als een prachtig product van zowel stadsinvestering als zeer geslaagd bedrijfsmecenaat.

Bovendien kon aansluitend ook voor verdere steunverlening voor de herwaardering van het Plantijnse Huis op de bedrijfswereld een beroep worden gedaan. Extra

middelen zijn inderdaad vervolgens meermaals aan het museum ter beschikking gesteld door sympathiserende bedrijven voor de restauratie en valorisatie van collectiestukken van het Plantijnse Huis.

De vanuit de bedrijfswereld verleende steun betrof evenwel niet alleen de verdere instandhouding van het kostbaar erfgoed van het Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet! Sponsoring vanuit de grafische bedrijfssector met vooraan de nv Agfa-Gevaert als structureel sponsor kreeg tot en met 2003 ook een vooral toekomstgerichte dimensie via de jaarlijkse terbeschikkingstelling van zeer ruime middelen voor de verdere werking van het Plantin Genootschap onder de vorm van het inrichten van cursussen. Zo konden aan de hand van sponsorgelden uit binnen- en buitenland specialisten worden betrokken en bezoldigd die op hun beurt met hun cursussen voor de preservatie van de kennis van de oude druk-, zet-, illustratie- en editietechnieken en de bekendmaking van de jongste evoluties op de terreinen van de boekproductie mede continu gewerkt hebben aan de verdere uitstraling van onze instelling met duiding van de eersterangsrol die de *Officina Plantiniana* ooit gespeeld heeft op het gebied van de toepassing en verspreiding van innoverende typografische en editietechnieken.

Zo kwam een bijzondere symbiose van school en museum tot stand die een markant schoolvoorbeeld mag worden genoemd van zeer geslaagde samenwerking tussen bedrijfswereld en museumsector. In 1993 was deze trouwens richtinggevend op het terrein van het ontwikkelen van nauwe banden tussen de museum- en bedrijfssector dat toen werd vooropgesteld in het 'Strategisch Plan Antwerpen Toerisme', het geesteskind van de toenmalige voorzitter van de Antwerpse Kamer van Koophandel, baron Paul Buysse, en prof. G. De Brabandere. Het museum kon daarbij het Plantin Genootschap niet alleen ervaren als een met betrekking tot zijn educatieve werking uitstekend component waarover verder meer, maar ook als een bijzonder efficiënt en actief contactorgaan naar de bedrijfswereld toe voor het verkrijgen van sponsorwerving en promotie.

Het Museum Plantin-Moretus dankt aan het Plantin Genootschap ten derde ook nadere contacten met de hogeschool- en universitaire wereld. Op grond van de samenwerkingsovereenkomst van 4 december 1998, gesloten tussen de Hogeschool Antwerpen en het Plantin Genootschap, via de bemiddeling van minister van Staat en eregouverneur van de Provincie Antwerpen, Andries Kinsbergen, kon de lesencyclus van het Plantin Genootschap met volledig behoud van de autonomie van het Genootschap worden opgenomen in de posthogeschoolvorming van de Hogeschool Antwerpen. Dit samengaan is aansluitend vooral de studenten van het Plantin Genootschap ten goede gekomen. Als afgestudeerden van het Plantin Genootschap verkregen ze sedertdien een officieel getuigschrift van posthogeschoolvorming dat –gezamenlijk uitgereikt door de Hogeschool Antwerpen én

het Plantin Genootschap – een bijzonder waardevol promotie-instrument vormt voor wie carrière zoekt in de grafische sector.

Ten vierde verkreeg het Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet ook bijzondere betrokkenheid bij zijn werking vanwege de docenten en bestuurders van het Plantin Genootschap. Voorkomend hebben deze specialisten inderdaad gezorgd voor onderzoek of medewerking bij de samenstelling van publicaties met betrekking tot deelfacetten van de grafische en typografische collecties van de instelling. Bij contract van 1 december 1999 kon aldus op stadskosten aan de Amerikaanse letterspecialist John A. Lane, lesgever bij het Plantin Genootschap, de samenstelling worden toevertrouwd van de eerste gedetailleerde catalogus van de letterspecimina voorhanden vanaf Plantijns tijd tot ca. 1850 in de collecties van het Museum Plantin-Moretus. Onder de supervisie van de eminente, op wereldvlak vermaarde letterspecialist prof. em. dr. H.D.L. Vervliet, erehoofdbibliothecaris van de Universitaire Instelling Antwerpen, gewezen hoogleraar boekgeschiedenis van de Universiteit van Amsterdam en erelid van de Raad van Bestuur van het Plantin Genootschap, kon op deze wijze in 2004 de voor internationale verspreiding in het Engels gestelde studie *Early Type Specimens in the Plantin-Moretus Museum. Annotated descriptions of the specimens to ca. 1850 (mostly from the Low Countries and France) with preliminary notes on the typefoundries and printing offices* tot stand komen in het raam van 'Antwerpen Wereldboekenstad 2004'. Uitgegeven in co-editie door de Amerikaanse Oak Knoll Press, de British Library en het Museum Plantin-Moretus ging het hierbij om de belangrijkste publicatie ooit met betrekking tot de typografische verzamelingen van het Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet!

Buiten dit uitstekende naslagwerk voor uiteraard bij uitstek de internationale kring van typografen en boekspecialisten werd nog in 2004, hoewel meer bescheiden van vorm en vulgariserend van opzet, een wegwijzer in de illustratietechnieken bezorgd door Plantin Genootschap-docent Roland De Winter. Voor de eindredactie van deze publicatie *Illustratietechnieken. Traditionele grafische technieken en hun toepassingen in de boekdrukkunst* zorgde prof. dr. Pierre Delsaerd, voorzitter van de opleiding Informatie- en Bibliotheekwetenschap van de Universiteit Antwerpen en bestuurslid van het Plantin Genootschap. Voor de vormgeving van dit werk, dat aan de hand van de verzamelingen van het Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet de grafische technieken in beeld brengt vanaf de vijftiende eeuw tot vandaag, werd borg gestaan door Louis Van den Eede, lid van de curriculumcommissie van het Plantin Genootschap.

Als gelauwerd typograaf zorgde Louis Van den Eede aansluitend voor de redactie van het typografische luik en de vormgeving van de catalogus *Letters proeven. Prenten smaken* bij de gelijknamige tentoonstelling waarmee het Museum Plantin-

Moretus vanaf najaar 2004 tot begin 2005 participeerde aan het project 'Antwerpen Wereldboekenstad 2004'.

Verder bepaalde hij in 2005 de vormgeving van de publicatie van Rutger Tijs en ondergetekende over de geschiedenis van de *Officina Plantiniana* als monument en haar erkenning tot UNESCO Werelderfgoed. Aan hem danken wij ten slotte ook de vormgeving van de catalogus bij de tentoonstelling *Blind bestempeld en rijk verguld*, die vanaf 15 oktober 2005 tot 15 januari 2006 in het Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet heeft plaats gevonden.

In het verlengde van onderzoek en vormgeving van publicaties konden de bestuurders en docenten van het Plantin Genootschap ook direct betrokken worden bij de organisatie van tentoonstellingen. De tentoonstelling *Letters proeven. Prenten smaken*, tot stand gebracht in onderlinge samenwerking door prof. em. dr. H.D.L. Vervliet, R. De Winter, L. Van den Eede en Marijke Hellemans is daar een voorbeeld van. Op deze manifestatie volgde vanaf 15 oktober 2005 de door bibliofielen zeer gesmaakte tentoonstelling *Blind bestempeld en rijk verguld* als voorbereid en begeleid met een wetenschappelijk onderbouwde catalogus door Jan Storm van Leeuwen, docent boekbandgeschiedenis bij het Plantin Genootschap, en bandenspecialiste Elly Cockx-Indestege. Ten slotte vormt de *Magistraal*-tentoonstelling het derde initiatief in de rij!

De bijzondere betrokkenheid van de bestuurders en docenten van het Plantin Genootschap bij de museumwerking kan voorkomend zelfs als bevolgenheid worden geduid. Dit geldt vooral prof. em. dr. H.D.L. Vervliet. Aan zijn enthousiasme en stuwende kracht is de totstandkoming van het in het museum lopende matrijzenonderzoeksproject te danken. Opgestart aan de hand van een projectsubsidie bekomen vanwege het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap medio 2005, betreft dit project het afgieten van een aantal matrijzensets die in de jaren zestig van de vorige eeuw om technische en ook praktische redenen in het museum niet konden worden afgegoten. Op dit project betreffende de buitengewoon kleine of uitzonderlijk grote evenals de ongejusteerde matrijzen van Hebreeuwse, Griekse, romein en cursieve lettertypes, samen met de muziektypes in de collecties letterstempels en matrijzen van het Museum Plantin-Moretus, die voor wat de zestiende eeuw aangaat internationaal erkend worden als de belangrijkste ter wereld op grond van onder meer de oudst bekende Griekse en Hebreeuwse stempels en matrijzen, sluit dan weer de voorbereiding van de *Hebraica*-tentoonstelling aan. Dank zij de medewerking van Nederlandse specialisten, eveneens aangebracht door prof. em. dr. H.D.L. Vervliet, zal deze manifestatie voorjaar 2008 in het museum doorgaan.

In de rand van de werking van het Plantin Genootschap kon het op basis van de eigen museumcollecties en als gekoppeld aan de nieuwe mediatechnieken uitzonder-

lijk ook komen tot nieuwe creativiteit. Zo werd in 1997 de computerletterfamilie *Troband* op basis van Plantijns lettermateriaal in opdracht van de nv Agfa-Gevaert gecreëerd door de Amerikaanse specialist David Berlow. De Stad Antwerpen deelt sindsdien mede in het gebruikersrecht van deze letterfamilie evenals ook in de *DTL Vandenkeere*. Deze tweede letter werd in 1997 vorm gegeven door de Nederlandse letterontwerper Frank Blokland, docent bij het Plantin Genootschap. Zij betreft een uitgebreide letterfamilie, gedigitaliseerd op basis van de *Parangon Romein*, die door de beste stempelsnijder van de zestiende-eeuwse Lage Landen, Hendrik Van den Keere (1540–1580), exclusief voor Plantin gesneden werd.

De werking van het Plantin Genootschap dient niet minder de promotie in wijde kring van het Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet in boekenminnend Vlaanderen, ook buiten het kanaal om van zijn enthousiaste afgestudeerden. Zo werd de instelling op 1 oktober 2004 het geëigende podium voor de persconferentie naar aanleiding van de uitreiking voor het eerst in zeven jaar door de Vlaamse Uitgevers Vereniging van de Plantin-Moretusprijzen voor de best verzorgde boeken in Vlaanderen. Na de bekendmaking van de laureaten werden de bekroonde werken in het museum verder geëxposeerd tot aan de vooravond van de Boekenbeurs (29 oktober–11 november 2004) waardoor het museum in de kijker kwam via belangrijke artikelen in *De Standaard* en *Gazet van Antwerpen*.

Tenslotte heeft de werking van het Plantin Genootschap soms ook – hoewel – onrechtstreeks geleid tot de feitelijke verruiming van het administratieve personeelskader van het Museum Plantin-Moretus. Terwijl reeds vóór 1995 op kosten van het Plantin Genootschap een halftijds administratief secretaris kon worden betrokken als antenne voor de dagdagelijkse werking van deze school en vriendenvereniging, kreeg deze medewerker er vanaf einde 1995 op stadskosten een bijkomende halve opdracht bij in contractueel verband. Toen de sponsoring door de nv Agfa-Gevaert in 2004 werd stopgezet ingevolge bezuinigingsoperaties binnen het bedrijf, kon anderzijds zijn opvolger verder in dienst blijven van het Plantin Genootschap dank zij de steunverlening van de vzw Financieel Beheer Promotie Stad Antwerpen die de Antwerpse stedelijke musea administratief beheert. Bijzondere overredingskracht om te geraken tot deze extra financiering of feitelijke extra tewerkstelling met middelen vanuit de voormelde vzw-kas ten behoeve van het Museum Plantin-Moretus was daartoe niet vereist. De bijzondere betekenis van de fundamentele dienstverlening van het Plantin Genootschap aan het Museum Plantin-Moretus op tegelijkertijd de terreinen van onderzoek, collectiebeheer, publicswerking en de zowel regionale als internationale promotie, was de algemeen directeur van de stedelijke musea, bewaarbibliotheken en erfgoed, tevens secretaris-penningmeester van de voormelde vzw, Steven Thielemans, immers al genoegzaam bekend. Het belang van de voortgezette opleiding op het snijpunt van typografie en esthetiek, georganiseerd door het Plantin Genootschap, dat zich

zowel inzet voor de instandhouding van de kennis van de oude druk-, zet-, illustratie- en editietechnieken als de verbreiding van de kennis met betrekking tot de nieuwste evoluties in dit opzicht, is dan ook vandaag in wijde kring erkend als een zeer belangrijke component in de museumwerking.

Samenvattend kan worden gesteld dat het Plantin Genootschap als een tot zover uniek initiatief in Europa onmiskenbaar steeds heeft bijgedragen tot de werking en de uitstraling van het Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet. In deze zin is het feit dat deze manifestatie over de betekenis van zijn lesgevers en bestuurders in de eerste activiteitsperiode 1951–1974 van het Plantin Genootschap kan doorgaan in de verdere nawerking van 'Antwerpen Wereldboekenstad–2004', te beschouwen als een blijk van bijzondere erkentelijkheid aan dit instituut met zetel in het museum, voor zijn continuë inzet voor de verdere bekendmaking en valorisatie van de unieke typografische collecties van het Museum Plantin–Moretus en de instandhouding van zijn banden met de typografische bedrijfssector.

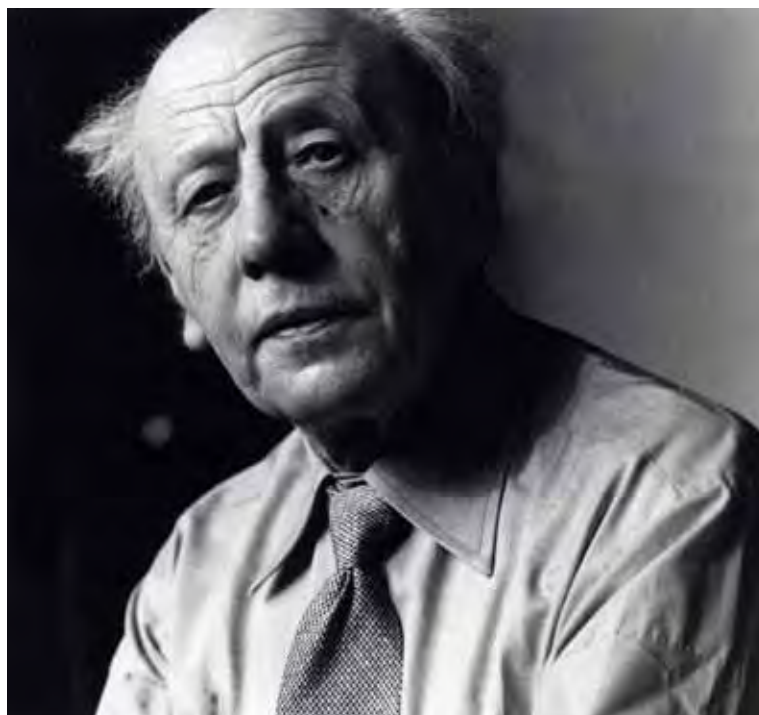
Met deze manifestatie, ook bedoeld als huldeblijk aan de onvoorwaardelijke inzet voor de vereniging van haar op 3 augustus 2004 overleden erevoorzitter Carl De Schutter en zijn opvolger prof. em. dr. L. Simons, die als voorzitter vanaf 1989 tot 2006 steeds geheel belangeloos geijverd heeft voor de goede werking van het Plantin Genootschap, hoopt het Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet op nog vele jaren van even prettige als stimulerende samenwerking. Sinds 1951 is het Museum Plantin-Moretus het Plantin Genootschap immers zeer terecht meer en meer gaan beschouwen en waarderen als zijn bevoorrechte partner in vorming en cultuur.

16 *meesters*

Ger Schmook
Gerrit W. Ovink
Hendrik D.L. Vervliet
Jan van Krimpen
Sem L. Hartz
Huib van Krimpen
Gerrit Noordzij
Berthe van Regemorter
August Kulche
Frank van den Wijngaert
Jozef Cantré
Antoon Herckenrath
Gerard Gaudaen
Jaak Gorus
Leo Marfurt
Mark Severin

Ger Schmook

Antwerpen 1898–1985



Paulle Pia

N

a een opleiding tot onderwijzer aan de Stedelijke Normalschool van Antwerpen, waar hij in 1917 afstudeerde, kwam Ger Schmook terecht in de Jongensschool 7 aan de Markgravelei. In 1918 werd hij evenwel ontslagen vanwege zijn gebleken sympathie voor het activisme: in 1916 had hij zijn handtekening geplaatst onder een manifest voor de vernederlandsing van de Gentse universiteit en op 3 februari 1918 was hij aanwezig geweest op de bekende meeting in de Antwerpse Beurs naar aanleiding van de onafhankelijkheidsverklaring van Vlaanderen. Via zijn toekomstige schoonvader vond de werkloze Schmook in 1919 een betrekking bij de Algemene Diamantbewerkersbond, waarvan hij de bibliotheek spoedig tot een model in het genre uitbouwde. In die jaren verzamelde hij het materiaal voor een boek dat in 1931 bij De Sikkel verscheen onder de titel *Wordingsgeschiedenis van het boek*. Het was zijn eerste grote worp op het terrein van de studie van het boek in al zijn facetten. Het werd in 1934 gevolgd door een voor Vlaanderen baanbrekende studie over *Het oude en het nieuwe kinderboek* en in 1952 door het – sinds 1937 in afleveringen verschijnende – monumentale *Boek en bibliotheek*, ook al bij De Sikkel, dat lange tijd gold als een standaardwerk op het gebied van de boek- en bibliotheekkunde.

In 1937 was Schmook aangesteld tot conservator van het – in 1933 onder impuls van Lode Baekelmans opgericht – Museum van de Vlaamsche Letterkunde, het latere Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, het huidige AMVC-Letterenhuis; in 1945 volgde hij Baekelmans op als directeur van de Stedelijke Bibliotheken van Antwerpen, het (toenmalige) complex van de Stadsbibliotheek, de Openbare Bibliotheken van Antwerpen en het AMVC. In 1947 werd hij verkozen tot lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, de huidige Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde. Ook als literatuur- en cultuurhistoricus, met name van de Vlaamse negentiende eeuw, maakte hij in die jaren naam met studies als *Hoe Teun Den Eyerboer in 1815 sprak tot de burgers van Antwerpen, of: Het aandeel van de Rubens-viering in de wording van het Vlaamse bewustzijn* van 1942, *Multatuli in de Vlaamse gewesten* van 1949, *De drieboekverbodding Pol de Mont, August Gittée, Alfons de Cock van 1950 en tal van opstellen over zijn geliefde Hendrik Conscience*.

Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat Schmook bij de stichting van het Plantin Genootschap in 1951 er meteen een bestuurlijke functie én een leeropdracht toegewezen kreeg: hij werd van bij de aanvang lid van de Raad van Beheer en titularis van de cursus 'Wordingsgeschiedenis van het boek'. Tot 1974 bleef hij als bestuurder en docent aan het Plantin Genootschap verbonden.

Schmook bleef al die tijd, en tot aan zijn overlijden op bijna 87-jarige leeftijd, een onvermoeibaar vorser, publicist en polemist: in 1983 publiceerde hij nog een 272 bladzijden tellende studie over Peter Benoit, en in 1984 een even lijvig boek over Conscience en enkele tijdgenoten in verband met een taalincident in Antwerpen in de vroege jaren van de Vlaamse Beweging. Hij ijverde een (werkzaam)

leven lang voor de totstandkoming van betere openbare bibliotheken in België, naar Angelsaksisch en Nederlands model, vervulde tal van bestuursfuncties in literaire en culturele verenigingen en gremia en was jarenlang een van de bezielende krachten in de Algemene Conferentie der Nederlandse Letteren en de Kultuurraad voor Vlaanderen. In 1967 werd hij doctor honoris causa van de Universiteit van Amsterdam en in 1976 van de Rijksuniversiteit Gent. Te zijner nagedachtenis werd door de Vlaamse Vereniging voor Bibliotheek-, Archief- en Documentatiewezen (VVBAD), waarvan hij voorzitter was geweest, een jaarlijkse Ger Schmookprijs ingesteld voor een studie op het terrein dat door de vereniging wordt bestreken; de prijs werd in 1987 voor het eerst uitgereikt. LS

Bronnen

Ger Schmook LX. Antwerpen: De Sikkel, 1958.

GER SCHMOOK, *Componenten*, inl. E. Willekens. Antwerpen, Ontwikkeling: 1963.

GER SCHMOOK, *Stap voor stap langs kronkelwegen: gedenkschriften*. Antwerpen:

De Nederlandsche Boekhandel, 1976.

JOOS FLORQUIN, *Ten buize van*, dl. 18. Leuven: Davidsfonds, 1982.

Eresaluut aan Ger Schmook. Antwerpen, VVBAD, 1986 (*Bibliotheekkunde*, 36).



- 1 GER SCHMOOK, *Wordingsgeschiedenis van het boek*.
Antwerpen: De Sikkkel, Amsterdam: De Spieghel, 1931. MPM, BM 30.759
- 2 GER SCHMOOK, *Het oude en het nieuwe kinderboek*.
Antwerpen: De Sikkkel, 1934. Stadsbibliotheek, 1680-8
- 3 GER SCHMOOK, *Boek en bibliotheek. Handleiding voor de bibliotheekpraktijk*.
Antwerpen: De Sikkkel, 1937-1952. MPM, BL 44

Gerrit Willem Ovink

Utrecht 1912–Amsterdam 1982



I

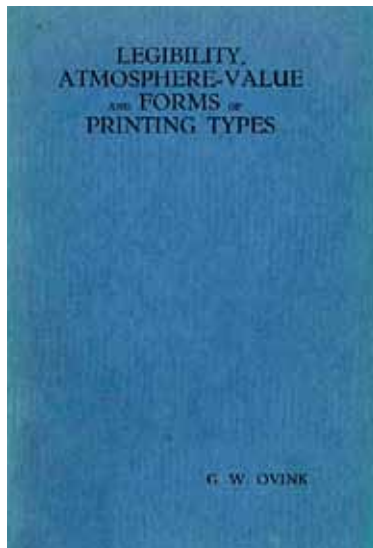
n enkele woorden Willem Ovink karakteriseren is geen gemakkelijke taak. Waarschijnlijk zou men finaal willen kiezen voor termen als 'bege-nadigd spreker en schrijver over typografie'. Geboren in 1912 als jongste en enige zoon in het gezin van een Utrechts classicus en hoogleraar, koos hij op de universiteit voor de psychologie, toen een vrij nieuwe discipline die zich wetenschappelijk nog moest bewijzen. Het onderwerp van zijn doctoraat bepaalde hij zelf: het werd 'de letter'. In 1938 verscheen zijn proefschrift onder de titel *Legibility, atmosphere-value and forms of printing types*. Tot op vandaag de dag blijft het de basis voor en het vertrekpunt van alle verder onderzoek over het moeilijke onderwerp van de letter als een instrument van 'legibility' (visuele perceptie) en 'readability' (begrijpend lezen). Overigens zijn letter en lettervorm het terrein ge-bleven waarop hij zich voor de rest van zijn leven zou blijven bewegen.

Na de Tweede Wereldoorlog trad hij in dienst bij de Lettergieterij Amsterdam voorheen N. Tetterode, de toonaangevende Nederlandse lettergieterij (naast concurrent Enschedé te Haarlem). Hij werkte er samen met bekende en succesvolle graveurs als Sjoerd de Roos en later Dick Dooijes. Van die twee letterontwerpers was hij de welsprekende en onvermoeibare woordvoerder via een constante stroom bijdragen tot grafische bladen als *Intergrafia* of *Het Drukkersweekblad*. Wetenschappelijk was hij vooral bedrijvig op het gebied van de lettergeschiedenis, voornamelijk deze van de negentiende en twintigste eeuwen. Zijn belangrijkste werk in dit ver-band is zijn *Honderd jaren lettergieterij in Amsterdam* dat in 1951 verscheen.

In dat zelfde jaar werd hij door het Plantin Genootschap aangetrokken als do-cent 'Geschiedenis van de drukletter'. Naast zich vond hij in Antwerpen eerst Jan van Krimpen en Sem Hartz, beiden van Enschedé, de twee opeenvolgende titu-larissen van de cursus 'Letter'. En om het beleefd te zeggen: de heren gingen niet altijd zachtzinnig met elkaar om.

Enkele jaren later, in 1956, kwam voor Ovink de academische bekroning door zijn benoeming als hoogleraar Geschiedenis van de drukkunst aan de Universiteit Amsterdam, een leerstoel die hij bekleedde tot in 1982 wanneer hij emeritus werd. Het jaar daarop werd hij te Mainz door de Gutenberg Gesellschaft bekroond met de Gutenberg Preis. Niet lang heeft hij van die hoge typografische onderscheiding mogen genieten: in februari 1984, overleed hij na een kortstondige ziekte. Wij ge-denken hem hier met een citaat uit de dankrede die hij te Mainz uitsprak bij de uit-reiking van Gutenberg Preis: 'Die sprachliche Lesbarkeit soll der Autor besorgen; für die visuelle Lesbarkeit ist der Typograph verantwortlich'.

HV



5 G.W. OVINK, 'S.H. de Roos en J. van Krimpen' in *Het boek*, Derde reeks, deel 33, Den Haag: Martinus Nijhoff, 1958-59. MPM, BP 24:33

6 G.W. OVINK, *Legibility, Atmosphere-value and Forms of Printing Types*. Amsterdam: 1938. K.U.-Leuven, Centrale bibliotheek, Tabularium



8 G. KNUTTEL, *De letter als kunstwerk*. Amsterdam, n.v. Lettergieterij 'Amsterdam' voorheen N. Tetterode, 1951. MPM 40.276

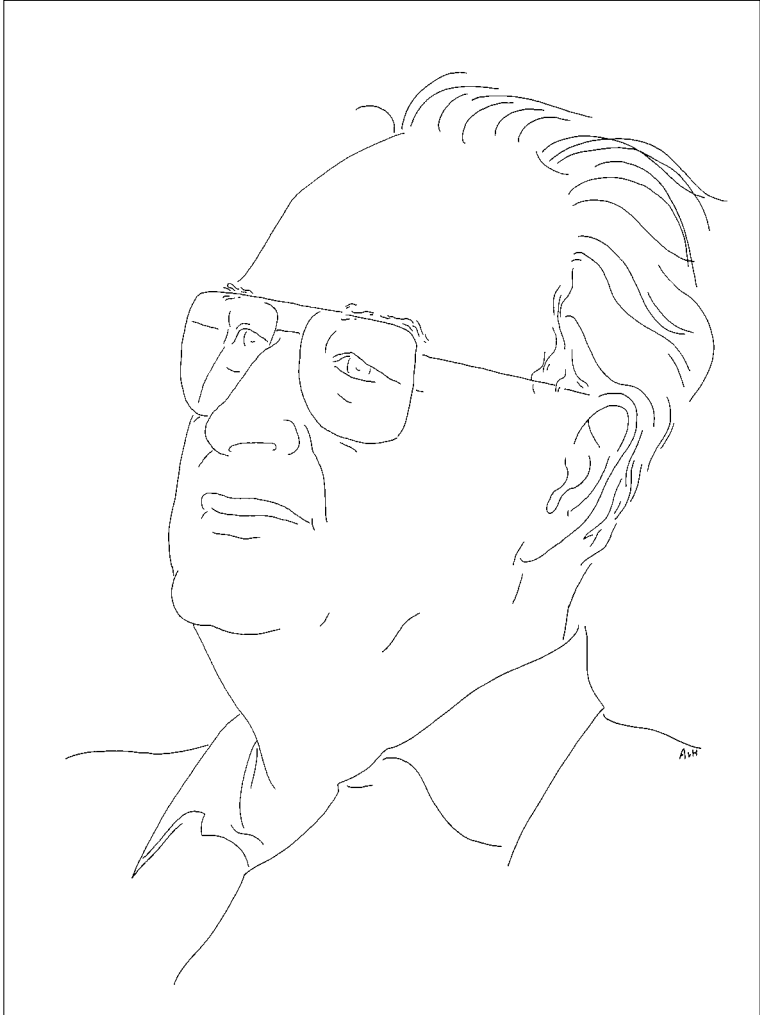
7 *5x65 Tien boeken ieder van vijf vijftenzestigjarige boekverzorgers uit vijf landen*. Met een inleiding door G.W. Ovink. Amsterdam, Universiteitsbibliotheek, 1983.

6 G.W. OVINK, *Von Gutenbergbibel bis Readers' Digest*. Mainz: Gutenberg Gesellschaft, no. 69, 1958.

Zaai r

Hendrik D.L. Veruliet

Antwerpen 1923



Anne van Herreweghen

N

adat hij van 1941 tot 1945 Klassieke filologie studeerde te Leuven rondde hij zijn studie af met een licentiaatsverhandeling over de tweetaligheid in Ptolemeïsch Egypte. Omdat een toekomstperspectief ontbrak, bleef hij nog een bijkomend jaar in Leuven om er de colleges in de Oude geschiedenis en in de Psychologie en

Pedagogie te volgen. Na een kort leraarschap te Hoboken werd hij in 1947 aangesteld tot adjunct-conservator van het Museum Plantin-Moretus; samen met de conservator, Leon Voet, zette hij zich aan de restauratie en de herinrichting van het in januari 1945 gedeeltelijk vernielde gebouwencomplex. Tegelijk werkte hij aan zijn proefschrift, en in 1955 promoveerde hij te Leuven met de grootste onderscheiding op een studie over de tekstkritische traditie van de *Suasoriae* van de retor Lucius Annaeus Seneca, de vader van de meer bekende filosoof en tragedieschrijver van dezelfde naam.

Intussen was Vervliet zich in zijn nieuwe werkomgeving meer en meer gaan toelagen op de studie van de typografie, zowel de oude uit de tijd van Plantin als de jongere ontwikkelingen ervan. Hij was dan ook de aangewezen man om in 1951, samen met de oprichter A.J.M. Pelckmans, de drijvende kracht te worden van het Plantin Genootschap. Bij de stichting werd hij tot secretaris van de Raad van Beheer aangesteld. Vanaf 1966 doceerde hij bovendien 'Geschiedenis van de drukletter tot de achttiende eeuw'.

Door zijn publicaties over de oude lettertypes, die hij als een van de eersten in de Nederlanden niet vanuit hun gebruik in de gepubliceerde werken, maar vanuit de productie door de lettersnijders en -gieters zélf bestudeerde, werd hij gaandeweg een wereldautoriteit op het gebied van de zestiende-eeuwse typografie; zijn *Sixteenth-century printing types of the Low Countries* van 1968 is een standaardwerk. Zijn methode, die hem een generatie vroeger alleen door Charles Enschedé aan de hand van de Haarlemse Enschedé-collectie was voorgedaan, maakte het mogelijk de geschiedenis van de letter veel zuiverder te reconstrueren dan via het gebruik ervan door derden. Maar ook de filologie werd hij niet ontrouw. In opvolging van de jong overleden classica Irene Vertessen, zijn collega als adjunct-conservator van het Stedelijk Prentenkabinet, bezorgde hij samen met Aloïs Gerlo de uitgave van de in het Plantijnse huis bewaarde correspondentie van Justus Lipsius. Deze publicatie luidde een reeks van studies met betrekking tot Lipsius in, die in 1978 en volgende jaren zijn bekroning vond in de monumentale reeks uitgaven *Iusti Lipsi epistolae*, waarvan Vervliet een der tekstbezorgers werd. De uitgave wordt tot op heden voortgezet door de Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, waarvan Vervliet in 1968 corresponderend en in 1974 werkend lid werd. In het UNESCO-jaar van het boek 1972 stelde hij, op verzoek van Herman Liebaers, ook het prestigieuze verzamelwerk *Liber librorum* samen, dat in vier talen verscheen en een overzicht gaf van vijfduizend jaar boekkunst. Op grond van al zijn verdiensten op het gebied van de geschiedenis van het boek werd Vervliet in 1975 geroepen om als opvolger van Herman de la Fontaine Verwey de geschiedenis van

boek en bibliotheek te doceren aan de Universiteit van Amsterdam; hij deed dit tot aan zijn emeritaat in 1988.

Inmiddels had Vervliet al in 1968 het Museum Plantin-Moretus verlaten om de eerste hoofdbibliothecaris te worden van het pas opgerichte Rijksuniversitair Centrum Antwerpen (RUCA); in 1972 maakte hij de overstap naar de toen gestichte Universitaire Instelling Antwerpen (UIA). Nadat hij in 1988 de actieve dienst had verlaten, had hij nog een werkzaam aandeel in de heropstanding van het sluimerende Plantin Genootschap, maar ging hij zich toch vooral opnieuw intensief toeleggen op zijn oude liefde, de zestiende-eeuwse typografie. Een boek dat zijn verspreide geschriften op dit terrein zal bundelen, is in voorbereiding. LS

Bronnen

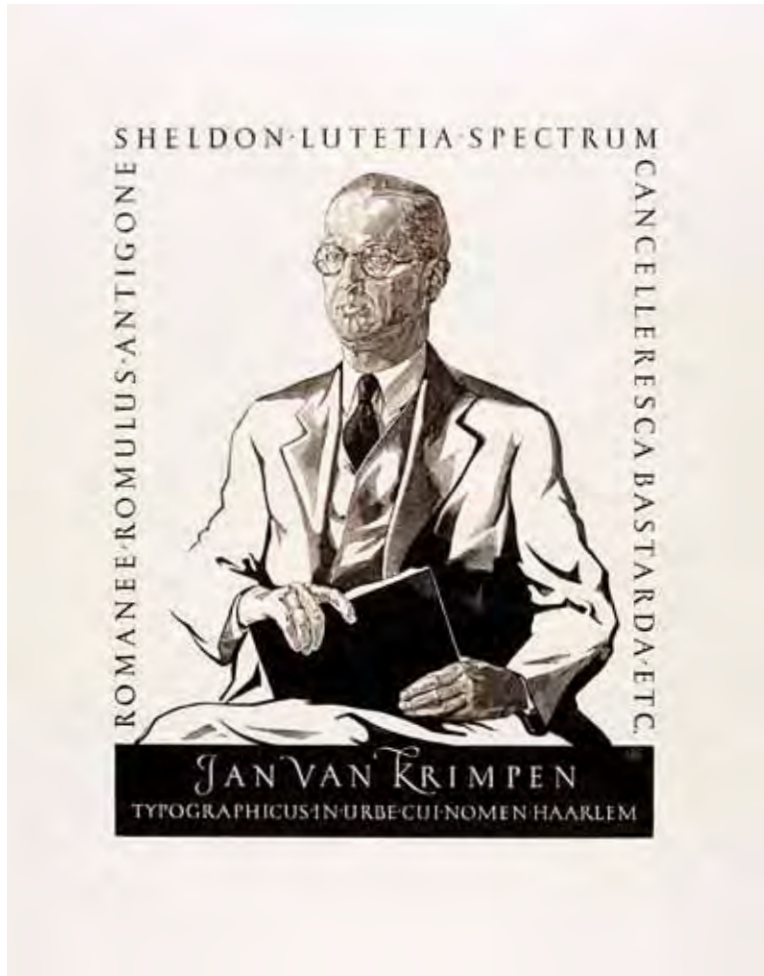
Het oude en het nieuwe boek; de oude en de nieuwe bibliotheek.

Liber amicorum H.D.L. Vervliet, ed. J. van Borm en L. Simons.

Kapellen, Pelckmans, 1988.

Jan van Krimpen

Gouda 1892 Haarlem 1958



N

a het overlijden van zijn ouders Maria Braat (in 1901) en Nicolaas van Krimpen (in 1908, hij was een rijke graanhandelaar) groeide Jan van Krimpen op bij zijn oom Huib Braat. Als 16-jarige volgde hij gedurende vier jaren de lessen aan de Kunstacademie in Den Haag. Jan droomde ervan om kunstschilder te worden. Als autodidact kalligrafie was zijn belangstelling voor letters sterk aangewakkerd door Eduard Johnstons handboek *Writing & Illuminating & Lettering* (1906) en door het Engelse tijdschrift *The Imprint* (1912), dat ijverde voor beter handelsdrukwerk.

Ook een aantal Nederlanders pleitten voor beter drukwerk. Eén onder hen, Jan Greshoff, richtte het tijdschrift *De witte Mier, klein maandschrift voor de vrienden van het boek* op. Een oud-medestudente van de Academie, Nini Brunt, ontwierp het vignet en Jan van Krimpen de titelpagina. Langs deze weg raakte hij bevriend met Greshoff, die samen met J.C. Bloem en P.N. van Eyck al in 1910 de uitgeverij de 'Zilver Distel' had opgericht. Met Nini Brunt trad Van Krimpen in 1916 in het huwelijk.

In 1915 begon Van Krimpen met boekbinden. Hij bestudeerde Douglas Cockerell, en Nini Brunt: getuigde: 'Jan is kunstboekbinder helemaal volgens de voorschriften van Cobden Sanderson'. Heel zijn streven is nu gericht op het boek en het lettertype.

Onder redactie van Greshoff verscheen de 'Palladium reeks', waarvoor Van Krimpen vanaf 1917 de uniforme uitgaven verzorgde. Hij verving de Hollandse mediaeval door de 18de-eeuwse Caslon. De typograaf streefde met deze reeks naar soberheid in de boekverzorging. In een prospectus dat de uitgeverij verspreidde, staat het duidelijk verwoord: 'Een degelijk boek noemen wij een boek dat met zorg is gedrukt op goed papier met een mooie letter [...] Een goed boek is in de eerste plaats een harmonieus geheel en dus iets eenvoudigs.'

Omstreeks 1920 raakte Van Krimpen bevriend met de jonge uitgever A.A.M. Stols, met wie hij sloop ging om een dertigtal uitgaven vorm te geven en te begeleiden. Ook uitgeverijen als Querido, Van Holkema & Warendorf, Brusse, A.A. Balkema, De Sikkel, Pegasus Press, The Nonesuch Press, Peter Davies en The Limited Editions Club, om er maar enkele te noemen, deden voor de boekverzorging een beroep op Van Krimpen.

In 1922/23 werd hij door de PTT voor het eerst aangezocht om de belettering te verzorgen van de zilveren jubileumpostzegels van koningin Wilhelmina, ontworpen door W. A. Konijnenburg. Alhoewel zijn vermaarde cijfer-zegels door de meeste verenigingen voor filatelie op weinig enthousiasme onthaald werden, werden zij in het buitenland geapprecieerd en zelfs nagevolgd. Tot in de jaren 1980 bleven zij in Nederland bestaan.

In datzelfde jaar ontmoette Van Krimpen twee belangrijke personen: Johannes Enschedé VI van de lettergieterij Joh. Enschedé & Zonen te Haarlem en Stanley Morison van de Monotype Corporation in Londen. Johannes Enschedé vroeg

hem een nieuw lettertype te ontwerpen. Als stempelsnijder werd een beroep gedaan op de Duitser P.H. Rädisch (1891–1976). Tussen beiden groeide een legendarische en levenslange samenwerking. De Lutetia, de eerste letter van Jan van Krimpen, werd voor het eerst toegepast in de catalogus van de Nederlandse bijdrage aan de 'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes' te Parijs. De letter werd bekroond met een *Grand Prix*. Van Krimpen had in de firma een dubbele adviserende taak over de binnenkomende drukorders en over nieuw lettermateriaal. Deze uitmuntende tekenaar-ontwerper legde zich toe op één type letter – de boekletter – en op één type drukwerk – het boek. Hij was bijzonder kritisch én voor zichzelf én voor de personen die zijn aanwijzingen moesten uitvoeren. Tot zijn bijzonderste lettertypen behoren de Griekse letter Antigone (1927), de Romanée romein (1928) en cursief (1949), en de Romulus romein en cursief (1931). In 1956 schreef Gabriël Smit in de *Volkskrant*: 'De letters van Jan van Krimpen [...] zijn, zoals alles van Van Krimpendoet: tekens van zeer superieure beschaving en harmonie.'

De uitgaven die bij Enschedé verschenen of gedrukt werden, zijn allemaal typografische juweeltjes. Soberheid was Van Krimpens kenmerk; zelden integreerde hij illustraties, en een tweede kleur kon maar zijn goedkeuring krijgen als zij volledig verantwoord was. Zijn stijl had een diepe invloed op de boekverzorging in Nederland, Zwitserland, Engeland en de Scandinavische landen.

De opmars in de Britse typografie van de jonge Stanley Morison, een hervormingsgezinde uit de Arts & Crafts-beweging, was Van Krimpen niet ontgaan. Tien jaar na de opheffing van *The Imprint* verscheen *The Fleuron* (1923–1930). Het tijdschrift straalde gezag uit, vooral met de beschouwingen van Morison, die in die jaren ook het beleid van Monotype in handen had. Na het zevende nummer ging het tijdschrift ter ziele. Tevergeefs zochten Morison en Van Krimpen naar een oplossing om het nieuw leven in te blazen onder de titel *The (New) Fleuron*.

Als beleidsman en esthetisch adviseur van de Monotype Corporation heeft Morison met Jan van Krimpen – en in overleg met de lettergieterij Joh. Enschedé – een overeenkomst gesloten om diens handletters in hun gietprogramma op te nemen. Daarnaast ontwierp hij ook letters in opdracht van Monotype, bijvoorbeeld de meest succesvolle Van Dijck (1928), de Haarlemmer (1938) bedoeld voor de uitgave van de Statenbijbel, en de Sheldon (1948), die exclusief bestemd was voor een Engelse bijbeluitgave. De Spectrum (1941–1943) bestemd voor de gelijknamige uitgeverij) leidde tot hevige discussies tussen Monotype en Van Krimpen omdat Monotype deze letter eigenzinnig aanpaste voor het mechanisch zetten. Van Krimpen eiste dat ze uitgevoerd zou worden zoals hij ze had ontworpen.

In 1948 namen Jan van Krimpen en de hoofdbibliothecaris van de Universiteit Amsterdam Herman de la Fontaine Verwey het initiatief een kleine club op te richten onder de benaming 'Gezelschap Nonpareil', naar het voorbeeld van de Engelse

Double Crown Club. Tot aan zijn overlijden (1958) was Van Krimpen voorzitter. Het jaar voordien lag hij mee aan de basis van ATypI (Association typographique internationale).

Bij het opstarten van het Plantin Genootschap in 1951 werd Jan van Krimpen aangesteld tot docent 'Boekverzorging'. Het monogram voor het genootschap is een ontwerp van deze grootmeester. LVDE

Bronnen

Jan van Krimpen 1892–1958. Tentoonstelling van zijn ontwerpen, letters en boeken.

's-Gravenhage/Antwerpen/Brussel, 1967.

MATHIEU LOMMEN, *Jan van Krimpen & Bruce Rogers.*

's-Hertogenbosch: Dutch Type Library/Hamburg: urw Software & Type, 1954.

J. VAN KRIMPEN, *Memorandum, over het maken en ontwerpen van Monotype-letters ter vermijding van willekeurige inbreuken door de tekenkamer op het werk en de intenties van de ontwerper waardoor teleurstelling bij de ontwerper kan worden voorkomen.*

Amsterdam: De Buitenkant/'s-Hertogenbosch: Dutch Type Library, 1996.

Adieu Æsthetica & mooie pagina's! J. van Krimpen en het 'schoone boek' Letterontwerper & boekverzorger 1892–1958.

Museum van het boek/De Buitenkant/Museum Enschedé, 1995.

SEM HARTZ, 'Jan van Krimpen 1892–1958', in *De Gulden Passer*, (1952), pp. 1–16
Het Klokbuis, 'In memoriam Jan Van Krimpen' Januari 1959.

C. VAN DIJK, *Alexandre A.M. Stols 1900–1973 Uitgever-Typograaf.*

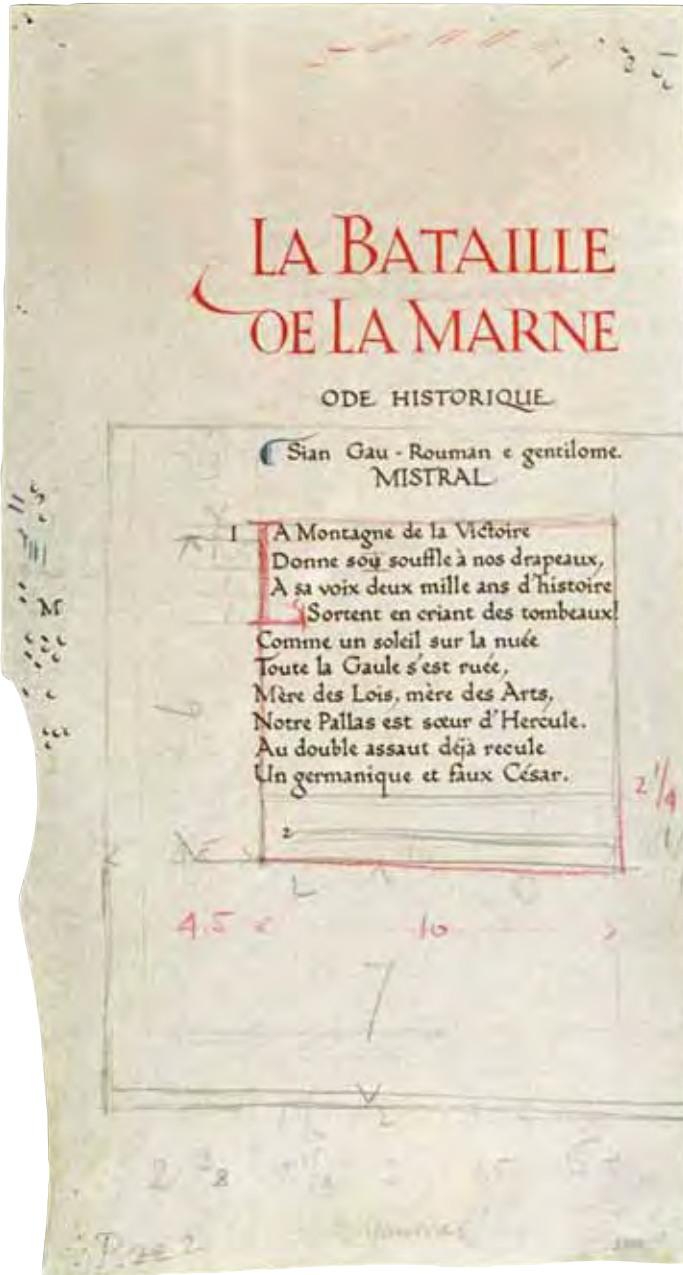
Walburg Pers, 1992.

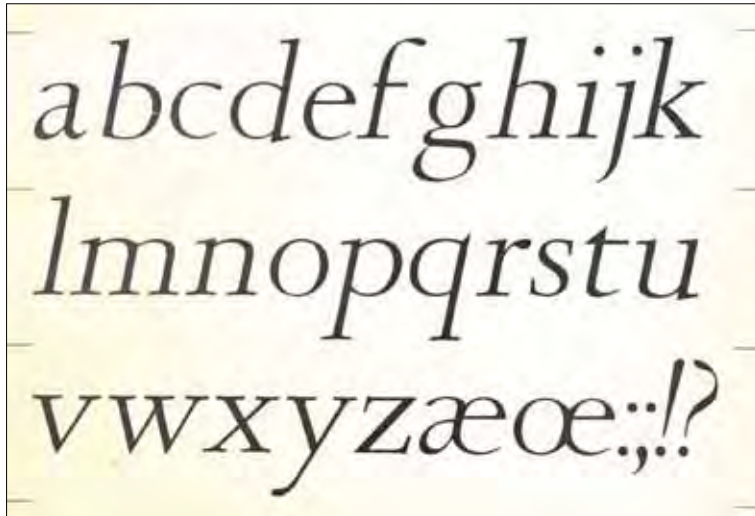
FERNAND BAUDIN, 'Het Belgische boek' in *Anderhalve eeuw boektypografie 1815–1965.*

Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1965, pp. 289–330.

G.W. OVINK, 'Anderhalve eeuw boektypografie in Nederland' in
Anderhalve eeuw boektypografie 1815–1915.

Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1965, pp. 331–405.





1 CHARLES MAURAS, *Bataille de la Marne*
Kalligrafie op perkament, 1920. Museum Meermanno KR 10 B 1

2 Ontwerp voor de *Romulus cursief* (1931–1937). Museum Meermanno KR 1 A2, 3 en 5

3 Ontwerpen voor uitgeverij Querido Amsterdam. Museum Meermanno KR 22 C 4

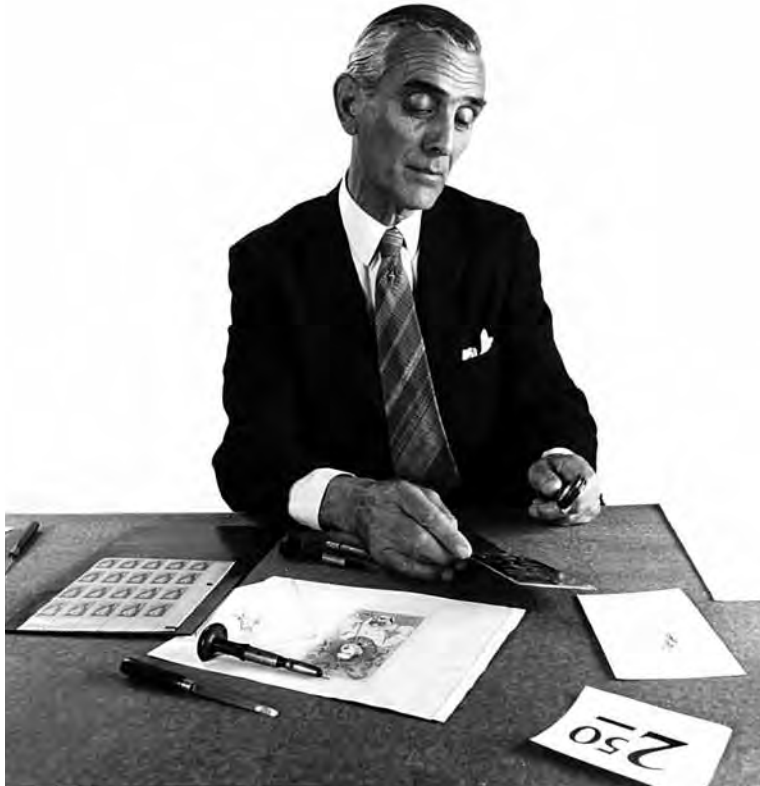
16 STANLEY MORISON, *Grondbeginselen van de typografie*
Utrecht, W. De Haan, 1951. Vertaling Jan van Krimpen



13 In 1946 verschenen de eerste waarden van een cijferzegel in Nederland.
Museum Joh. Enschedé

Sem Hartz

Leiden 1912 Haarlem 1995



D

e internationaal bekende graficus Sem Hartz, grafisch ontwerper en letterontwerper-graveur, werd geboren in een artistiek liberaal-joods milieu. Zijn vader Louis Hartz was portretschilder, zijn moeder pianiste. In Amsterdam volgde hij korte tijd een opleiding aan de Rijksnormaalschool voor tekenonderwijzers, en aan

de Rijksacademie van Beeldende Kunsten legde hij zich toe op het graveren onder professor J.J. Aarts. In 1936 trad hij in dienst als leerling-graveur bij Joh. Enschedé en Zonen te Haarlem. Hij zou er tot na zijn pensionering in 1977 werkzaam blijven. Zijn loopbaan werd echter voor korte tijd onderbroken, want als jood was Sem gedwongen onder te duiken. Tijdens die periode gebruikte hij zijn graveertalenten om documenten te vervalsen en clandestiene uitgaven van *De Vijf Ponden Pers* en *De Bezige Bij* te illustreren.

Bij Enschedé ontwierp Hartz bankbiljetten en honderden postzegels. Maar zijn eerste postzegels maakte Hartz in opdracht van Jean François van Royen, de toenmalige algemeen secretaris van de PTT en de man die aan de basis ligt van hét Nederlandse voorbeeld van een consequent doorgedreven, esthetisch hoogstaande en steeds opnieuw geactualiseerde huisstijl.

[...] *As you know, I am a designer and engraver, mostly of postage stamps and banknotes, sometimes of books and dust-jackets, zegt Hartz, I have designed more than a hundred stamps and banknotes for The Netherlands, Belgian Congo, Luxemburg, Indonesia, United Nations etcetera. My practice has been to rough out the design and afterwards cut it immediately in steel or copper. For stamps I relied on the best lettering one could possibly get, Jan Van Krimpen.*

Tijdens de Duitse bezetting had hij zich ook geoefend in het stempelsnijden. Hij kreeg daarvoor praktisch advies van P.H. Rädisch. Al een hele tijd was het idee gegroeid een eigen drukpers op te richten. Ideaal scheen hem de gedachte daarvoor een eigen lettertype te ontwerpen en te snijden. Hieruit is de *Emergo* ontstaan. Enschedé kocht de ontwerpen en in 1949 verscheen een eerste voorlopige proef die door de specialisten op lof en bewondering werd onthaald. Maar verder dan een romein en cursief in corps 12 is het nooit gekomen. Ook belangstelling van Monotype liep op niets uit. 'Achteraf ben ik daar niet rouwig om' zegt Hartz, 'de Tuinwijkpers heeft nu immers zijn eigen letter.' Hartz kreeg van Walter Tracy, het toenmalige hoofd van de afdeling letterontwerpen van de firma Linotype, in 1951 de opdracht om een nieuwe boekletter te ontwerpen. De technische bewerkingen, inherent aan het systeem Linotype – romein en cursief in één en dezelfde matrix gegraveerd en dus van dezelfde breedte – resulteren meestal in een te brede cursief. Hartz omzeilde dit door andersom te werken, iets waar blijkbaar nog niemand aan gedacht had, hij tekende de cursief en paste de romein daaraan in de breedte aan. Het resultaat is een smalle en zuinig lopende letter die toch maximaal leesbaar is, de *Juliana*. De letter werd voor het eerst in *The Penrose Annual* gepubliceerd in de lente van 1958, vergezeld van een artikel waarin Sem Hartz zijn letter voorstelde. Stanley Morrison schreef hierover: *I like very much the type by S.H. I see in Penrose; well designed, practical, economic and bound to be successful.* Bij het opstarten van de cursus

door het Plantin Genootschap werd voor het vak 'Boekverzorging' aanvankelijk de medewerking gevraagd, en bekomen, van de bekende uitgever A.A.M. Stols. Maar nog voor hij aan de slag kon besloot hij de Lage Landen vaarwel te zeggen om een loopbaan in Zuid- en Midden-Amerika aan te vangen. Daarop stelde Jan van Krimpen zijn medewerker Sem Hartz als vervanger voor, hij werd de eerste docent 'Boekverzorging'. In 1953 nam hij de cursus 'De letter' over van Jan van Krimpen.

Hendrik D.L. Vervliet, die toen secretaris was van het genootschap, getuigt over zijn manier van les geven: *Wanneer ik hem occasioneel zo in de les eens bezig zag, heb ik dikwijls aan Socrates gedacht: langzaam, zonder rukken, doch fijn en zachtjes, soms met spot een of andere doordraver op een verkeerde weg – ad absurdum – volgend, zijn toeboorders, of de besten onder hen, brengend tot dat wat bij hun brengen wilde: een verfijning en een veredeling van hun smaak.*

Omstreeks 1950 installeerde Sem Hartz een kniehevelpers in zijn kelder en startte hij met zijn Tuinwijkpers. Als boekverzorger vond hij dat je iets waar je toezicht moet op houden zelf moet kunnen, of het althans in zoverre beheersen dat je weet waar de moeilijkheden zitten, met andere woorden het vak moet kennen. ADV

Bronnen

- H.D.L. VERVLIET, 'Sem Hartz: een oefening in samenwerking' in *S.L. Hartz in de grafische wereld*, Koninklijke Bibliotheek van België, Brussel 1969, p. 61.
- SEM HARTZ, *Essays SLM*, Spectatorpers, Aartswoud, Klein Kapitaal, Amsterdam, Serifpers, Amsterdam 1992, p. 9.
- MATHIEU LOMMEN, *Letterontwerpers, gesprekken met Dick Dooijes, Sem Hartz, Chris Brand, Bram de Does, Gerard Unger, met een voorwoord van John Dreyfus*, Joh. Enschedé en Zonen, Haarlem 1987, p. 46.
- WALTER TRACY, 'The Juliana Type Design' in *S.L. Hartz in de grafische wereld*, Koninklijke Bibliotheek van België, Brussel 1969, p. 46.



14 Typografische schets, drukproef van het titelblad en bladzijde 8 van *Longos' berdersverhaal van Dafnis en Chloë*, uitgegeven door L.J.C. Boucher, 1945. Museum Joh. Enschedé

15 Gedichten van J.C. Bloem door Hartz bij zijn private press Tuinwijkpers uitgegeven in 1974. Het monogram is van Jan van Krimpen. Museum Joh. Enschedé



17 William Royall Tyler, *The sixth of the 'Cent Nouvelles Nouvelles'*, een uitgave van de Tuinwijkpers uit 1970.

De illustraties zijn houtgravures van de hand van Sem Hartz. Museum Joh. Enschedé

20 Nieuwjaarswens van Sem en Toet Hartz, gezet uit de Emergo romein en cursief, aangevuld met drie kapitalen van de Molé.

De drie initiaalletters DTP en de naam van de letter in lood. Museum Joh. Enschedé

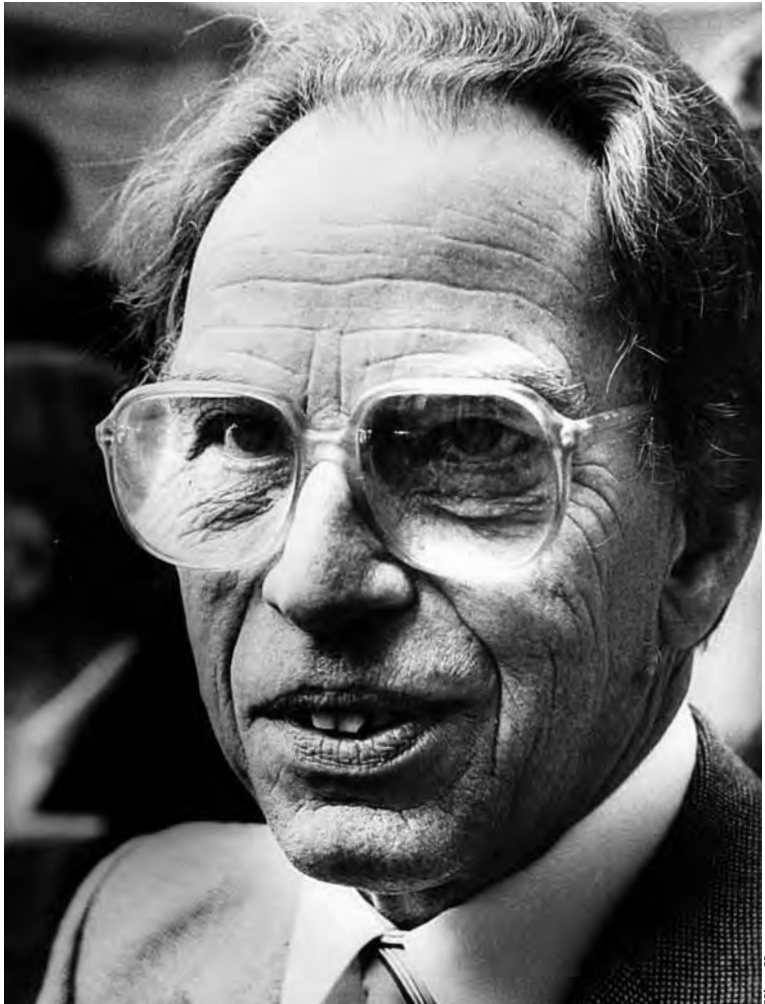


21 Een volledig vel postzegels van één waarde,
uit de reeks Weldadigheidszegels 'Voor het kind' (1955). Museum Joh. Enschedé

22 Een volledig vel postzegels, van een herdenkingspostzegel
'1839–1939 Grand Duché de Luxembourg'.
De voorstelling is een portret van 'Le prince Henri'. Museum Joh. Enschedé

Huib van Krimpen

Den Haag 1917 — Amsterdam 2002



Klas Koppe



ok de zoon van de reeds genoemde Jan van Krimpen, Huib (Huibrecht) maakte deel uit van het docentencorps van het Plantin Genootschap.

Na zijn gymnasiumstudies volgde hij rechtenstudies, maar hij voltooide deze opleiding niet. Een korte tijd had hij een baan bij Uitgeverij Contact. Hoewel Van Krimpen geen lange ervaring had in de uitgeverwereld, kon hij in dienst treden bij Alexander Stols, die toen adjunct-directeur was bij Drukkerij Trio. Stols had bij Trio bedongen dat hij zijn eigen uitgeverij mocht voortzetten, wat hem werd toegestaan, op voorwaarde dat hij voor zijn uitgeverij een assistent zou aanstellen. Bij Huib van Krimpen zat de feeling voor typografie via zijn vader in de genen. Hij raakte snelvertrouwd met de kneepjes van het uitgeversvak en was voor Stols een zeer getalenteerde en gewaardeerde medewerker. Met grote verbeterheid ontwikkelde Huib van Krimpen zich tot een bekwaam typograaf. Herhaaldelijk getuigde hij hierover als volgt: 'Niets heb ik van mijn vader geleerd, maar wel van Sander Stols en vervolgens weer vrij veel esthetiseren moeten afleren. Dat heb ik voor een deel afgeleerd door Henri Friedlaender met zijn degelijke Duitse ambachtelijkheid.' Had Jan van Krimpen geen enkel goed woord over voor Friedlaender, voor Huib was deze typograaf een lichtbaken in de boektypografie. Vanaf 1945 genoot Huib van Krimpen in Nederland een stevige reputatie als boekverzorger, soms in vaste dienst, soms vrij werkend.

In 1954 volgde Huib zijn vader en A. Stols op als docent 'Boekverzorging' aan het Plantin Genootschap. Huib van Krimpen spoorde de cursisten aan de uitspraak van Paul Valéry in de praktijk om te zetten: 'een mooi boek is in de eerste plaats een volmaakt leesinstrument' ('une parfaite machine à lire'). Een ander stokpaardje dat hij herhaaldelijk voorhield, was dat 'de vormgever van literatuur moet houden om haar respectvol te kunnen kneden tot een boek.' Dit respect behoedt de vormgever ervoor dat de typografie een eigenzinnig of liederlijk leven gaat leiden en dat hijzelf met de tekst als het ware een circusnummer opvoert. Van Krimpen was de typograaf die koos voor het origineel vormgeven van teksten in boekvorm, zonder dat de tekst gaat schreeuwen of de lezer naar de strot grijpt om hem te dwingen de bladzijden als kunstwerk te bekijken. Volgens Huib van Krimpen moest een boek een menselijke toon aanslaan en de lust aanwakkeren om verder te lezen of te raadplegen.

Zelf schreef hij ook en graag bijdragen over boekverzorging en aanverwante onderwerpen in *Drukkerswereld* en in de bijlage van *NRC-Handelsblad*.

Zijn gedrevenheid bracht Van Krimpen ertoe zich te verdiepen in de geschiedenis en de ontwikkeling van de letter, het vormgeven, het drukken en afwerken van boeken. Het resultaat hiervan was de publicatie van het onvolprezen handboek *Boek. Over het maken van boeken* (Van Loghum Slaterus, Arnhem 1968). De oud-cursisten van het Plantin Genootschap zijn hem nu nog steeds dankbaar dat zij tot de begunstigen behoorden om de degelijkheid van de geplande publicatie te ondervinden. Zijn colleges waren gebaseerd op het boek in wording.

In 1975 werd Stichting Drukwerk in de Marge opgericht met als doel het contact tussen bescheiden uitgevers en drukkers te bevorderen. Huib van Krimpen behoorde niet tot de oprichters en naar zichzelf zegde, vormde hij slechts 11% van het bestuur. Zijn taak bestond erin als geduldige eindredacteur de kopij van de 'Bibliografie van marginale uitgaven' bij te houden en voor te bereiden voor het *Bulletin* van de Stichting. Zijn artikelen in dit bulletin gaven herhaaldelijk zijn standpunt weer over de bedoeling en de zin van de typografie. Doelbewust heeft Huib van Krimpen standpunten uitgelokt. In de discussies vertegenwoordigde hij de stroming die de typografie niet als een zelfstandige kunstvorm benadert. 'Esthetiek is niet het doel van de typografie, het doel is dienstverlening, zowel aan de schrijver als aan de lezer' was wellicht zijn belangrijkste vuistregel. Het drukken in de marge is een manier om de kwaliteit, de zorg, de liefde en de techniek, die voor het drukken onontbeerlijk zijn, levend te houden.

Tijdens de Tweede Wereldoorlog gaf Huib van Krimpen clandestiene geschriften uit, vooral werk van Kafka, vertaald door zijn moeder. Na de oorlog richtte hij samen met mediëvist Max de Haan zijn eigen drukkerijtje op in 'de deele'(de stalling) van een boerderij in Hoofddorp. De Blauwe Maandag Pers bracht bibliotheek uitgaven tot stand, die volgens Huibs opinie 'veeleer aan de vreugde van het handwerk hun bestaan te danken hebben en uit standpunt van vormgeving en technische uitvoering, tot in de kleinste details, aan strenge eisen moeten voldoen'.

Reeds in 1949 ontving hij de Staatsprijs voor Typografie, in 1952 de Werkmansprijs en op 3 juni 1983 de Laurens Janszoon Costerprijs. In zijn dankwoord gaf hij nogmaals zijn opinie over typografie weer: 'In gelijk welke uitgave is de bevordering, de verheffing en het instandhouden van het drukken, het móóiste vak – niet alleen als beroep, maar ook als plezier.'

LVDE

Bronnen

HUIB VAN KRIMPEN, *Boek. Over het maken van boeken*, Gaade Uitgevers, Veenendaal 1986².

C. VAN DIJK, *Alexandre A.M. Stols 1900–1973 Uitgever-Typograaf*, Walburg Pers 1992.

De letter of de waandering voor het boek. Toespraken gehouden bij de uitreiking van de vijfde Laurens Janszoon Costerprijs, Stichting Haarlem Boekenstad/Stichting Laurens Janszoon Costerprijs 1983.

Over die zaak ... Keuze uit de opstellen en artikelen van Huib van Krimpen. Stichting Drukwerk in de Marge, Uitgeverij De Buitenkant, Amsterdam 2005.

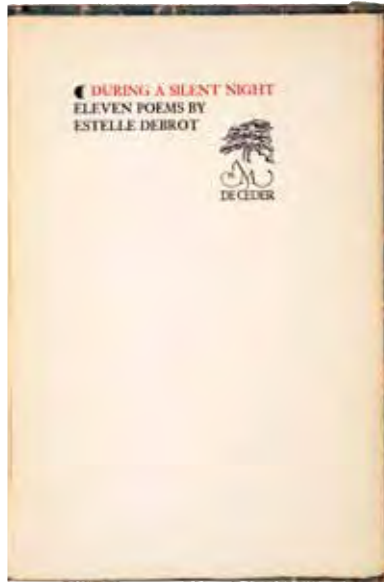


2 J. GRESHOFF, *Catrijntje Afrika*.
Hague Comitis, 1944, apud Consobrinum.

4 [HUIB VAN KRIMPEN], *Boekverzorging*.
[s-Gravenhage], 1944.

3 CHARLES GROS, *Les 4 Saisons*. Illustré par Salim,
Le Lapin et le Chat, 1944.





8 ESTELLE DEBROT, *During a silent night*. Amsterdam, J.M. Meulenhof, s.d.

9 SPINOZA, *Verzamelde werken. Briefwisseling, Ethica, Korte geschriften, Theologisch-politiek traktaat*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 1977, 1979, 1982.



13 HUIB VAN KRIMPEN,
*Boek: over het maken
van boeken.* Veenendaal:
Gaude uitgevers, 1986².

15 HUIB VAN KRIMPEN,
*Een boek is pas een boek
als het een boek is. Tien korte
en wat langere overpeinzingen
over boektypografie.*
Amsterdam, De Buiten-
kant, 1986.



18 ALBERT KAPR,
*101 stellingen over de vorm
van het boek.* Amsterdam:
De Buitenkant, 1992.

21 *Prediker*, letterproof van
beschikbare grootcorps
lettertypen: Albertus,
Baskerville, Bembo,
Bodoni, Rosart, Sistina,
Wallau en Hebreuws van
de Amerikaanse kalligrafe
Carole Lowenstrin.
De Blauwe Maandag Pers

Gerrit Noordzij

Rotterdam 1931



Willem Kolvoort

H

ij begon zijn loopbaan als grafisch ontwerper en als boekbindersleerling. Van 1956 tot 1958 was hij productiemedewerker bij de Amsterdamse literaire uitgeverij Querido. Als grafisch ontwerper werd hij vooral bekend door zijn boekontwerpen en omslagen, sinds 1978 voornamelijk voor uitgeverij Van

Oorschoot, waar hij Helmut Salden opvolgde als huistypograaf. Een groot aantal werden bekroond als 'best verzorgde' en lokten onder andere deze commentaren uit: 'Het soort boek dat ik ongezien aanschaf. Dat is in zoverre overdreven, omdat je op al vijf meter afstand de hand van Gerrit Noordzij herkent' (Hub. Hubben). 'Kalligraferen met een zeis – Gerrit Noordzij ten voeten uit! Hij meent dat zelfs de meest geavanceerde zettechniek in wezen nog middeleeuws is. Wanneer we allemaal weer mooi leren schrijven zoals hij, dan kunnen onze teksten gefotografeerd worden en direct de drukpersen opgaan, zonder de rompslomp van de zetterij als tussenfase. Zo zouden moderne boeken eruit moeten zien' (Gerard Unger).

Hij ontwierp de acte van troonsafstand door koningin Juliana en de trouwacte voor prinses Beatrix, talloze affiches, postzegels en munten. Bovendien maakt hij tekeningen, houtgravures, kopergravures en inscripties in steen en glas.

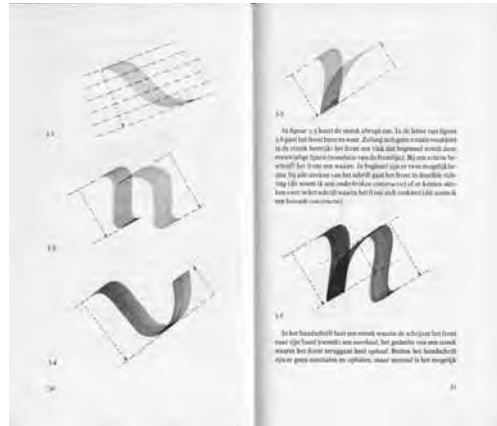
Als publicist oefende Noordzij invloed uit met *The stroke of the pen: fundamental aspects of western writing* (1982), in 1985 als geheel herziene herdruk verschenen onder de titel *De streek. Theorie van het schrift*. Een keuze van zijn talrijke opstellen is gebundeld onder de titel *De staart van de kat* (1988). Van 1984 tot 1996 maakte hij een onregelmatig verschijnend Engelstalig eenmansijdschrift voor de ATypI *Letterletter*, een bundel opstellen die onlangs nog op de website van ATypI uitvoerig besproken en becommentarieerd werd door de leden. De essaybundel *De banden van de zeven zusters* bevat niet alleen zijn teksten, maar het werd door hemzelf typografisch vormgegeven en gezet uit zijn lettertype *Ruse*. Verder zijn band, omslag en ruim honderd illustraties in kleur en zwart-wit, van zijn hand en koos hij papiersoort, linnen, drukker en binder – een totaalkunstwerk als het ware.

Van 1960 tot 1990 doceerde Noordzij aan de afdeling grafische vormgeving van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (KABK) in Den Haag. Opvallend veel van zijn studenten zouden (internationaal) naam maken als letterontwerper, onder wie zijn zonen Christoph en Peter Matthias, maar ook Frank E. Blokland, Erik van Blokland en Rudy Vanderlands, om er maar enkele te noemen. ADV

Bronnen

REYNOUD HOMAN, *Het primaat van de pen. Een workshop letterontwerpen met Gerrit Noordzij*, Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, Den Haag 2001.

GERARD UNGER in *De Verloren Jaren. Persoonlijke visies op De Best Verzorgde Boeken 1971 tot en met 1985*, Rijksmuseum, Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum/Museum van het Boek en Walburg Pers.



Gerrit Noordzij De staart van de kat

De vorm van het boek in opstellen

Blurb (Als de blurb niet op de flap van het omslag staat, is de blurb geen flaptekst.)

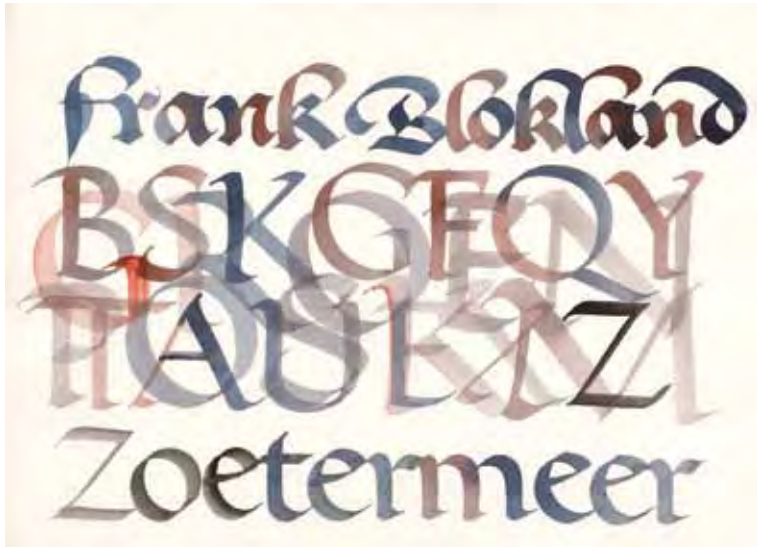
In *De staart van de kat* stelt Gerrit Noordzij de vorm van het boek centraal. Ook de vorm van het boek kan alleen maar in het midden van iets anders centraal staan. Hier is dat kunst, industrieel ondernemerschap, psychologie, taal- en schrijfwetenschap, onderwijs, geschiedenis, wiskunde, epistemologie en — wie had dat nou gedacht — de Bijbel. Scheikunde komt echter niet ter sprake in *De staart*.

Auteurs horen beschieden te zijn. Daarom doet iedereen met of de reclame waarmee een schrijver het nieuwste bewijs van zijn oorspronkelijke talent en van zijn meeslepende stijl aanprijft, door de uitgever van het boek verzonnen is. Ook gebiedt de beschiedenis dat deze aanbeveling op de flap of op de achterkant van het omslag weggenomen wordt.

Ik wil er best voor uitkomen dat ik het hele boek geschreven heb en dat kan dan het beste op de voorkant van het boek gebeuren. Hoe zit dat dan met de beschiedenis? Dat moet u niet aan mij vragen, want ik ben de auteur van dit boek en een beschieden auteur schrijft geen boek.

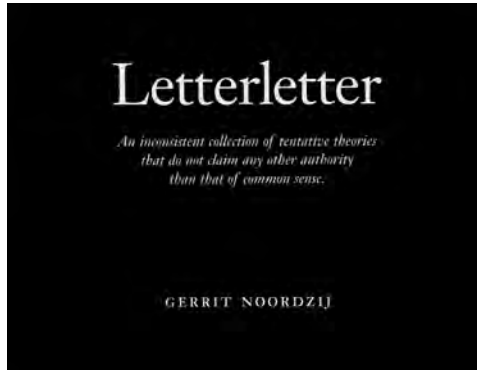
29 'De streek', *Theorie van het schrift*,
Van de Garde, Zaltbommel, 1985

25 'De staart van de kat', *De vorm
van het boek in opstellen*.
Ontworpen en geïllustreerd
door de auteur.
Gezet uit Ehrhardt.
GHM, Leersum, Nederland, 1988.



32 Kalligrafisch blad

27 *Zeis en Sikkel, De kunst van het maaien*. Uitgeverij Bert Bakker bv, Amsterdam, 1979.



28 Dubbele bladzijde uit JAN TSCHICHOLD, *Vormveranderingen van het &-teken. In een bedendaagse context.*

26 *Letterletter*, een Engelstalig eenmanschrift met opstellen van Noordzij over typografie, lettergeschiedenis en letterontwerp en met bijdragen van Nicolette Gray, Max Caffich, Fernand Baudin en anderen. In 2000 werden ze gebundeld uitgegeven door Hartley & Marks.

Ruse

THE ENSCHEDÉ FONT FOUNDRY
Gerrit Noordzij

1748K ENSCHEDÉ WAS ADMITTED JOURNEMAN COMPOSITOR IN THE HAARLEM printer's guild on the 21st of June, 1785, and it is from that day that his firm reckons its jubilees and centenaries. It is probable that, like most compositors at that time, he

had been before him in the printing office, and that he had been a compositor in the Haarlem printer's guild before he was admitted to it. It is probable that, like most compositors at that time, he had been before him in the printing office, and that he had been a compositor in the Haarlem printer's guild before he was admitted to it. It is probable that, like most compositors at that time, he had been before him in the printing office, and that he had been a compositor in the Haarlem printer's guild before he was admitted to it.

A&aaaaaaaaaaaaa &A
aaaaaaaaaaaa

abodgijklmnopqrstuvwxyz ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ



30 Ruse, letterproof, The Enschedé Font Foundry.

31 Omslag en een dubbele bladzijde uit, *De banden van de zeven zusters*, gezet uit de Ruse, Uitgeverij G.A. van Oorschot, Amsterdam, 2000.

Berthe van Regemorter

Mechelen 1879 Kalmthout 1964





nder de vroege ‘meesters’ van het Plantin Genootschap kwam ook een vrouw voor, de vermaarde boekbindster Berthe van Regemorter. Zij leerde het vak te Brussel bij boekbinder Joseph Hendrickx en vergulder Louis Jacobs. Als jonge vrouw ging zij zich verder bekwamen bij Francis Sangorsky en George

Sutcliffe, in de Londense Central School of Arts and Crafts. Na haar terugkeer in 1911 vestigde ze zich in Antwerpen als kunstboekbindster. Haar typische stijl – met bloemen als basis – stond zonder meer onder invloed van Cobden-Sandersen.

In 1912 richtte de Antwerpse kunstkring ‘De Scalden’ een tentoonstelling in over boekbanden. Het tijdschrift *Onze Kunst* sprak in een recensie over ‘het zeer superieure werk van juffrouw Berthe van Regemorter’. Na deze tentoonstelling begon ze een drukke briefwisseling met de bibliofiel Prosper Verheyden. Alhoewel juffrouw Berthe in Antwerpen een appartement bewoonde, verbleef zij regelmatig bij haar ouders in Kalmthout. In ‘t Ruitjeshof richtte ze een boekbindersatelier in.

In 1926 begon ze bindtechnieken te doceren aan de Vrije Akademie, een vakschool voor kunstambachten, die in Antwerpen opgericht was door Roger Avermaete. Het jaar daarop was het Henry van de Velde die haar vroeg om bandversiering te doceren aan het Hoger Instituut voor Sierkunsten in Ter Kameren.

Gedurende haar veertigjarige loopbaan is er ook bij haar een tendens naar versobering waar te nemen: bloemen evolueren naar geometrische motieven en een abstracte lijnvoering vervangt de ‘rijke versiering’.

In december 1944 werd ‘t Ruitjeshof totaal verwoest en ging ook al haar binder-salaam verloren. Verknocht aan Kalmthout kocht juffrouw van Regemorter villa Vogelzang, die zij later herdoopte tot Withof. In plaats van het boekbindersatelier terug in te richten – en hoewel deze aristocratische dame hield van het handwerk als ambacht – heeft ze zich van dan af met verbeteren toegelegd op de geschiedenis van de boekband. Met haar jarenlange ervaring en de grondige kennis van de grondstoffen, waren haar cursussen meer dan een opsomming van namen en data. Tijdens haar reizen over Ierland tot Egypte en doorheen gans Europa bezocht ze bekende en haast onbekende bibliotheken en bestudeerde ze originele naaiwijzen en typische bandversieringen. Hierdoor kon zij ingewortelde opvattingen over bindwijzen met gezag weerleggen. Het enthousiasme van de rijzige, intelligente juffrouw Berthe van Regemorter – begaafd met een uitstekend geheugen – boeide de cursisten van het Plantin Genootschap, waaraan zij vanaf 1951 les gaf. LVDE

Bronnen

Boekbanden gemaakt door Berthe van Regemorter en tentoongesteld in het Museum Plantin-Moretus te Antwerpen, s.n., 1923.

COCKX-INDESTEGE, ELLY, ‘De band beware het boek: uit de briefwisseling van Prosper Verheyden met Berthe van Regemorter’ in *De Gulden Passer*, 82 (2004) pp. 161–176. Een artikel over hetzelfde onderwerp verscheen in *The Library*, March 2006.



1 POL DE MONT, *Meivuur*, Antwerpen: Gust Jan, 1916.
Collectie A. & E. Cockx-Indestege

2 WILLIAM GORHAM RICE, *Carillons of Belgium and Holland: tower music in the Low Countries*,
New York; Londen: John Lane Compa; Toronto: Bell & Cockburn, 1914
Collectie A. & E. Cockx-Indestege



6 PAUL FORT, *Le Livre des Ballades*. Illustré par Arthur Rackham. Paris: L'Édition d'art H. Piazza, 1921.
Collectie A. & E. Cockx-Indestege

3 CAMILLE LEMONNIER, *Félicien Rops, l'homme et l'artiste*, Paris: H. Floury, 1908.
Collectie A. & E. Cockx-Indestege

4 FRANÇOIS VILLON, *Œuvres complètes*. Paris: Alphonse Lemerre, 1892.
Collectie A. & E. Cockx-Indestege

August Kulche

Tilburg 1927



D

e wijze waarop August Kulche het kunstboekbinden beoefent is uniek; in dat opzicht kunnen we zeggen dat hij een autodidact is. Hij heeft ook een buitengewoon degelijke opleiding gekregen in het binden. Zijn grote liefde voor het boek werd gestimuleerd door de bibliofiel Luc Indestege. Tijdens de Tweede Wereldoorlog

was hij een leerling van Karel van West, die zelf ontwerper én binder én vergulder was en de sneden ciseleerde.

In 1946 vertrekt Kulche naar Parijs om er een jaar als stagiair zijn beroep uit te oefenen in de Bibliothèque nationale. Het jaar daarop volgt hij de cursus vergulden op leder aan de École technique Estienne en behaalt hij zijn diploma van 'doreur sur cuir'. Van 1948 tot 1950 studeert hij er verder onder de leiding van Raymond Mondage. In 1950/51 gaat hij zich bekwamen in Firenze en Perugia. Na deze kennisgeving met de Italiaanse boekbindkunst keert hij terug naar Parijs.

In 1953 vestigt Kulche zich in Brussel als boekbinder en vergulder. Hij werkt onder meer voor samen met Isy Brachot en Lucien De Roeck. In de jaren 1960 is hij leraar aan het Higo te Gent en aan het Rijksinstituut voor Kunstambachten te Mechelen. In 1970 wordt Kulche docent aan het Plantin Genootschap en vult hij de lacune op die ontstaan is na het overlijden van Berthe van Regemorter.

August Kulche exposeerde in Brussel, Firenze, Bonn en Parijs. In 1957 werd hij in Bonn gelauwerd door de Bund Deutscher Buchbinder, en het jaar daarop ontving hij in Firenze een erediploma.

Gezien zijn jarenlange opleiding en vervolmaking bij toonaangevende Parijse binders, is de Franse invloed duidelijk merkbaar, hoofdzakelijk op technisch gebied. Maar Kulche deelde lang de mening van Paul Bonnet, die zich als volgt uitdrukte: 'de boekband van onze tijd mag een originele schepping zijn, maar ze is nooit een onafhankelijke schepping, want ze blijft steeds onderworpen aan de inhoud van het boek'. Maar Kulches moderne boekbanden vertonen eerder de schepende kracht van een kunstenaar die bijna onafhankelijk werkt van het boek.

In de periode van het Plantin Genootschap toonden zijn banden op de beide platten een identiek symmetrisch decor, samengesteld door strookjes of vierkantjes, cirkels en lijnen, en af en toe een motiefje in goud. Het bij elkaar brengen van verschillende gerinte stukjes leder gebeurt harmonieus, zodat ze samen met de dek- en schutbladen een magistraal geheel vormen. Zijn recente banden zijn abstract beschilderd met suggestieve en vaak wilde ontwerpen. Elke band van Kulche is een experiment met verschillende materialen die zich telkenmale anders gedragen.

August Kulche vreest dat er te weinig belangstelling voor het ambacht is en dat er nog te veel verstarde vaklui rondlopen met een kopieerwoede zoals in de negentiende eeuw. Bij hem staat het vast: 'Elke schepping moet tot haar tijd behoren.' LVDE

Bronnen

Reliures d'art, *August Kulche ou La reliure prend ses dictances*, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 2006



7 *Jaakske met zijn fluitje.*

Getrouw aan het oude Vlaamse volksboek met hand gekleurde houtsneden van Jozef Cantré.
Antwerpen: De Sikkel, 1932
Collectie A. & E. Cockx-Indestege

8 BOUDIER DE VILLEMÉR, *Pensées philosophiques sur la nature, l'homme et la religion.*
Liège, J.-F. Bassompierre, 1786–1789, 4 bdn.
Collectie A. & E. Cockx-Indestege



9 CHARLES CHANAT, *Manuel pratique de l'ouvrier relieur*. Paris, Garnier frères, s.d. Collectie August Kulche

10 THEO VAN STICHEL, *Onze Schelde. Gedichten*. Illustraties Lucien De Roeck. Brussel: Uitgave Kelder, 1977. Collectie August Kulche

Frank van den Wijngaert

Kontich 1901 Antwerpen 1962



Henri Van Straelen

I

n de Antwerpse cultuurwereld gold Frank van den Wijngaert als een vooraanstaande figuur. Hij was niet alleen een fijngevoelige literator maar tevens een gedegen kunstcriticus en kunsthistoricus.

Toen hij amper zestien was, debuteerde hij met enkele verzen in het tijdschrift *Vlaamsch leven*. Na de Eerste Wereldoorlog werd hij opgenomen in de kring van *Lumière*. Aanvankelijk trad hij in dienst van de stad Antwerpen. Administratie en kantoorwerk spraken maar weinig tot zijn verbeelding. Geen wonder dat hij na de kantooruren afwisseling zocht in een geestelijk en cultureel leven. Als estheet wilde hij zijn literaire werken in een nieuw kleedje steken. Hiervoor vond hij gehoor bij tijdgenoten zoals Joris Minne, Henri Van Straten, Hans Orłowski en Antoon Herkenrath, die zijn proza en dichtwerken opluisterden met hun houtsneden. De uitdrukkingsmogelijkheden en de kracht van de wit-zwart-wereld bevielen Van den Wijngaert uitermate. De belangstelling voor die kunstuiting groeide met de dag.

Het jaar 1936 vormt een keerpunt in zijn leven. Hij treedt in dienst van het Antwerps Stedelijk Prentenkabinet en op 1 januari 1937 wordt hij bevorderd tot adjunct-conservator. Gedurende zijn verdere loopbaan verschijnen belangwekkende studies en essays in boekvorm of in tijdschriften. Door zijn dagelijkse omgang met de schatten van het Prentenkabinet en het Museum Plantin-Moretus kan hij zich naar hartenlust verdiepen in de Vlaamse meesters met een faam ver buiten de landsgrenzen. Er ontstaan gestoffeerde verhandelingen over Rubens en Van Dyck, over de graveurs rond Plantin en de Moretussen en de glansperiode van de Zuidelijke Nederlanden in de 16de en 17de eeuw.

In 1951 werd hij benoemd als docent aan het Plantin Genootschap. Met vriendelijke welwillendheid, goedhartigheid en aan de hand van talrijke voorbeelden uit de rijke verzamelingen van het Museum Plantin-Moretus en het Prentenkabinet, ontrolde Frank Van den Wijngaert de geschiedenis van de illustratie, beginnend bij de rotstekeningen, over alle stijlperiodes heen tot het ex libris toe. Hiervoor had hij een grote belangstelling; jarenlang was hij voorzitter geweest van de Antwerpse Ex-libriskring.

LVDE

Bronnen

GER SCHMOOK, 'Frank Van den Wijngaert. Hulde aan een gezamenlijk oeuvre'
in *Noordgouw*, 1961.

LÉON VOET, 'In memoriam Frank van de Wijngaert'
in *De gulden passer*, 41, 1963, pp. 1-11.

FRANK VAN DEN WIJNGAERT, 'Het Antwerpsch Prentenkabinet'
in *De gulden passer*, 14, 1936, pp. 138-144.

FRANK VAN DEN WIJNGAERT, 'Antoon Van Dyck en het Plantijnsche huis',
in *De gulden passer*, 24, 1946, pp. 33-40.

FRANK VAN DEN WIJNGAERT, 'De Moretussen en de boekillustratie'
in *De gulden passer*, 25, 1947, pp. 186-240; 26, 1948, pp. 150-205.



1 LUDOLPHIUS A SAXONIA, *Tboeck vanden leven ons Heeren Jhesu Christi*.
Antwerpen: Gerard Leeu, 1487. MPM, R24.5

2 JOHAN BAPTIST HOUWAERT, *Pegasides pleyne ende De Lust-hof der Maegden [...]*.
Antwerpen: Christoffel Plantin, 1583. MPM, 54.19



3 BALTHASAR CORDERIUS, *Catena sexaginta quinque Graecorum patrum in S. Lucam*.
Antwerpen: Officina Plantiniana, 1628. MPM, B 1016

Jozef Cantré

Gent 1890–1957



H

et werk van Jozef Cantré wordt gekenmerkt door veelzijdigheid: hij was actief als beeldhouwer, houtsnijder en illustrator.

Hij begon zijn opleiding als leerling tekenen en boetseren aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Gent, bij Jean Delvin en F. Metdepenninghen. Verder werkte hij in verscheidene ateliers voor hout- en steenbeeldhouwwerk. Na de Eerste Wereldoorlog week hij uit naar Nederland, waar hij tot 1930 verbleef te Blaricum en Oosterwijk. In 1930 vestigde hij zich opnieuw te Gent.

Jozef Cantré wordt samen met Frans Masereel, Jan-Frans Cantré, Henri Van Straten en Joris Minne gerekend tot 'De Vijf', een verzamelnaam voor een groep kunstenaars die de houtsnijkunst een nieuw en internationaal élan gaven na de Eerste Wereldoorlog. In de periode 1941–1946 was hij leraar typografie aan het Hoger Instituut Ter Kameren te Brussel. Vanaf 1941 werd Jozef Cantré lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten. Na de Tweede Wereldoorlog was hij lid van de Sélection groep. Als docent 'Houtsnede en houtgravure' was Jozef Cantré korte tijd verbonden aan het Plantin Genootschap, namelijk in de jaren 1951–1952.

De carrière van Jozef Cantré wordt gekenmerkt door een parallelle belangstelling voor zowel de beeldhouw- als de prentkunst. Als beeldhouwer werd hij aanvankelijk sterk beïnvloed door Georges Minne (1866–1941) en Constantin Meunier (1831–1905). In zijn Nederlandse periode ontwikkelde hij zich tot een toonaangevende expressionist. Zijn bekendste monumentale beeldhouwwerk is het beeld van de Gentse socialistische leider Edward Anseele.

In zijn oeuvre is een opvallende wisselwerking tussen de beeldhouw- en de grafische kunst waar te nemen in die zin dat Jozef Cantré bij het beoefenen van de xylografie het houtblok als een beeldhouwer benadert en het beeld als het ware in het blok doet gelden. Zo bestaat bijvoorbeeld zijn in het progressieve kunsttijdschrift *Wendingen* (novembernummer uit 1918) gepubliceerde houtsnede *Er waren twee koningskinderen* ook in een driedimensionele vorm als sculptuur in brons en teakhout.

Zijn gehele werk wordt gekenmerkt door sterk gestructureerde figuren, opgebouwd met zin voor reliëf en door een besliste monumentaliteit.

De technische verscheidenheid van Cantrés grafiek, zowel in zijn illustratieve als in zijn vrije toepassingen verleent zijn oeuvre een geschakeerd en veelzijdig karakter, dat vooral in zijn expressionistisch werk getuigt van een sterke persoonlijkheid.

Jozef Cantré illustreerde ook literaire werken van Nederlandstalige literatoren als Karel Van de Woestijne, Stijn Streuvels, Hendrik Marsman, Herman Teirlinck en vele anderen.

MH

Bronnen

F. DE NAVE, M. HELLEMANS, *Vijftig jaar Stedelijk Prentenkabinet (1938–1988)*.

Aanwinsten uit de collecties moderne prenten en tekeningen, Tentoonstellingscatalogus, Hessenhuis, 22.10.1988–31.01.1989.



6 KAREL VAN DE WOESTIJNE, *De nieuwe Esopet*, met zestien tekeningen van Jozef Cantré, WB Vereniging Amsterdam, z.j. MPM/PK, cat. P.320, inv. MPB 451

5 GASTON BURSENS, *Fabula Rasa*, proeve van objectief dagboek met illustraties van Jozef Cantré (4, incl. omslag). MPM/PK, cat. P.362, inv. MPB 426



7 *Elckerlyc*, Oorspronkelijke tekst voor een hedendaagsche opvoering overschreven en met een inleidende toelichting voorzien door Herman Teirlinck. Verlicht met [37] houtsneden van Jozef Cantré, Antwerpen, De Sikkel. MPM/PK, cat. p.77, inv. MPB 77

4 Er waren twee koningskinderen
In: *Wendingen*, Houtsnijdersnummer, Amsterdam, 1910, p. 39
Houtsnede, 228 x 215 mm (plaatrand). MPM/PK, cat. p.783, inv. MPB 885

9 *Amor* (?), 1934(?)
Houtsnede, 230 x 170 mm. MPM/PK, cat. MIII, inv 10017

Antoon Herckenrath

Antwerpen 1907–1977



A

Als grafisch kunstenaar beoefende Antoon Herckenrath uiteenlopende technieken: hout, burijn en drogenaald. Verder was hij actief als tekenaar, boekbinder en -illustrator. Herckenrath kreeg zijn opleiding aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen, waar hij avondlessen volgde. Maar als houtsnijder was hij autodidact. Vanaf 1931 sneed hij zijn eerste houtsneden. Hij volgde Jozef Cantré op als docent xylografie aan het Plantin Genootschap van 1959 tot 1969.

Vooral met zijn houtsneden in expressionistische stijl geldt Herckenrath als één van de creatieve navolgers van 'De Vijf'. Hoewel hij vormelijk voornamelijk beïnvloed werd door het werk van Henri Van Straten, wist Herckenrath toch een persoonlijke stijl te ontwikkelen waarmee hij een vooral sociaal-humaan geëngageerde thematiek uitwerkte. Antoon Herckenrath brak op jonge leeftijd door als een talentvol graveur, getuige de tentoonstelling die het Museum Plantin-Moretus in 1936 al aan zijn grafisch werk wijdde. In de bijhorende inleiding van de catalogus prijst de toenmalige conservator Frank Van den Wijngaert de artistieke kwaliteiten en de creatieve productiviteit van de jonge Herckenrath.

Binnen het grafisch oeuvre van Antoon Herckenrath neemt de houtsnede duidelijk de belangrijkste plaats in. Hij herleidt daarbij de houtsnede tot haar meest essentiële vorm met een sterk contrasterende wit-zwart werking waarbij de verhouding tussen deze beide componenten steeds in evenwicht blijft. Daarnaast bekleeden de burijn en de droge naaldgravures die hij vanaf de jaren '30 in navolging van Joris Minne maakte, qua artistieke waarde een ondergeschikt plaats. Het werk van Herckenrath wordt bepaald door een combinatie van soberheid, helderheid en een aansprekende suggestieve inhoud. Hij ontwikkelde een sterke wereldvisie waarbij het menselijk leed als onderwerp regelmatig terugkomt.

Antoon Herckenrath verwierf bekendheid en waardering als xylograaf van verschillende reeksen houtsneden gebaseerd op bekende Vlaamse verhalen en legenden zoals *Heer Halewijn*, *De twee koningskinderen* of *De vier beemskinderen*. Van zijn hand zijn ook de kunstmappen *Zeven werken van Barmhartigheid* en *Salve felix Antverpia* met burijngravures. Verder ontwierp hij een zestigtal ex-libris, veelal in hout, en vervaardigde hij gelegenheidsgrafiek zoals bijvoorbeeld nieuwjaarswensen. MH

Bronnen

F. DE NAVE, M. HELLEMANS, *Vijftig jaar Stedelijk Prentenkabinet (1938–1988)*. Aanwinsten uit de collecties moderne prenten en tekeningen,

Catalogus bij de tentoonstelling in het Hessenhuis, 22/10/1988–31/1/1989.

FRANK VAN DEN WIJNGAERT, *Tentoonstelling van grafisch werk van Ant. Herckenrath*, 9–23 mei 1936. Kataloog. Museum Plantin-Moretus Antwerpen.

JORIS DE BELDER, *Antoon Herckenrath*, Antwerpsche Ex-Libriskring, 1955.

De nevels trekken slechts onwillig op.
 Dan klaart het plots heel scherp in hem :
 Zijn kind!
 Zijn moeder!
 En... ook Fietje hier!... —
 Het is een wonderbaar gevoel van vreugde
 n van pijn,
 een rijzen, rijzen uit diepten, grondeloos en
 zwart,
 't herkennen van het goede, milde licht dat
 leven doet en lééft!
 Goddank! Niet alles ging te loor!
 Nog blijft een laatste kans!
 En Demers drukt het kind onstuimig aan zijn
 hart,
 een ogenblik zijns zoon en moeder in hún
 smartelijk geluk slechts één,
 dan neemt hij Fietje's handen in de zijne en
 weent...
 Om de overwinning! gaat het door 't publiek.
 En werkelijk, 't publiek vergist zich niet...



24

DE TRAGIESE RIT CHARLEVILLE-SAINT MALO



LOKSLAG vijf in de vroeg-
 morgen.

Geroept langs hier. Ge-
 loopt langs daar.

Een korte aanbeveling
 links-rechts.

Een pistoolschot.

En onder het gejuich
 van de ondanks het vroege

uur ter startlijn saamge-
 stroomde menigte zeten

de renners aan voor de rit Charleville-Saint Malo,
 laatste van enige betekenis der » Grote Ronde ».

Het heeft de ganse nacht ge-onweerd. Gelukkig
 hield de regen bij het morgenkrieken op. Maar
 de wind, ongewoon ijsig voor 't seizoen, wentelt
 nog steeds de bedreiging van ruige wolgedrochten
 door de beloken lucht.

Die storm maakte de hobbel-bobbel banen
 van het Noorden er niet beter om.

Zwijnpaden zijn het waarop de wielen slib-
 beren en bijgevolg de grootste omzichtigheid
 geboden wordt.

Onder een druk van amper 24 Km. in het uur
 trekken de zwitterse roodtruien dan ook het
 peloton het Westen in.

25



11 FRANK VAN DEN WIJNGAERT, *De run naar de eeuwige finaal*, houtsneeversiering
 van Antoon Herckenrath, Antwerpen, De Sikkel, 1934.
 193 x 139 mm (dicht). MPM/PK, cat. P.377, inv. MPB 414

12 *Zes-dagen*, 1933-1934, Illustratie voor 'De run naar de eeuwige finaal', p. 105, houtsnede, 122 x 90 mm.
 MPM/PK, cat. M1/H.109, inv. MP 1496

14 *Ballade van Reading Gaol* (O. Wilde)
 Houtsnede, 374 x 285 mm (plaatrand). MPM/PK, cat. MIV/H.82, inv. MP 8716



De vervolgte

13 *De vervolgte*, 1936
houtsneede, 267 x 201 mm. MPM/PK, cat. MIII/H.99, inv. MP 10229



16 *Dode muzikale clown*

Burijn, 338 x 256 mm (plaatrand). MPM/PK, cat. MIV/H.115, inv. MP 11226



15 *De twee koningskinderen, vlaamsche ballade*, 1931, houtsnede, 245 x 170 mm (plaatrand).
MPM/PK, cat. MIII/H.91, inv. MP 10224

18 *Ex-libris Ger Schmook-Terneus*, burijn, 95 x 77 mm. MPM/PK, cat. MI/H.145, inv. MP 5529

17 *Ex-libris A. Herckenrath*, houtsnede, 84 x 64 mm. MPM/PK, cat. MI/H.136, inv. MP 1523

19 *Nieuwjaarswens 1954*, houtsnede, 113 x 82 mm. MPM/PK, cat. MI/H.141, inv. MP 5522

Gerard Gaudaen

Sint-Niklaas 1927–2003



F. Van den Brempt

H

et grafisch talent van Gerard Gaudaen uitte zich hoofdzakelijk in houtgravures en in hout- en linoleumsneden.

Hij volgde zijn opleiding aan de Academie van Sint-Niklaas tijdens de oorlogsjaren (1940–1946) en vervolgens aan de Academie van Gent (1946–1948), waar hij leerling was van Viktor Stuyvaert. Van hem erfde hij de liefde voor de grafiek in het algemeen en het houtsnijden in het bijzonder. Hij vervolmaakte zich verder aan het Hoger Instituut voor Schone Kunsten van Antwerpen (1953), waar hij les volgde bij Mark Severin en Jan Vaerten.

Gerard Gaudaen was zijn leven lang actief als pedagoog. Van 1947 tot 1983 was hij leraar tekenen aan het Koninklijk Atheneum te Sint-Niklaas. In de periode 1958–1971 was hij leraar houtsnede aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Gent en aansluitend van 1971–1981 leraar houtsnede aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen. In opvolging van Antoon Herkenrath doceerde hij vanaf 1972 tot 1974 het vak 'De geschiedenis van de hoogdruk' aan het Plantin Genootschap. In 1983 werd hij benoemd tot directeur van het Nationaal Hoger Instituut voor Schone Kunsten en de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen, een functie die hij vervulde tot 1991.

In 1988 werd Gerard Gaudaen corresponderend lid van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten. In 1990 promoveerde hij tot werkend lid en in 1996 tot bestuurder en tevens voorzitter van de Koninklijke Academie zelf.

Gerard Gaudaen zette zich actief in voor de promotie en waardering van de grafische kunsten en was onder andere stichtend lid van de vereniging Graphia. Hij speelde een belangrijke rol in het culturele en sociale leven van zijn geboortestad Sint-Niklaas. Hij lag aan de basis van de oprichting van het Internationaal Exlibriscentrum. In 2000 werd hij door de stad Sint-Niklaas benoemd tot ereburger.

De houtgravure maakt meer dan 90% van Gaudaens grafische productie uit. Zijn werk wordt gekenmerkt door een technische volmaaktheid, maar tegelijk weet hij een spontaan karakter te behouden.

Recurrente thema's in zijn werk zijn in de eerste plaats het vrouwelijk naakt in al haar schoonheid, en verder de natuur als uiteenlopende inspiratiebron met bijvoorbeeld de zon als symbool van levenskracht, de vogel als symbool van vitaliteit en vrijheid, of de vlinder als zinnebeeld van kwetsbare schoonheid. Gaudaen liet zich ook inspireren door de wereld rond het water.

Stilistisch wist Gerard Gaudaen met een hem typerende contourlijn staande, zittende of liggende figuren op een geraffineerde wijze te treffen. Zijn werk getuigt van een rijke fantasie, een sterk plastisch vermogen en een grote creativiteit binnen het medium van de houtgravure.

Gerard Gaudaen geldt als een specialist op het vlak van het ex-libris, een genre dat hij met zijn hoge technische begaafdheid tot in de kleinste details beheerste. MH

Bronnen

GEORGE E. DEMEY, *Gerard Gaudaen*, Tielt, 1996.



20 4 uit *bet Scheldeland*, houtsneden van Gerard Gaudaen bij teksten van Filip De Pillecijn, Jan Hammenecker en Emile Verhaeren, v.v.v. Klein Brabant-Scheldeland vzw, 1982. MPM/PK, cat. A6049, inv. 17099

21 *Leven en Dood*, Suite van 10 gedichten en grafische prenten, Kunstkring 't Getij, Antwerpen, 1978, bij gedicht van Jack Apers 'Als ik het geluid van de stilte zal horen', houtgravure, 180 x 180 mm (plaatrand). Permanent bruikleen Ministerie Vlaamse Gemeenschap (1985), cat. BK 3500



22 *Slapende muze*, houtgravure, ca. 200 x 260 mm (plaatrand). MPM/PK, cat. MIII/G.17, inv. MP 8171

23 *Ex-libris Gerard Gaudaen*, houtgravure, kleurendruk, 50 x 60 mm (plaatrand). MPM/PK, cat. MI/G.84, inv. MP 10095

24 *Een bloem voor elke dag*, nieuwjaarswens 1958 van NV De Standaard Boekhandel, houtgravure, 140 x 60 mm (plaatrand). MPM/PK, cat. MI/G.2, inv. MP 10089

Jacques Gorus

Antwerpen 1901–1981



Zelfportret

I

n de recente Belgische kunstgeschiedenis geldt Jacques Gorus als een veelzijdig grafisch kunstenaar, tekenaar, schilder en boekillustrator die een eigen creatieve stijl ontwikkelde in de graveerkunst. Hij volgde eerst opleiding aan de Academie voor Schone Kunsten te Gent en te Oostende. In 1920 vestigde hij zich definitief te Antwerpen, waar hij studies kon volgen aan het Hoger Rijksinstituut voor Schone Kunsten te Antwerpen, onder meer bij Isidoor Opsomer en Jules De Bruycker. Verder volgde hij het atelier 'Houtsnede en vlakdruk' bij Edward Pellens in het Nationaal Hoger Instituut voor Schone Kunsten.

Tussen 1946 en 1968 was hij leraar tekenen en schilderen aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen. Als docent 'Etsen en gravures' was hij vanaf 1955 verbonden aan het Plantin Genootschap.

In 1956 werd hij corresponderend lid van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten. In 1968 werd hij werkend lid en vanaf 1971 voorzitter.

Thematisch spreekt er uit het realistisch geïnspireerde werk een uitgesproken voorliefde voor Antwerpen. Zowel de oude stad en de havenbuurten, maar ook de Linkeroever met Sint-Anneke en zijn inmiddels teloorgegangene dorpen als Oosterweel zijn vaak het decor van zijn werk. Op die manier bieden zijn prenten een interessant tijdsbeeld van Antwerpen in de 20ste eeuw, zeker ook vanuit iconografisch standpunt, omdat ze verloren gegane of gerenoveerde stadshoekjes, gebouwen, straten en pleinen vastleggen en getuigen hoe Antwerpen er in een recent verleden uitzag.

Verder wordt het oeuvre van Jacques Gorus gekenmerkt door de uitbeelding van het Antwerpse volksleven. Het biedt een kroniek van het leven van elke dag met zorg en aandacht voor relevante details.

Jacques Gorus woonde zelf op Oud Sint-Anneke en werd al vroeg aangetrokken door de bruisend actieve wereld van zeelui en havenarbeiders, kroegen en bordelen. In zijn werk gaat Gorus verder dan louter afbeelding van dit milieu, want hij slaagt er ook in de diepmenselijke problematiek ervan te doorgronden.

Theo van Looij beschreef zijn werk in die zin: 'Alles wat des mensen is boeit hem en hij weet het op een persoonlijke wijze weer te geven, realistisch, sfeerovergoten en soms naar het vergoelijkende karikaturale toe. Veelal zijn het momentopnamen. Maar waar nodig weet hij ook sfeervolle totaalbeelden op te bouwen in een realistisch decor. De details worden in het geheel geïntegreerd tot een duidelijk herkenbaar ensemble dat tot kijken en nadenken stemt.'

Het grafisch oeuvre van Jacques Gorus heeft een duaal karakter: het verenigt optimisme met neerslachtigheid, licht met duister, wit met zwart. Zijn werk weerspiegelt wellicht mede daarom het leven zelf en spreekt op die manier ook de toeschouwer op een zeer directe manier aan.

Het meest lyrische karakter vinden we in zijn etsen, waarin de levendigheid van de vaak anecdotische tafereelen de beperktheid van de zwart-wittechniek doet overstijgen.

Technisch valt het grote vakmanschap van Jacques Gorus als graveur op. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het gebruik van verschillende formaten, met naast grote platen ook kleine werkjes in postzegelformaat, die kwalitatief evenwaardig zijn.

Hij maakte 4 etsalbums: *Aspecten* (1942), *Het Schipperskwartier* (1957), *Het Oud Vlaams Hoofd (Sint-Anneke)* (1966) en *Amazones* (1974?)

Jacques Gorus was ook actief als boekillustrator. Zo verzorgde hij onder meer boekillustraties bij literaire werken van Duhamel, Michel de Ghelderode, Guy de Maupassant, Karel Van de Woestijne en Emile Verhaeren. MH

Bronnen

F. DE NAVE, M. HELLEMANS, *Vijftig jaar Stedelijk Prentenkabinet (1938–1988)*.

Aanwinsten uit de collecties moderne prenten en tekeningen,

Catalogus bij de tentoonstelling in het Hessenhuis, 22/10/1988–31/01/1989.

G. PERSOONS, *Jacques Gorus*, Catalogus bij de tentoonstelling in het Nationaal Hoger Instituut en Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen, 15/10/1992–29/10/1992.

R. AVERMAETE, A.H. CORNETTE, M. GILLIAMS, TH. VAN LOOIJ, e.a., *Jacques Gorus en Antwerpen*, Antwerpen, 1993.



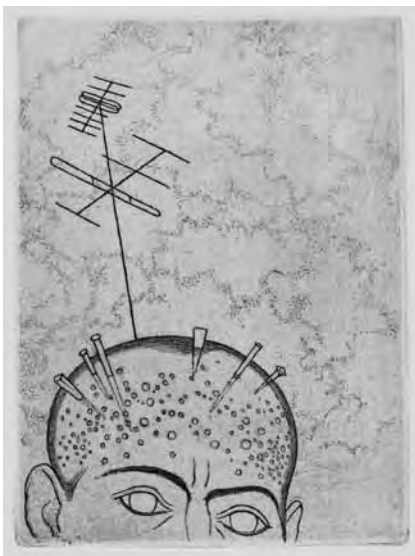
26 *Masks? Moet men niet de ondoorgrondelijke onzekerheid verbergen!*, plaat x uit: 'Amazones', 12 etsen, 1974(?). MPM/PK, cat. P.440, inv. MPB 519



25 *Het Schipperskwartier*, album bevattende een reeks van twaalf originele prenten, plaat 9, geëts, gedrukt en gesigneerd door de kunstenaar, 1957, ets, 175 x 125 mm (plaatrand). MPM/PK, cat. P.281(9), inv. MPB 327

29 *De Vrijdagmarkt*, z.d., ets, 225 x 155 mm (plaatrand). MPM/PK, cat. MIII/G.105, inv. MP 6334

27 *Op den Overzetter*, z.d., ets, 155 x 230 mm (plaatrand). MPM/PK, cat. MII/G.75, inv. MP 6335



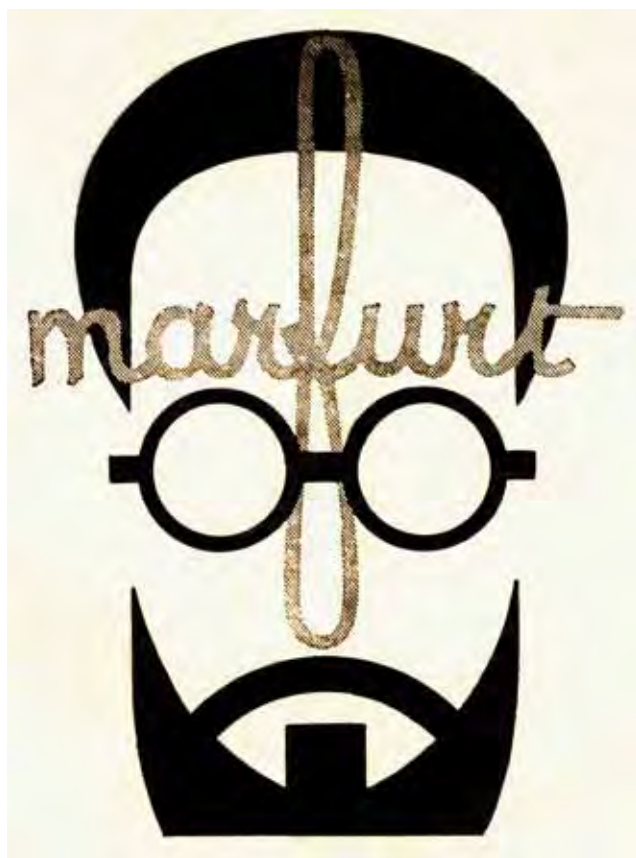
30 *Bomen aan 'Drie Hoek'*, z.d.,
ets, 163 x 90 mm (plaatrand). MPM/PK, cat. MIII/G.423, inv. 25422

31 *Het menselijk brein*, z.d.,
ets, 95 x 70 mm (plaatrand). MPM/PK, cat. MI/G.77, inv. 8450

32 *Oud Oosterweel*, z.d.,
ets, 64 x 138 mm, (plaatrand). MPM/PK, cat. MI/G.112, inv. MP 8505

Leo Marfurt

Aarau 1894 Antwerpen 1977



D

e artistieke opleiding van Leo Marfurt nam een aanvang met een eenjarige studie aan de 'École des Arts et Métiers' in het Zwitserse Aarau. Daarna werkte hij vier jaar als stagiair in de steendrukkerij Trüb & Cie. Hij leerde er de technieken van de lithografie, waarbij zijn tekenvaardigheid goed van pas kwam. In 1915 studeerde hij voort aan de Kunstgewerbe-schule' in Basel. Hij werd er opgemerkt door Julius de Praetere (1879–1947), die hem aanbood om als assistent mee te werken in zijn reclamestudio 'Prater'.

Julius de Praetere werkte inspirerend op de jonge Marfurt, die vol bewondering stond voor zijn mentor. De Praetere had rond 1900 een rijke ervaring opgebouwd in het Gentse artistieke milieu, waar hij actief was als kunstenaar-ontwerper en bibliofiel drukker. Later werd hij in Duitsland als docent gevraagd (Krefeld 1902–1907). Door zijn pedagogische en artistieke talenten kreeg hij de opdracht om de 'Kunstgewerbeschule' van Basel en Zürich te reorganiseren.

Dankzij het artistieke klimaat dat toen in Vlaanderen heerste, koos Marfurt er in 1921 voor om met De Praetere naar België te verhuizen. Die beschikte in Vlaanderen nog steeds over een brede artistieke kennissenkring. Met zijn buitenlandse ervaringen en kennis van de vernieuwingen in de vrije en toegepaste kunsten in Europa, kon Marfurt een nieuwe weg inslaan met de steun en de relaties van De Praetere. Hij vestigde zich in Antwerpen, waar hij onmiddellijk aan de slag kon. Als ontwerper legde Marfurt zich vooral toe op commerciële en officiële opdrachten.

Hij werkte voor een korte periode in de drukkerij Omnia. Daar leerde hij de sigarettenfabrikant Vander Elst kennen. In 1923 startte hij een samenwerking van bijna vijftig jaar met de firma Vander Elst. Zijn ontwerpen voor affiches en verpakkingen bezorgden de sigarettenmerken hun imago. De Belga-sigaret kwam in 1923 op de markt, en in 1925 kreeg de verpakking door het Belga-meisje zijn definitieve 'look'. De opdrachten stroomden binnen en Marfurt moest zijn werkwijze aanpassen. In 1927 startte hij met Sterne Stevens een eigen reclamebureau in Brussel, Les Créations Publicitaires, met H.A. Bosmans als zakelijk vennoot. Les Créations Publicitaires zijn vanaf dan tot en met 1957 niet meer weg te denken uit de nationale en internationale reclamewereld.

Het verspreiden van verkleinde affiches als promotiemateriaal paste in de marketingstrategie van Les Créations Publicitaires. Hierbij werden kleine promotie-mappen, waarvan één met een begeleidend schrijven en onder meer een grotere promotie- (1935), verstuurd aan toekomstige klanten.

Marfurt speelde een belangrijke rol in de vernieuwing van de Belgische affiche-kunst. Zijn stijltoepassingen waren soms heel verschillend in eenzelfde tijdperiode, van abstraherende, stylerende affiches tot verfijnde illustraties. Minder bekend maar des te overtuigender is de jenever affiche. Niet alleen affiches, maar ook campagnes en gelegenheidsgrafiek ontwierp hij en overheidsopdrachten bleven niet uit. Bekend is bijvoorbeeld zijn affiche voor de Antwerpse wereldtentoonstelling

van 1930, meer bepaald voor de sectie Koloniën, Zeevaart en Vlaamse Kunst [37.3]. Deze affiche stond in sterk contrast met de tweede affiche, die hierna ontworpen werd voor de sectie Land- en Tuinbouw [38.5].

A.H. Cornette, de toenmalige conservator van het Antwerpse Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, vroeg hem om voor dit museum een merkbeeld te ontwerpen. Het wagenspan van de architecturale beeldengroep op het museum werd in gestileerde vorm weergegeven [40]. Ook de stilering en de hertekening van het Antwerpse stadswapen [41], enkele markante ontwerpen waaronder de kaart voor de 'Kunst van Heden'(1929) [42], de nieuwjaarskaart voor Chrysler (1929) [43], en de menukaart voor Alfred en François Vander Elst (1930) [44] zijn merkwaardig genoeg van dezelfde hand. Door de krachtige stijl, de directe en eenvoudige typografie en het heldere kleurenpalet passen zijn ontwerpen in de drang naar een nieuwe en moderne reclame.

De affiche voor de Belgische Spoorwegen geeft door de toepassing van geometrische volumes en de pose van onbekende figuren een dynamiek weer van een gehaaste menigte, uitgevoerd in een rijk en afgewogen kleurenpalet. Ook in andere affiches wordt de techniek van diagonalen toegepast, bijvoorbeeld in 'Sauvons l'Enfant du Taudis' [38.3].

Het ontwerpen van kernachtige boodschappen en het terugbrengen tot de essentie zijn terug te vinden in de affiches voor de automerken Chrysler en Minerva (1925–1930), en voor de schrijfmachinefabrikant Remington. Met de affiche 'LNER Harwich' [39.2] uit 1930 ging Marfurt in zijn stilering tot het uiterste door een kubistische uitwerking.

Marfurt was ook een getalenteerd tekenaar en illustrator. Zijn contacten met de uitgever De Bock (Uitgeverij De Sikkkel) resulteerden in verschillende boeken. In zijn memoires bestempelde Eugène De Bock de illustrator Marfurt als 'een vriend van het bedrijf'. Voor *Substrata* (1926) [45] van Karel van de Woestijne kalligrafeerde hij eigenhandig de teksten en verzorgde hij de illustraties. Hij illustreerde ook kinderboeken, zoals *Arlekijntje* (1924) en *Van de beer die reizen wou* (1925), geschreven door Jan Peeters.

In 1965 werd bij Tabacoffina een nieuwe ontwerpstudio opgericht onder de naam 'Marwell'. Joris Wellens (afgestudeerde aan het Plantin Genootschap) werd er zijn medewerker en opvolger. In 1973 verliet Leo Marfurt de studio om zich te wijden aan zijn eerste roeping, de schilder- en tekenkunst, die hij steeds met liefde was blijven beoefenen.

Marfurt was een uitstekend lesgever. Jammer genoeg kon hij door het behoud van de Zwitserse nationaliteit niet doceren aan officiële instellingen. Door de toenmalige wetgeving was lesgeven uitsluitend voorbehouden aan landgenoten. Des te belangrijker was zijn docentschap aan het Plantin Genootschap (1951–1972). Hij heeft er heel wat jongeren die nog aan hun carrière moesten beginnen, weten te inspireren.



37.3 *Exposition Internationale Coloniale, Maritime et d'Art Flamand Anvers 1930*, getekend Marfurt. Archief bibliotheek KASKA

38.5 *Exposition Internationale Coloniale Maritime Art Flamand Anvers 1930, Section Agricole et Horticole*, niet getekend. Archief bibliotheek KASKA

47 *Schetsen voor een affiche Belga*
gouache; karton 280 x 227 mm; papier 150 x 200 mm. Archief bibliotheek KASKA



38.3 *Sauvons l'Enfant du Taudis*, niet getekend. Verzameling H. Binneweg

39.2 LNER Harwich Continent. Verzameling H. Binneweg

39.1 *Minerva*. Verzameling H. Binneweg



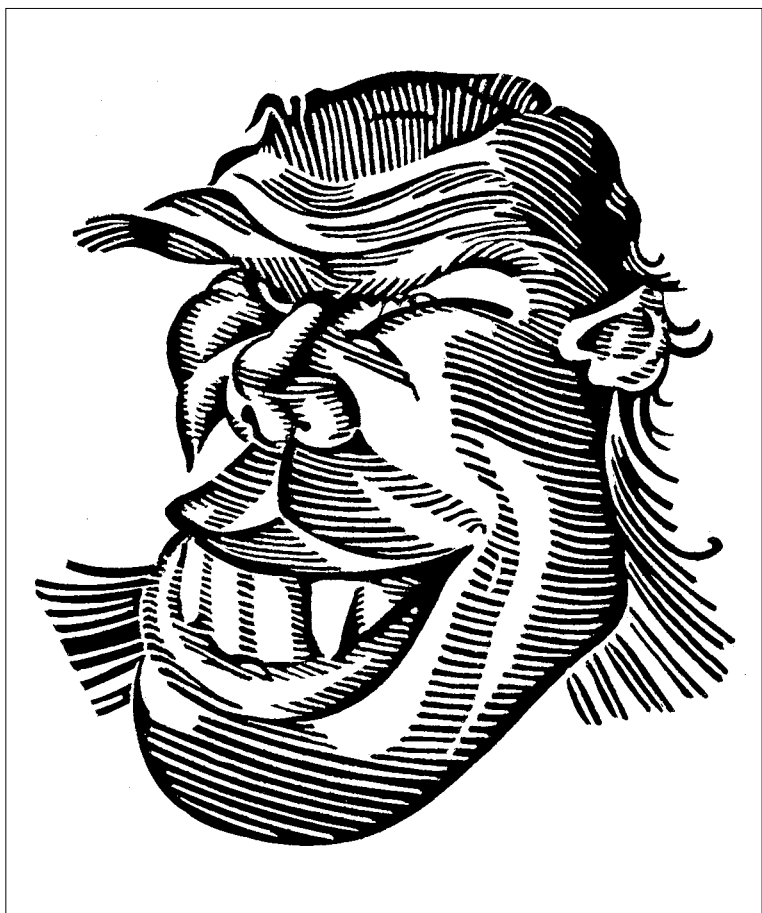
42 *Uitnodiging Banket*, 11 april 1923
Kunst van Heden/Art Contemporain
200 x 160 mm; getekend: Marfurt/Buschmann. Archief bibliotheek KASKA

40 *Merkbeeld KMSKA*
135 x 150 mm; niet gedateerd; niet getekend. AMVC-letterenhuis, inv. 17832

44 *Menukaart*, 14 oktober 1930
Diner van Alfred en Françoise Vander Elst ter gelegenheid van hun 25ste professionele verjaardag
open 280 x 430 mm, gesloten 280 x 215; getekend Marfurt. Archief bibliotheek KASKA

Mark Severin

Brussel 1906–Ukkel 1987



T

ijdens zijn jeugd jaren werd Mark Severin door zijn vader, de dichter en hoogleraar aan de Gentse Universiteit Fernand Severin, de liefde voor de natuur bijgebracht. Zijn niet aflatende interesse maakte van hem een nauwgezet waarnemer en tekenaar.

Bij de aanvang van de Grote oorlog week het gezin uit naar Nederland en in 1915 verhuisde het naar Engeland. In 1919 keerde de familie terug naar Gent. Tijdens zijn studietijd illustreerde Severin studentenbladen met humoristische tekeningen, karikaturen en stripverhalen 'avant la lettre'. In 1920 werd hij in de gravure geïnitieerd door zijn leraar aan het Atheneum Victor Stuyvaert, zelf een bekend graveur, en kreeg hij lessen van de graficus Jules De Bruycker. Mark Severin zette zijn studies voort aan de Universiteit van Gent, eerst in de richting Natuurwetenschappen, later in Filosofie en Kunst en Archeologie. Hij werd een veelgevraagd illustrator van buitenlandse tijdschriften, waaronder *Die Woche*, *De Waterkampioen*, *Yachting World* en *Sport im Bild*.

Zijn internationale reputatie en het succes dat daarmee gepaard ging zetten hem aan om in 1931 een tentoonstelling te organiseren in de Brusselse galerie 'La Toison d'Or'; in acht dagen tijd ontving hij 15.000 bezoekers! De internationale pers liet zich niet onbetuigd en wijdde lovende artikels aan hem. Tijdens deze tentoonstelling ontmoette hij Nina, de dochter van Geoffrey Holme, eigenaar-uitgever van het kunsttijdschrift *The Studio*. Hij verhuisde naar Engeland en huwde met Nina.

In Londen begon een carrière als illustrator en als ontwerper van affiches en reclamedrukwerk. Hij werkte voor grote opdrachtgevers zoals Imperial Airways, Southern Railway, Shell, ICI, London Transport, de uitgevers Oxford University Press en Macmillan. Na zijn naturalisatie tot Brit werd hij artistiek directeur van het reclamebureau C. R. Carson. Hij maakte grote composities waarbij hij de menigte anekdotisch en gedetailleerd in beeld bracht (Sabena).

Voor de Wereldtentoonstelling van 1935 in Brussel ontwierp hij panelen, glasramen en fresco's. In 1938 werkte Severin voor Philips Eindhoven. Door de recessie verloor hij zijn werk bij het reclamebureau in Londen en in 1944 keerde hij naar België terug. Hij graveerde illustraties voor verschillende boeken van Oxford University Press en de bibliotheek uitgeverij The Golden Cockerel Press, waaronder *The Homeric Hymn to Aphrodite*, één van zijn meest succesvolle geïllustreerde boeken. Na de oorlog concentreerde hij zich op boekillustraties en op gelegenheidsgrafiek, waaronder ex-libris, postzegels, kalenders, landkaarten en kerst- en nieuwjaarskaarten.

Severins internationale bekendheid en erudiete wijze van werken bleven niet ongemerkt. Baron Isidoor Opsomer, directeur van het Nationaal Hoger Instituut voor Schone Kunsten te Antwerpen, vroeg hem om er het atelier houtgravure te leiden (1948–1971). In 1950 werd hij lid van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België.

Door zijn ontwerptalent, de minitieuze manier van werken en zijn voorkeur voor het graveren, werd hem de kans gegeven postzegels te ontwerpen. Een eerste aanzet was de eerste prijs voor zijn zegel van George V van Engeland (1937, niet

uitgevoerd). In België werd hij gevraagd door de Regie der Posterijen, die van 1942 tot en met 1985 tientallen postzegels door hem liet ontwerpen, bijvoorbeeld naar aanleiding van de Gentse Floraliën.

Hij bleef in contact staan met Engeland, en publiceerde er twee boeken, *Making a Bookplate* (1949) en *Your Wood Engraving* (1955). Voor Oxford University Press illustreerde hij in 1954 *Beowulf*, het oudste gedicht in de Engelse taal. Voor de wereldtentoonstelling van 1958 te Brussel ontwierp hij muurschilderingen en glasramen voor het Paleis van de Pers.

Als illustrator maakte hij gebruik van een eigen typografie. Hij ontwierp verschillende alfabetten die opgenomen werden in *The Studio Books of Alphabets*. Niet alleen was hij een 'meester in de hout- en kopergravure', maar ook in het snijden van medailles. Severin was een virtuoos kunstenaar, actief in alle domeinen van de kunst. Kenmerkend waren zijn zin voor perfectie, zijn vakkennis en zijn gevoel voor humor, steeds aanwezig in de soms ondeugende tekeningen en aquarellen met een knipoog naar de lezer. Veel aandacht voor de menselijke figuur ook, met een lijnvoering die sober en scherp is en met gevoel voor detail.

In zijn artistieke en pedagogische opdracht is hij meer dan geslaagd. Hij heeft heel wat jongeren en kunstenaars weten te inspireren door het omvangrijke oeuvre dat hij in de loop van de tientallen jaren wist op te bouwen. De cursus gelegenhedengrafiek die hij aan het Plantin Genootschap doceerde was een wervelende bron van illustratieve informatie, koffers vol met een wereld van verbeelding, soms met humor, soms met drama. Severin was een groot kunstenaar in hart en ziel, met het idee en de tekening als leidraad.

HB

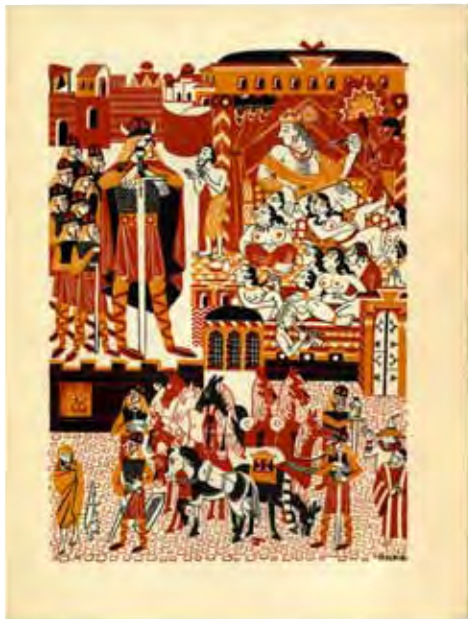
Bronnen

FR. LEYTENS, *Mark F. Severin en zijn werk*. Amsterdam-Antwerpen:

Wereldbibliotheek 1954.

Mark Severin, Sint-Martens-Latem: Uitgeverij De Dijle 1993.

JEAN LEMMENS, HERBERT BINNEWEG, *Herinneringen aan Mark Severin*.



49 *The Homeric Hymn to Aphrodite*,
A new translation by F. L. Lucas.
With ten engravings
by Mark Severin.
Cambridge: The Golden Cockerel
Press 1948.
Genummerd 750/578. Verzameling
H. Binneweg

52 N.E. Fonteyne, *Hoe de Vlamingen
te laat kwamen*. Geïllustreerd door
Mark F. Severin.
Antwerpen: De Sikkel 1937².
Verzameling H. Binneweg



51 Karel van de Woestijne, *Verhalen*. Met illustraties van Mark Severin. Wereld-Bibliotheek Vereniging, 1959. Genummerd 102. Verzameling H. Binneweg

54 *Tjalk bij laagwater*, 1955, houtgravure; 142 x 192 mm (plaatrand). MPM/PK, cat. MII/s. 163, inv. MP 10423



61 *Staande kalender*, 1972
houtgravures: 12 verschillende vissen; 140 x 170 mm. Privéverzameling

60 *Ex-Libris Henri Goyens*, ca. 1955. Kleine faune en putto,
kopergravure, 36 x 48 mm (plaatrand). MPM/PK, cat. M1/S. 434, inv. MP 10423

59 *Kerstkaart*, 1963
'At Christmas'time there is no class distinction'
houtsnede, twee kleuren, 150 x 213 mm. Verzameling Jean Lemmens

