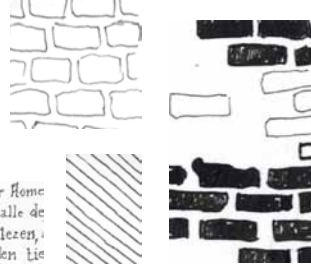
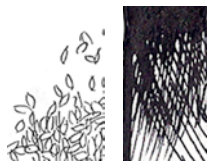
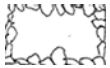
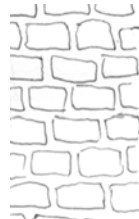
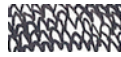
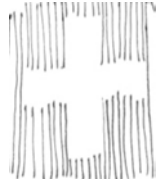
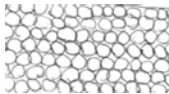
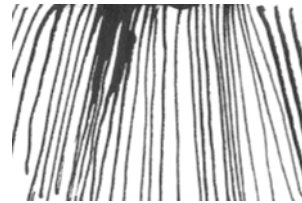
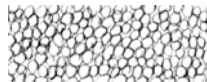


L'IMAGE SCRIPTIBLE



r gedachten heere den koning der Rome  
lip zijnen zoon, doen te weten aan alle de  
e letteren zullen zien of hooren lezen,  
Vox, onder-balsme van Belle, op den tie  
s junij 1486, door den beul van Yperen  
ik doen ter executie brengen, hetzelfde  
beroende. Het welk verrigt zijnde, is be  
nelden beul aan eenen paal op het schis  
te vastgemaakt, en dit, wijl het zelue te  
eren Mattijs Cick, wonende bioren.  
s Melleren, gebeten en gedeeltelijc op  
En alsoe men van alle waerachtige zake  
getuigenis der waarheid te geven, soe i  
klansen hii deza dat hetoene voororsch



# L'IMAGE SCRIPTIBLE

EEN ONDERZOEK NAAR VERBEELDING EN ZELFSTANDIGHEID VAN DE KIJKER IN DE RELATIE TUSSEN  
TEKST EN BEELD



Departement architectuur en beeldende kunst  
Studiegebied beeldende kunst

Carla Swerts  
Atelier illustratieve vormgeving  
Begeleiding: Stan Hendrickx  
2012-2013

## **A B S T R A C T**

Dit masterproject beoogt een oplossing te vinden voor de negatieve impact die illustraties bij tekst hebben op de verbeelding van de lezer. Daar waar eerder onderzoek de antwoorden vooral zoekt op het niveau van de inhoud door de mogelijkheden van complementaire tekst-beeldrelaties na te gaan, richt dit project zich op het zoeken naar vormelijke oplossingen. Geconcretiseerd betekent dit dat een beeldtaal ontwikkeld werd die geanalyseerd wordt met behulp van literatuuronderzoek. Deze beeldtaal verkent de suggestieve mogelijkheden van de lijn en het effect hiervan op de zelfstandigheid en het verbeeldingsvermogen van de kijker/lezer.

# INHOUDSTAFEL

## INLEIDEND

1	Projectvoorstelling
2-3	Probleemstelling

## LITERATUURONDERZOEK

4-5	Roland Barthes
6-7	Wolfgang Iser
7-9	Heinrich Wölfflin

## EVOLUTIE *Eenige Merkwaardige Vonnissen van Vroegere Tyden in Teekeninge*

10	Fase 1
11	Fase 2
12	Fase 3
13	Fase 4

## ANALYSE *Eenige Merkwaardige Vonnissen van Vroegere Tyden in Teekeninge*

14-16	Inhoudelijk
16-17	Formeel

19	BESLUIT
----	---------

20-21	BIBLIOGRAFIE
-------	--------------

22	LIJST MET ILLUSTRATIES
----	------------------------

## I N L E I D E N D

Als uitgangspunt voor mijn project illustratieve vormgeving vertrek ik van middeleeuwse vonnissen. De vijf gekozen processen dateren van de vijftiende tot de zeventiende eeuw en zijn geschreven in het Middelnederlands (Cannaert & Madou, 1829). Ze zijn uiteenlopend in lengte en detaillering en hebben ondanks hun voor ons vaak humoristische en naïeve ondertoon steeds een dramatische afloop. *Eenige Merkwierdige Vonnissen van Vroegere Tyden in Teekeninge* is een boek met vijf hoofdstukken, waarin vooral de beelden een verhaal vertellen maar ook fragmenten van de oorspronkelijke tekst gereproduceerd worden. De tekeningen zijn vrije interpretaties van de verhalen (soms wordt de tekst gevolgd, soms tegengesproken) en historische correctheid is zeker geen eerste vereiste. Fictie en non-fictie stellen elkaar in vraag en werken samen om de lezer de sfeer van de late middeleeuwen voor de geest te halen. De tekeningen leggen de nadruk op het naïeve karakter van het wereldbeeld uit die periode, maar gaan de verhalen zeker niet censureren.

Het boek beoogt geen duidelijk afgebakend publiek, maar enige voorkennis over de late middeleeuwen is niet overbodig. Sommige prenten kunnen zeker ook gesmaakt worden door een jong publiek maar in het geheel richt het zich eerder tot oudere kinderen en volwassenen. De tekeningen vragen om ervaren waarnemers, en bovendien moet er rekening mee gehouden worden dat het Middelnederlands zich niet voor eerste lezers leent. Naast de confrontatie met de middeleeuwse rechtspraak heeft dit masterproject tot doel het onderzoeken van de vormelijke mogelijkheden betreffende suggestie in illustraties en de mogelijke voordelen hiervan voor de relatie tussen tekst en beeld. Hier wordt dieper op ingegaan door het praktijkwerk te toetsen aan literatuur van o.a. Roland Barthes (Cherbourg 1915 – Parijs 1980), Wolfgang Iser (Marienberg 1926 – Konstanz 2007) en Heinrich Wölfflin (Winterthur 1864 - Zürich 1945). Het is niet zo dat hun theoretische concepten een rechtstreekse invloed hebben op mijn ontwerpproces. In dat geval ontnem je jezelf als kunstenaar een bepaalde vrijheid die net onontbeerlijk is. Wanneer je je artistieke keuzes uitsluitend laat afhangen van een theorie wordt kunst een droog en star iets. Toch is literatuuronderzoek allesbehalve zinloos in die zin dat het lezen van bepaalde bronnen de kunstenaar de mogelijkheid biedt om op een totaal andere, afstandelijke en beschouwende manier na te denken over zijn werk. Door het werk te koppelen aan theoretische concepten worden zowel het theoretische als het artistieke in vraag gesteld en kunnen ze elkaar post factum op een bepaalde manier toch beïnvloeden. Zo hebben de ideeën van Barthes, Iser en Wölfflin zich voor mij een uitstekend analyseinstrument getoond maar zullen zij het laatste zijn waar ik aan denk wanneer ik weer aan het tekenen ga.

Het geïllustreerde boek kent een rijke geschiedenis die aanvangt lang voor de uitvinding van de boekdrukkunst in de 15e eeuw, maar nooit is de relatie tussen tekst en beeld zo veelbesproken en onderzocht geweest als vandaag de dag. In vorige eeuwen stonden illustraties slechts als ondergeschikte versiering langs de tekst en vertelden ze beide hetzelfde verhaal. Auteurs kwamen ook steeds terughoudender te staan tegenover het illustreren van hun romans aangezien ze op die manier vaak gelinkt werden aan commerciële literatuur (Tucker 2010: 1-23). Schrijvers als Henry James (New York 1843 – Londen 1916) en Gustave Flaubert (Rouen 1821 – Rouen 1880) nemen een zeer duidelijk standpunt in. James ziet illustrators als directe concurrenten en uit zijn argumenten spreekt een literaire jaloezie op de vertelkracht van het beeld.

*“The essence of any representational work is of course to bristle with immediate Images; and I, for one, should have looked much askance at the proposal, on the part of my associates in the whole business, to graft or “grow,” at whatever point, a picture by another hand on my own picture—this being always, to my sense, a lawless incident.” (James 1904: VI)*

*“(...) another and a competitive process.” (James 1904: VI)*

De minder afgunstige Flaubert slaagt er beter in de kern van het conflict tussen woord en beeld uit te drukken.

*“Jamais, moi vivant, on ne m’illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu’un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : « J’ai vu cela » ou « Cela doit être ». Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L’idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu’une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question d’esthétique, je refuse formellement toute espèce d’illustration.” (Flaubert 1862: 221-222)*

Het woord staat open voor interpretatie daar waar het beeld ‘fixeert’. In essentie is dit dus een conflict van de verbeelding; een conflict tussen de vrijheid van de kijker om zelf het verhaal visueel vorm te geven, en de verbeelding van het verhaal die de illustraties hem opleggen. Wat is nu juist verbeelding? David Summers -een van de toonaangevende hedendaagse kunsthistorici- definieert verbeelding als volgt: “the capacity to bring to mind images, the ‘forms’ of traces of more or less implicitly visual sensations retained from the past in the ‘thesaurus’ of memory” (Summers 2003: 29). Summers spreekt dus over een vermogen om beelden op te roepen vanuit

je beeldend geheugen. Dit beeldend geheugen is van persoon tot persoon in meer of mindere mate ontwikkeld en kan ook in meer of mindere mate aangesproken worden door kunst. Zo doen tekstuele beschrijvingen (literatuur) ten volle beroep op het inbeeldingsvermogen van de lezer, een kwaliteit waar het illustratieve beeld zich vaak niet op kan beroepen. Dit valt moeilijk te weerleggen, en veel illustrators kiezen ervoor om het conflict uit de weg te gaan en te zoeken naar inhoudelijk complementaire onderwerpen om hun illustraties interessant te maken. Pas hier kan er sprake zijn van een verrijkende dialoog tussen tekst en beeld. De mogelijkheden tot interactieve verhoudingen tussen beide partners is al uitgebreid onderzocht (Nikolajeva & Scott, 2000; Kress & Van Leeuwen, 2006) met vaak interessante resultaten. Het zoeken naar uitwegen voor de problematische relatie tussen beeld en tekst op niveau van de verbeelding gebeurt tot nu toe steeds op het terrein van de inhoud, eventuele beeldende oplossingen buiten beschouwing latend. Dit masterproject wil de visuele mogelijkheden nagaan die inspelen op de verbeelding van de lezer/kijker in plaats van deze te beperken.

De argumenten die Flaubert geeft vanuit het standpunt van de auteur zijn in het geval van dit project minder van toepassing aangezien er in de middeleeuwse vonnissen weinig sprake is van hoogstaande literaire beschrijvingen die door illustraties teniet gedaan worden. Toch is het ook hier nuttig iets aan de kijker over te laten omdat op die manier om persoonlijke betrokkenheid gevraagd wordt. Bovendien is het zo dat des te realistischer ik de processen zou tekenen, des te meer de kijker mijn tekeningen als betrouwbaar didactisch historisch materiaal zou gaan beschouwen en dat is allerminst mijn bedoeling. Om met dat doel tekeningen te maken geven de processen op zich immers te weinig informatie. Dit is een van de redenen waarom ik deze teksten gekozen heb voor een vormelijk onderzoek naast het feit dat ze thematisch tot mijn verbeelding spreken. Ze bevatten nauwelijks visueel beschrijvende stukken en zijn niet overal even begrijpbaar. Dit maakt het makkelijker een onafhankelijke positie tegenover de tekst in te nemen om tot nieuwe formele inzichten te komen. Bovendien kunnen illustraties de vonnissen de visuele context verschaffen die in de tekst ontbreekt.

Voor het ontwikkelen van een suggestieve beeldtaal wordt gebruik gemaakt van de inzichten van literatuurtheoretici Roland Barthes en Wolfgang Iser, specialisten in het suggestief medium bij uitstek. Daarna wordt nagegaan hoe suggestie in een beeldend medium bereikt wordt aan de hand van de kunsthistorische analyses van Heinrich Wölfflin. Conclusies hieruit worden gekoppeld aan praktijkwerk d.m.v. een inhoudelijke en formele analyse van eigen werk, met als bedoeling een vernieuwende suggestieve beeldtaal te distilleren die ook geschikt is om naast tekst te staan.

## L I T E R A T U U R O N D E R Z O E K

Roland Barthes is een van die auteurs die er niet voor terugschrikken in hun later werk eerdere theorieën tegen te spreken. Zijn vroeg werk geeft ons structurele analysemethodes voor teksten en houdt zich uitsluitend bezig met gecodeerde tekst- en beeldelementen. Het is pas op latere leeftijd dat hij aandacht krijgt voor dat wat buiten de code valt en sensitieve tekst- en beeldelementen als dusdanig erkent. Hij is nuttig in het kader van dit onderzoek omdat hij zijn aandacht van de auteur en het werk zelf verlegt naar de lezer en diens receptie van het werk.

ROLAND BARTHES

Cherbourg 1915  
Parijs 1980

Barthes' idee dat tekst pas ontstaat tijdens de act van het lezen en het feit dat hij spreekt over het door de lezer actief maken van een tekst, zijn elementen die eveneens te maken hebben met verbeelding en aansluiten met wat ik wil bereiken met mijn illustraties. Het aanwakkeren van de verbeeldingskracht van de lezer gaat immers in grote mate samen met diens zelfstandigheid en de manier waarop die zelfstandigheid tot stand komt. Het is nuttig te bekijken hoe dit proces –volgens Roland Barthes– werkt in de literatuur om daarna de toepasbaarheid voor de beeldende kunsten na te gaan.

In zijn essay *S/Z* (1970); een poststructuralistische analyse van *Sarrasine*<sup>1</sup> van Balzac verfijnt hij deze ideeën en past hij ze toe. Het is hier dat hij voor het eerst de term 'texte scriptible'<sup>2</sup> hanteert voor een tekst die nog 'geschreven' moet worden, ditmaal door de lezer. Hij ziet dit schrijven (of misschien beter: herschrijven) van een tekst als het nagaan van de verschillende mogelijkheden die als betekenis van de tekst kunnen dienen (Rosenthal 1975: 127).

Voor Barthes heeft deze vorm van lezen niet tot doel om een soort van ultieme, juiste of persoonlijke betekenis(sen) te distilleren, het gaat hem slechts om het blootleggen van de verschillende mogelijkheden; het ten volle ervaren van de pluraliteit van de tekst. Dit gebeurt door de tekst op te nemen in een groter geheel en door de leeservaring niet als een ononderbroken 'flow' te zien (Rosenthal 1975: 126). Hij pleit voor driedimensionele, structuurloze teksten die niet lineair naar een einde toe werken; voor een taal die zichzelf in vraag stelt en de lezer meer mogelijkheden presenteert. Hij wil dat we elke tekst lezen zoals we een gedicht zouden lezen: met aandacht voor elk woord, zonder je alleen te richten op het algemeen idee (Rosenthal 1975: 128).

Roland Barthes geeft in *S/Z* eigenlijk een soort handleiding voor het lezen van een tekst, waarbij wel een grote mate van zelfstandigheid bereikt kan worden door de lezer, maar die onpersoonlijk blijft en zeker geen rechtstreekse invloed heeft op het bevorderen van de fantasie. Toch berust zijn

1 *Sarrasine* is een novelle over de hartstochtelijke liefde van een jonge beeldhouwer voor een operazangeres, die hieraan niet wil toegeven omdat ze eigenlijk geen vrouw maar een castraat is.

2 De tegenhanger van de 'texte lisible', waarbij de lezer een passieve ontvanger blijft. *Sarrasine* zag hij als goed voorbeeld van een 'texte scriptible'.



methode in grote mate op een sleutelement dat belangrijk is voor mijn onderzoek: intertekstualiteit.

Er zijn twee vormen van intertekstualiteit. Enerzijds is er de gedwongen variant, dit zijn verwijzingen in een tekst die door de auteur 'opgelegd' worden, met andere woorden, onontkoombare verwijzingen naar andere teksten die in het collectieve geheugen zitten. Anderzijds is er ook nog de persoonlijke intertekstualiteit. Deze komt tot stand wanneer de lezer verbanden legt met andere teksten door louter persoonlijke associaties. (Pint 2013: 81-100) Een tekst is 'scriptible' wanneer hij door de lezer actief opgenomen wordt in een groter geheel en zo door de lezer 'aangevuld' wordt. Dit onderzoek wil een beeldende equivalent van een 'texte scriptible' ontwikkelen; een 'image scriptible' doet dan beroep op de 'intervisualiteit', en heeft tot doel de kijker te verheffen tot co-creator.

De kunsthistoricus David Summers zegt het volgende: "For virtual images, completion is inseparable from recognition; it involves inference in the sense of in-ference, a carrying into" (Summers 2003: 310)<sup>3</sup>. Hij zegt dat afbeeldingen automatisch door de kijker afgemaakt worden, zoals Barthes dat stelt voor tekst. Maar net zoals Barthes zegt dat sommige teksten meer 'scriptible' zijn dan andere, geldt dit evenzeer voor de beeldende kunsten, en ben ik ervan overtuigd dat deze kwaliteit ook bewust in beelden kan worden nagestreefd bij het creatieproces. De mate waarin een 'image scriptible' beroep doet op de persoonlijke intervisualiteit kan moeilijker beïnvloed worden, de gedwongen intervisualiteit daarentegen is wel beïnvloedbaar. Beelden hoeven niet alles te bevestigen wat de kijker eigenlijk al weet. Meer nog, wanneer bijvoorbeeld alledaagse voorwerpen of voor de hand liggende anatomie in het beeld worden weggelaten is het aan de kijker deze aan te vullen met zijn beeldend geheugen, met zijn verbeelding. Op die manier kunnen elementen die als evident worden ervaren toch bewust gemaakt worden. Misschien ligt het dus binnen de mogelijkheden van een 'image scriptible' iets te benadrukken door het weg te laten.

Het zijn niet alleen weglatingen die een beeld 'scriptible' kunnen maken, maar alles wat de verhalende structuur in de war brengt en de kijker op zichzelf aanwijst. Zo is Barthes' argument om een tekst niet als een lineair doorlopend geheel te beschouwen eveneens een middel.

3 "Images are virtual when they have the force or effect, but not the physical substance, of what they show" (Summers, 2003: 310).

Iser's theorieën komen voor een stuk overeen met Barthes' ideeën. Ze pleiten beide voor dynamische (Barthes: driedimensionele) teksten die nog geconcretiseerd moeten worden door de lezer. Hij heeft het ook uitvoerig over het tot stand brengen van een creatieve participatie bij het leesproces. Belangrijk hierbij zijn 'blanks' of 'gaps', de 'lege plekken' in de tekst die ruimte laten voor de verbeelding van de lezer. Iser vindt dat wat niet gezegd wordt minstens even belangrijk als dat wat wel gezegd wordt. Het laatste vormt een soort 'outlines' die door de lezer geanimeerd moeten worden (Iser 1972: 281). Volgens Iser zijn lezer en auteur in een strijd om de verbeelding verwickeld waarbij er door de tweede steeds te veel of te weinig gegeven wordt (Iser 1972: 280). Hierin ligt ook de uitdaging op beeldend niveau. Wat veroorzaken weglatingen en lege plekken met betrekking tot de leesbaarheid van het beeld, en is leesbaarheid altijd prioritair? Het is niet de bedoeling dat weglatingen de overhand krijgen en de tekeningen vervallen in 'zoekprentjes' waarbij de enige creatieve participatie van de kijker erin bestaat het onderwerp te zoeken. Ze moeten eerder een medium worden om de kijker te betrekken in de vormgeving van de tekst.

Iser maakt onderscheid tussen het proces van 'gaten opvullen' naargelang de aard van het boek: "With 'traditional' texts this process was more or less unconscious, but modern texts frequently exploit it quite deliberately" (Iser 1972: 285). In traditioneler opgebouwde verhalen worden de 'gaten' onbewust aangevuld en veel minder direct ervaren. Het is zo dat er in de meeste tekeningen ook elementen minder uitgewerkt zijn dan anderen, maar binnen de wereld van illustratie is het effect van weglatingen nooit 'deliberately exploited'.

In literaire teksten worden confirmatieve elementen -evidente elementen die je verwachtingen bevestigen- als een defect beschouwd. Deze elementen kunnen we alleen accepteren of verwerpen en zijn volgens (Iser 1972: 283) te dwingend. In beelden kan dit evenzeer het geval zijn. Met ongeformuleerde elementen in het beeld en fragmenten die als pars pro toto een groter geheel moeten oproepen wordt vermeden dat er een teveel aan confirmatieve elementen onze aandacht opeisen. Het zijn net deze elementen die zich het makkelijkst lenen om weggelaten te worden omdat voorkennis hier van ondergeschikt belang is.

Het belangrijkste voor mij om te onthouden uit de ideeën van beide literatuurtheoretici is dat een suggestieve beeldtaal die inspeelt op de verbeelding afhankelijk is van de mate waarin beroep gedaan wordt op de zelfstandigheid van de lezer. De meest voor de hand liggende manier, die ook in de literatuur gebruikt wordt, zijn weglatingen. Toch kent het medium beeld ongetwijfeld andere mogelijkheden. De kunsttheoreticus Heinrich Wölfflin speelt de barok als suggestieve periode uit tegen de meer aan wetmatigheden

gebonden renaissance. In het volgende deel van dit onderzoek gaan we na hoe Wölfflin beeldende suggestie staaft en koppelt aan picturaliteit, om dan te onderzoeken hoe ook de formele kenmerken van lineaire werken kunnen inspelen op de verbeelding, door middel van praktijkonderzoek.

De Zwitserse kunsthistoricus heeft in zijn magnum opus *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) een analysemodel opgesteld voor beeldende kunst dat zich richt op de formele elementen in het beeld: “a fully mature and influential example of the relation between form, pictorial imagination and formalist history of art” (Summers, 2003: 32). Voor een beeldend kunstenaar zijn de ‘optische mogelijkheden van de kunstenaar’ –zoals hij ze zelf noemt– die hij distilleert door werken uit de renaissance en de barok te vergelijken nuttig, hoewel hij historische ontwikkeling vanuit een intussen gedateerd perspectief bekijkt. Ondanks het feit dat zijn werk nu naar de achtergrond verdwenen is, erkennen moderne kunsthistorici zijn belang voor hedendaagse kunstwetenschappen en de nu populaire ‘visual-culture studies’ (Davis, 2011: 5).

De optische mogelijkheden die Wölfflin onderscheidt worden uitgelegd in volgende tegenstellingen, waarbij de eerste volgens Wölfflin eigen zijn aan de renaissance en de tweede aan de barok:

Lineair	Picturaal
Vlakheid	Diepte
Gesloten vorm	Open vorm
Veelheid	Eenheid
Duidelijkheid	Onduidelijkheid

De rigide scheiding tussen werken uit de renaissance en de barok is voor mijn onderzoek niet relevant, maar wel de eigenschappen die hij aan beide stijlstromingen toekent. Als ze losgemaakt worden van hun historische achtergrond kunnen ze zinvol zijn bij het kijken naar en analyseren van beeldende kunst. Hier is het vooral interessant om te bespreken aan welke van zijn ‘optische mogelijkheden’ hij suggestie koppelt, of misschien nog meer, hoe hij enkele van zijn begrippen zelfs als voorwaarde stelt om suggestiviteit in de beeldende kunsten te bereiken. Deze kunnen helpen bij het opstellen van een soort handleiding voor het ontwikkelen van het prototype van een ‘image scriptible’. Het zijn steeds kenmerken uit de barok die hier een rol spelen, toch is de suggestie die in de barok blijkbaar wordt nagestreefd van een heel andere aard dan de variant waar ik naar op zoek ben. Bij mij gaat het –zoals eerder vermeld– om het bereiken van een zelfstandigheid van de kijker waarbij hij het onderwerp van de tekening moet zien vast te grijpen met behulp van zijn verbeelding en intervisuele kennis. De onderwerpen die in de barok behandeld worden behoorden in die tijd zozeer tot het collectief geheugen dat men de schilderijen

niet in die zin als suggestief ervoer, integendeel, toen was het meteen duidelijk om welke voorstelling het ging. Hoewel er niet meer moet nagedacht worden over de behandelde onderwerpen en het doel van de suggestie verschillend is, kunnen de formele eigenschappen waarop wordt teruggevallen zeker van nut zijn bij het creëren en analyseren van een eigen suggestieve beeldtaal.

Volgens Wölfflin zijn alleen picturale schilderijen suggestief omdat zij de aandacht afleiden van de omtreklijn en licht en schaduw en niet de lijn als grensafbakening het werk laten beheersen. Lineariteit geeft zekerheid, creëert ‘tastbeelden’ waarbij de lijn als vaste grens alle onduidelijkheid uitsluit (Wölfflin 1915: 32). Ook composities kunnen in meer of mindere mate tot de verbeelding spreken. Verkortingen, overlappingsen en ineengestremgelde vormen creëren een veel schilderachtiger effect dan frontale aanzichten (Wölfflin 1915: 36). Overlappingsen en verkortingen maken beeldelementen in grote mate afhankelijk van elkaar (Summers, 2003: 451-453) en zijn bepalend voor de relatie tussen voor en achtergrond. Dit gaat ook gepaard met de tegenstelling tussen vlakheid en diepte. Werken in lijn zijn gebonden aan het vlak, en als diepte beoogd wordt, wordt deze op een veel wetmatigere manier gecreëerd dan in veel picturale schilderijen. In sommige lineaire werken wordt het perspectief vaak heel duidelijk uitgespeeld, bijvoorbeeld door te werken met achter elkaar geplaatste diepteniveau's. Picturale schilderijen hebben de mogelijkheid tot een vloeiende dieptebeweging die door lichtinval extra kracht kan worden bijgezet. Vloeiende dieptebewegingen en diepte door belichting zijn van veel subtielere (suggestievere) aard dan een dieptewerking die het alleen moet hebben van verkleining en de wetten van het perspectief.

Bepaalde werken vragen om een andere manier van kijken dan andere. Bij picturale werken is volgens Wölfflin de aanblik van dichtbij zinloos omdat vorm en kleur ineenvloeien en steeds in een groter verband zijn opgenomen (Wölfflin 1915: 52). In werken die lineair van aard zijn is het makkelijker kleinere stukken gedetailleerd uit te werken en is het bijgevolg ook makkelijker deze te isoleren en op zichzelf te laten bestaan. Dit gaat gepaard met het criterium van ‘duidelijkheid’ geplaatst tegenover ‘onduidelijkheid’ bij werken waarbij de vormen ineenvloeien en eventueel gecamoufleerd worden door oversnijdingen, lichtinval,... In lineaire werken worden de harde lijnen van bijvoorbeeld architectonische achtergronden juist wel ten volle uitgespeeld.

Kleurgebruik komt niet expliciet naar voren in Wölfflin's tegengestelde begrippenparen, maar wordt hier en daar toch besproken. Kleurgebruik waarbij van eenzelfde kleur verschillende tonaliteiten worden opgezocht biedt veel meer suggestieve mogelijkheden dan kleuren die in vlakken naast elkaar

geplaatst worden en binnen hun eigen kleurtoon weinig variatie vertonen. Wanneer in een schilderij gespeeld wordt met de graad van verzadiging en subtiele kleurovergangen, krijgen figuren een ongrijpbaar karakter, waarbij de inhoud niet met behulp van de contouren wordt ontdekt, maar door het binnenste gedeelte van de vorm (Wölfflin 1915: 47).

Generaliserend kunnen we hieruit besluiten dat belangrijke formele elementen voor de werking van suggestie in beelden de zelfstandigheid van licht, schaduw en kleur zijn, gepaard met een geheelbenadering waarbij harde lijnen verzacht worden en vlakheid vermeden wordt, en een ongedwongen compositie die durft af te wijken van frontale aanzichten en kiest voor gedurfdere perspectieven.

Met deze inzichten in combinatie met het feit dat met weglatingen onze verbeelding kan gestimuleerd worden (cfr. Barthes en Iser) kan ik nagaan hoe in mijn tekeningen suggestie tot stand komt en waar die haar werking zowel op inhoudelijk als op formeel gebied aan te danken heeft. Alvorens mijn tekeningen aan de hand van Barthes, Iser en Wölfflin te bespreken wil ik het nog even hebben over evolutie van mijn praktijkwerk zoals die tot stand is gekomen los van enige theoretische invloed. Hiervoor beschrijf ik de vier fasen die mijn technisch proces doorliepen.

figuur 1



figuur 2



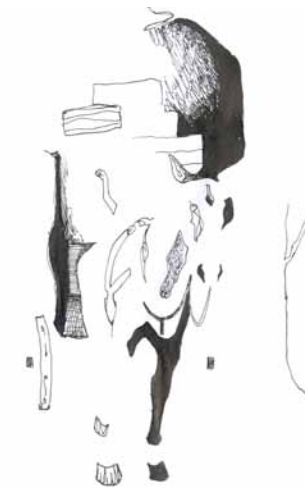
## EVOLUTIE

*Eenige Merkwaardige Vonnissen van Vroegere Tyden in Teekeninge*

### CHINESE INKT

FASE 1

Als tekenaar zoek ik naar beelden die los van hun onderwerp interessant kunnen zijn. Veel kijkers hebben te snel de neiging om een beeld te lezen en te interpreteren en niet voldoende stil te staan bij de visuele kwaliteiten van het werk. Aanvankelijk maakte ik tekeningen in chinese inkt waarbij de herkenbaarheid van het onderwerp soms helemaal verdween en waarbij de uitdaging voor de kijker eerder gezocht wordt in een overdaad aan lijnen in plaats van in de leegte, en snelheid in uitvoering als een absolute prioriteit zagen. Toch wou ik een stijl ontwikkelen die ook geschikt is om naast tekst te staan en heb ik in eerste instantie de onderwerpen terug herkenbaar gemaakt (figuur 1). Uiteindelijk zijn mijn tekeningen vrij snel beginnen abstraheren en maakte de decoratieve wirwar aan lijnen voor een deel plaats voor een iets grafisch verantwoordere vlakverdeling in wit en zwart (figuur 2). Hier en daar probeerde ik de grafische abstractie en weglatingen te compenseren door op andere plaatsen toch een lossere lijn te behouden, meestal in de vorm van volkomen nutteloze kribbels. Ook dit bleek zeker geen eindpunt, aangezien mijn tekeningen begonnen te neigen naar een 'zoek het onderwerp'-spelletje zonder daarbij een -voor mij- esthetische meerwaarde te creëren (figuur 3). Het tekenen gebeurde puur vanuit de vraag welke elementen al dan niet weggelaten kunnen worden om de grenzen van leesbaar-onleesbaar af te tasten, zonder daarbij aandacht te besteden aan welke vormen visueel het interessantst zijn terwijl het net mijn oorspronkelijke bedoeling was beelden te maken die interessant zijn los van hun onderwerp, als beeld zelf. Hier heb ik beseft dat de weglatingen een medium maar geen doel mogen worden.

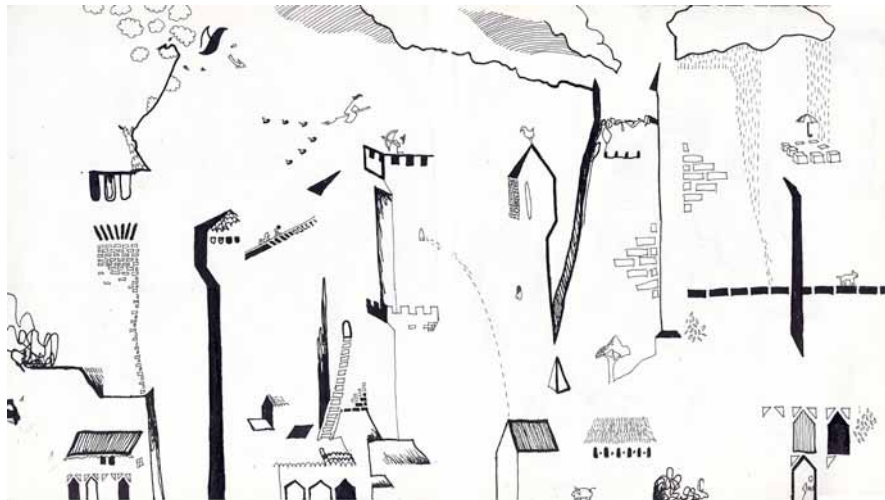


figuur 3  
(paard en koets)

figuur 4



figuur 5



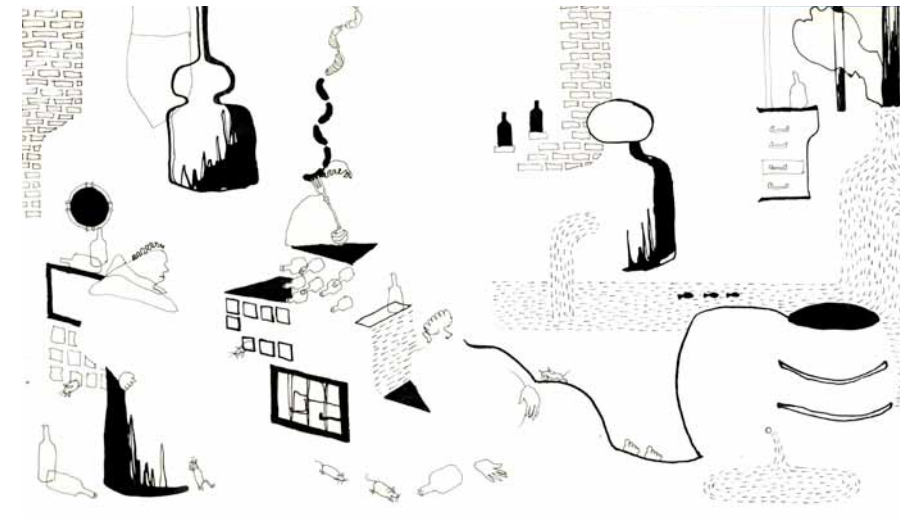
## CHINESE INKT IN COMBINATIE MET STIFTJE (0,05)

## FASE 2

De tweede fase van mijn artistiek onderzoeksproces bestond uit het combineren van dikkere lijnen en vlakken in chinese inkt met een hele fijne lijn, die minder aandacht opeist en waarin ik lossier durfde tekenen. De fijnheid van deze lijn heeft ook mijn aandacht voor het detail aangewakkerd die de tekeningen de esthetische meerwaarde kon bieden die voordien ontbrak. Sinds het combineren van beide pennen valt het op dat de schaal waarop ik tekende sterk verkleind is en ik soms moeite moest doen om niet steeds te vervallen in miniatuurweergaves die soms wel leuk zijn om naar te kijken maar voor mij niet volstaan om een verhaal te illustreren (figuur 4, 5, 6). Wanneer er op zo'n schaal getekend wordt, blijft de relatie tussen kijker en beeld afstandelijk en is er gevaar voor een gebrek aan inleving.

Het voordeel van de combinatie met de dunnere lijn is dat op twee niveau's kan getekend worden en dingen benadrukt of juist verzacht kunnen worden die in een vorige fase waarschijnlijk gewoon werden weggelaten. In mijn geval hebben beide lijnen elkaar nodig: de fijne lijn geeft de nodige textuur en detail aan zwaarder aangezette stukken, en de dikkere lijnen en zwarte vlakken animeren de fijne lijn en zijn in staat het wit van het papier in de tekening te betrekken.

figuur 6





figuur 7



figuur 8



Het is nooit mijn bedoeling geweest om in zwart-wit te blijven tekenen. Het uitsluiten van kleurgebruik in de eerste fase heeft me anders leren kijken en tekenen en is absoluut nodig geweest om vormelijk tot nieuwe inzichten te komen. Toch denk ik dat een opeenvolging van een groot aantal van dergelijke tekeningen de aandacht van de kijker kan verliezen, en eveneens de mijne als tekenaar. Bovendien was ik nog steeds op zoek naar manieren om het al te grafische karakter van mijn tekeningen te doorbreken, een doel waar kleur zich als (enig?) middel toe leent. De eerste pogingen om kleur te integreren in de tekeningen bestaan uit –hoe kan het ook anders– aarzelende aquareltinten. In deze fase is kleur niet onafhankelijk, noch als tekeninstrument, noch als kleur op zich. De kleuren hebben een minder vaste vorm en lopen meer ongecontroleerd over het blad (figuur 7). Toch merk je al iets van de verzachtende factor van kleur op de zwarte lijnen en vlakken. Figuur 8 is gemaakt in een soort tussenfase waar de aquarel minder verdund toch al eens een vaste vorm durft aan te nemen maar op andere plaatsen nog vrij over het blad loopt. Het huisje is eerder in vlak dan in lijn benaderd, en het gebruik van kleur slaagt hier vrij goed in het doel dat ik beoogde; namelijk het compenseren van het grafisch-geometrisch karakter van de zwart-wit tekeningen. In de vierde fase zijn kleuren toch weer op een grafische manier toegepast en is mijn opzet in het kader van dit experiment minder geslaagd.



figuur 9



figuur 10



In de laatste fase van vormelijke experimenten ben ik pen en inkt gaan combineren met dekkendere verfsoorten (olieverf en acryl). Hier is kleur niet achteraf toegevoegd, maar maakte ze van begin af aan deel uit van de tekening. Dit wil zeggen dat de kleuren steeds als vaste vormen in dichte vlakken op het blad staan en eigenlijk al even grafisch aangewend zijn als de effen zwarte fragmenten uit de vorige fasen (figuur 9, 10). Op die manier verschuift het oorspronkelijk doel van mijn gebruik van kleur naar de achtergrond. Daarom wou ik het eveneens strakke van de kleurvlakken compenseren door ze niet monochroom te schilderen, maar in te vullen met picturale penseelstreken in verschillende tonaliteiten. Sinds ik op die manier te werk ga merk ik dat ik mijn tekeningen veel beredeneerder opbouw dan in fase 2, en bestaat het gevaar dat een deel van mijn normaal veeleer intuïtief tekenproces moet inboeten.

Het risico bij het gebruik van deze verfsoorten -van olieverf in het bijzonder- bestaat dat de textuur en kleurwerking bij reproductie aan kracht inboet. In boekvorm kunnen de tekeningen dus minder resultaat geven dan de originelen. Toch kunnen de originelen naast het boek als zelfstandige werken bestaan los van tekst of zelfs verhaal. Wanneer de tekeningen uit hun context gehaald worden zal de kijker meer geneigd zijn om het beeld te toetsen op zijn visuele kwaliteiten.



## ANALYSE

*Eenige Merkwierdige Vonnissen van Vroegere Tyden in Teekeninge*

Het is niet zo dat ik in mijn creatief proces het inhoudelijke buiten beschouwing laat, het is en blijft mijn bedoeling om figuratief werk te maken, in veel gevallen om naast tekst te staan.

Bij de inhoudelijke analyse van mijn werk is het eerst en vooral nodig te vermelden hoe tekst en beeld zich ten opzichte van elkaar verhouden, hoewel dit geen hoofdpunt is in dit onderzoek. De middeleeuwse processen worden niet in hun geheel gereproduceerd, ondermeer omdat ze vaak langdradig worden en soms overgaan in opsommingen van dezelfde misdaden bij een groot aantal slachtoffers. De processen waar het niet gaat over bovennatuurlijke misdaden worden in de tekeningen vrij goed gevolgd. Daar waar de duivel als schuldige beschreven wordt, durven de tekeningen wel eens een andere interpretatie tonen. Door het feit dat de teksten slechts gedeeltelijk gebruikt worden en ook in mijn tekeningen de verhaalstructuur niet altijd even duidelijk wordt, heb ik -onbedoeld- ook inhoudelijk een 'texte scriptible' gemaakt. *Eenige Merkwierdige Vonnissen van Vroegere Tyden in Teekeninge* is zeker geen eenvoudig doorlopend verhaal maar een fragmentarisch samengesteld boek dat aansluit bij Barthes' pleidooi voor structuurloze teksten die mogelijkheden maar geen waarheden geven.

Hier kan ook de vraag gesteld worden op welke manier ik beredeneer welke delen worden weggelaten in een beeld, en hoe ik bepaal op welke wijze de delen die wel getekend zijn worden uitgewerkt; sommige delen zijn gedetailleerder en krijgen meer aandacht dan andere. Ik hou hierbij geen rekening met het inhoudelijk belang van de elementen die geselecteerd en scherper uitgewerkt worden. De keuzes gebeuren vooral op vormelijke gronden, waardoor soms schijnbaar overbodige details meer aandacht kunnen krijgen dan de hoofdzaak; details die als een soort dwaalsporen de kijker in uiteenlopende richtingen kunnen sturen in het verhaal. Dit sluit echter aan bij het verhogen van de zelfstandigheid van de kijker, in die zin dat hij hier zelf de taak krijgt om elementen die hij belangrijk acht voor het verhaal te selecteren, zonder dat de illustrator hem die al voorgekauwd heeft.

Details hebben nog een ander nut naast het beïnvloeden van het selectief vermogen van de kijker, zoals blijkt uit het later werk van Roland Barthes. Volgens Barthes dragen schijnbaar overbodige details in de literatuur (beschrijvingen) bij tot het 'effet de réel'; het werkelijkheidseffect van de tekst, en bepalen zij voor een groot stuk de appreciatie ervan (Barthes 2004: 101-112). Ook Iser heeft het over het belang van details in literatuur: "(...) it is

the very precision of the written details which increases the proportion of indeterminacy; one detail appears to contradict another, and so simultaneously stimulates and frustrates our desire to ‘picture,’ (...)” (Iser 1972: 290). Ik denk dat beide heren ook gelijk hebben wat de beeldende kunsten betreft. Hoewel dit mijn argumenten aangaande weglatingen en intervisualiteit lijkt tegen te spreken, denk ik dat een uitgewerkt detail hier en daar nodig is als startpunt om de verbeelding in gang te zetten (Iser) en ook simpelweg om de appreciatie van de kijker te bevorderen (Barthes). Daar waar weglatingen alleen gedwongen intervisualiteit kunnen aanspreken, ligt het in de mogelijkheden van details om zich te richten op persoonlijke intervisualiteit, hoewel ik dit uiteraard niet intentioneel kan beïnvloeden.

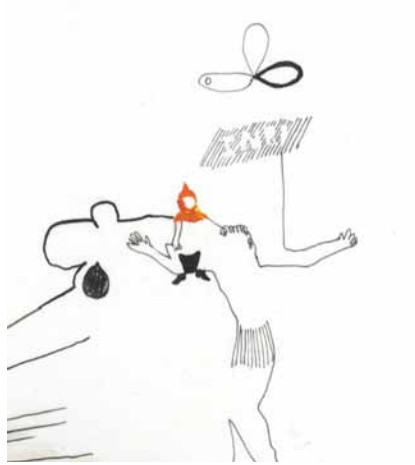
Bovendien hebben ‘overbodige’ details en leegtes/weglatingen hun bestaan slechts aan elkaar te danken. Een detail kan alleen maar aandacht krijgen in een tekening die voor de rest sober is (bv. door leegtes), en het ervaren van een leegte is eveneens afhankelijk van datgene wat er wel getekend is. Bovendien werken deze tegenpolen samen met eenzelfde doel; ze maken dat de kijker kan verdwalen in het beeld en lang genoeg moet waarnemen vooraleer hij kan interpreteren en betekenis geven aan wat hij ziet.

Er dient hier ook iets gezegd te worden over ‘datgene wat niet gezegd wordt’ zoals Iser het beschrijft, en beroep doet op onze ‘gedwongen’ intervisuele kennis d.m.v. weglatingen in het beeld. Wat houdt deze gedwongen intervisuele kennis in dit geval in? We hebben allemaal een vrij gelijkaardig beeld over de late Middeleeuwen met stereotiepe ideeën over zowel kledij, sfeer en gebouwen van de adel, clerus en het gewone volk. De vraag is dan of die stereotiepen die onze intervisualiteit over de Middeleeuwen bepalen, ontweken moeten worden of juist opgezocht. De lezer/kijker heeft steeds een houvast nodig. Die functie kan enerzijds opgenomen worden door de tekst. Wanneer gewerkt wordt met tekstfragmenten is het makkelijker om de tekeningen te plaatsen en aan te vullen. Wanneer het verhaal alleen op beelden is aangewezen –en zo zijn er ook fragmenten- kan die houvast geboden worden door de stereotiepen in ons beeld over de late Middeleeuwen in de tekeningen uit te spelen. Met andere woorden, ze geven de kijker een leidraad daar waar dat vormelijk niet altijd gebeurt.

Het welslagen van de stijl is eigenlijk afhankelijk van de inhoud en heeft in sommige gevallen echt stereotiepen of tekst nodig om ‘leesbaar’ te blijven. Hier is het belangrijk een goed evenwicht te vinden tussen het zoeken naar zelfstandigheid van de kijker/lezer en het vertellen van een verhaal. Vooral in het begin van mijn boek is het belangrijk dat de kijker ‘begeleiding’ krijgt, omdat daar nog een zekere gewenning aan de beeldtaal moet optreden. Het ligt immers in de mogelijkheden van de beelden zelf om te



lineaire geheelbenadering



vloeiende dieptebeweging



loslaten van contouren



bepalen hoe er gekeken wordt (Davis 2011: 6), dus de toegankelijkheid van de stijl vergroot naarmate het boek vordert. Daarom breiden op het einde de mogelijkheden uit. Ik kan verdergaan met weglatingen en stereotiepen kunnen plaatsmaken voor minder evidente tafereelen om de lezer/kijker te blijven uitdagen. Dit noemt Iser het proces van ‘anticipatie en retrospectie’ (wederom: hij behandelt dit vanuit de literatuur) waarbij na enkele prenten bepaalde verwachtingen gaan ontstaan, die dan af en toe tegengesproken dienen te worden (Iser 1972: 285-287).

INHOUDELIJK

Volgens Heinrich Wölfflin zijn het vooral picturale werken die inspelen op de verbeelding van de kijker en gaat lineariteit gepaard met ‘tastbeelden’ die steeds de vorm proberen te verduidelijken (Wölfflin, 1915:31). In het praktijkonderzoek van dit masterproject probeer ik de picturale mogelijkheden van de lijn na te gaan en te onderzoeken op welke manieren een lineaire uitvoering en een benadering in vlakken suggestie en vrijheid van verbeelding niet moeten uitsluiten, integendeel.<sup>4</sup> Wanneer de suggestieve technieken die van nature eigen zijn aan picturale werken geïntegreerd worden in een lineaire werkwijze, kan de manier waarop deze suggestie tot stand komt niet op de achtergrond blijven maar confronteert ze de kijker heel direct met de ‘gebreken’ van het beeld.

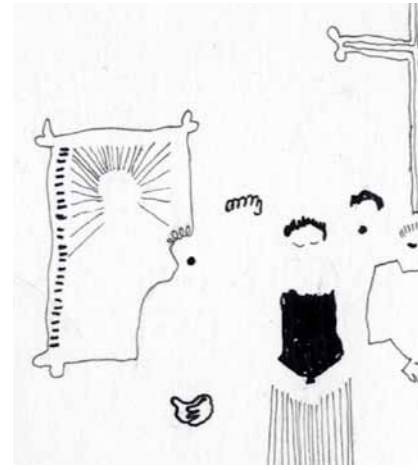
FORMEEL

In mijn tekeningen wordt gefocust op de omtreklijnen, maar de lijn houdt niet braaf vast aan de contouren van een enkel object of figuur. Om het in Wölfflins termen uit te drukken: de tekeningen zijn gemaakt vanuit een soort lineaire geheelbenadering waarbij de lijn niet gebruikt wordt om elementen van elkaar te scheiden maar juist om ze te verbinden. Op die manier zijn ook voor- en achtergrond aaneengesloten en ontstaat er een vloeiende dieptebeweging zonder dat er vage penseelstreken aan te pas moeten komen. Op andere plaatsen worden dan weer contouren losgelaten, en dit niet door subtiele vervagingen in kleur, maar op een veel directere manier. Zo moeten abstracties in lijnen en vlakken als pars pro toto een groter geheel oproepen. “The abstraction of images provides the basis for the characterization of sight itself, as well as imagination and thought, as ‘places’ for images” (Summers 2003: 257).

Het feit dat voor- en achtergrond van elkaar afhankelijk zijn, houdt in dat het moeilijk wordt om elementen te isoleren, ondanks het feit dat detailbenaderingen zeker niet overal vermeden worden.

<sup>4</sup> Wölfflin heeft het soms over lineaire oplossingen voor picturale elementen (bv. gebladerde, wolken). Iemand die daar volgens hem sterk in is is Wolf Huber (1485 -1553, Oostenrijk). (Wölfflin 1915: 48)

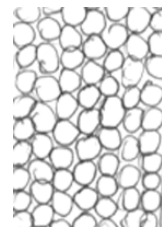
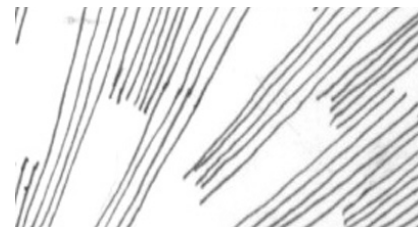
oversnijdingen



negatieve vormen



decoratieve patronen



De lineaire verbindingen tussen voor- en achtergrond impliceren dat in mijn composities ook veel oversnijdingen –die Wölfflin koppelt aan suggestieve picturale werken- te vinden zijn. Deze oversnijdingen worden aangewend om ‘negatieve vormen’ (bij uitstek vlakken) uit te spelen. Het feit dat er regelmatig contouren worden losgelaten en dat er gebruik gemaakt wordt van negatieve vormen zorgt ervoor dat er relatief veel leegtes in mijn tekeningen ontstaan die allemaal vrij veel aandacht opeisen. Zo wordt Wölfflins ‘open vorm’ (Wölfflin 1915: 117-134) veel bewuster ervaren en kan de leegte als actief beeldelement fungeren naast de elementen die wel getekend zijn – een letterlijke uitbeelding van Iser's stelling dat datgene wat niet gezegd wordt net zo belangrijk is als datgene wat wel gezegd wordt. Dit bewust maken van de leegte sluit aan bij Iser's interpretatie van ‘literariteit’ en het feit dat een bepaald soort teksten speelt met de mogelijkheden van lege plekken en de aanvullingen door de lezer hier heel bewust gebeuren.

Het zijn niet alleen de weglatingen die de lezer formeel een uitdaging bieden, ook ‘datgene wat wel gezegd wordt’ is niet altijd even verhelderend. Wat soms in de eerste plaats decoratieve patronen lijken worden vaak slechts in de tweede plaats onderdelen van een figuur of gebouw. Deze patronen komen overeen met de manier waarop in veel middeleeuwse miniaturen achtergronden werden opgevuld. De middeleeuwse context heeft ook de typografie van mijn boek bepaald. Voor de broodtekst is er voor de vrije interpretatie van een gotische letter gekozen, met de hand geschreven in dezelfde pendikte die ook in de tekeningen gebruikt wordt (0,05). Op die manier is de tekst zeer makkelijk te integreren in de illustraties. Het grafisch-geometrische karakter van de tekeningen zorgt er ook voor dat tekstblokken, net als leegtes, een functie kunnen krijgen in de tekening (bijvoorbeeld als onderdeel van een muur). De eerste pagina van elk hoofdstuk is geschreven in een traditionele kalligrafische gotische letter. Dit soort typografie is moeilijker leesbaar dan klassieke boekletters en levert dus niet alleen een bijdrage aan de sfeer van de middeleeuwen maar sluit ideologisch ook aan bij dit onderzoek: het actiever maken van de kijk- en leeservaring. Kunsthistoricus Whitney Davis ziet kalligrafie als een goed voorbeeld om zijn methode ‘close looking and close reading’<sup>5</sup> te illustreren (Davis, 2011: 126-127), een methode die aansluit bij wat ik ook met dit onderzoek wil bereiken. Het is zo dat kalligrafische letters soms kunnen vragen om ‘close looking’ in die zin dat ze niet altijd even makkelijk leesbaar zijn. Indien de tekst zelf inhoudelijk of grammaticaal ook een uitdaging biedt (in dit geval door het gebruik van Middelnederlands) is ‘close reading’ des te meer aangewezen.

<sup>5</sup> Davis vindt het belangrijk om beelden niet alleen te ‘lezen’ zoals dat sinds de ‘linguistic turn’ gebruikelijk is. Volgens hem blijft dan het visuele aspect onderbelicht, daarom wil hij terug de kijkervaring benadrukken (Davis 2011: 122).

## B E S L U I T

Door het conflict dat illustraties bij tekst aangaan met de verbeelding van de lezer aan te pakken op vormelijk niveau heb ik mijn focus verlegd van de relatie tussen tekst en beeld naar het beeld zelf. Mijn illustraties proberen door vormelijke eigenschappen te weerstaan aan de druk om op het eerste zicht hun betekenis prijs te geven. Het lettertype, de leegtes, het loslaten van de contouren, de details, dit alles vraagt om een langere en actievere waarneming dan bij de meeste beelden het geval is.

Net zoals Barthes pleit voor het fragmenteren van een tekst en hem niet als onaantastbaar doorlopend geheel te beschouwen, fragmenteer ik mijn tekeningen zodat de kijker ze bekijkt zoals hij poëzie zou lezen: woord per woord. Beeldende suggestie is in mijn tekeningen geïnterpreteerd als het uitstel van betekenis; er moet eerst aandachtig gekeken worden vooraleer betekenissen kunnen toegekend worden. Dit bevordert de interactie tussen woord en beeld. Wanneer tekeningen niet dadelijk begrepen worden zoekt men in de tekst naar herkenningpunten en wordt aan zowel tekst als beeld meer aandacht geschonken.

Ik zie het uitstel van betekenis als sleutel tot de verbeelding, daar je in het nadenken over wat je ziet meteen ook verplicht wordt je fantasie aan te boren. Met andere woorden, ik ben ervan overtuigd dat verbeelding ook kan en moet gestimuleerd worden op een ander niveau dan louter het inhoudelijke. Een 'image scriptible' kan wel onderdeel worden van een 'texte scriptible' door de traditionele verhaalopbouw aan haar laars te lappen.

Naast een vrijplaats zoeken voor de verbeelding voert een 'image scriptible' dus ook een pleidooi voor de waarneming. Omdat de onderwerpen in mijn tekeningen zich niet altijd bij de eerste oogopslag verraden, wordt de kijker verplicht zich op de vorm te concentreren. Ons op betekenisgeving gezind oog reduceert het zintuiglijke aspect tot een minimum, en met mijn tekeningen wil ik, of het nu door weglatingen of door een absurd detail is, de kijker ertoe aanzetten om -al is het maar een beetje- langer te kijken. Beelden worden veel te snel 'gelezen' en geïnterpreteerd, en het kijken zelf blijft oppervlakkig. Dit houdt in dat de tekeningen ook los van elkaar en van de context van het verhaal kunnen gezien worden. Op die manier zal de kijker nog minder snel geneigd zijn de tekeningen te 'lezen', maar zich meer richten op de visuele kwaliteiten van het beeld als zelfstandig werk.







## B I B L I O G R A F I E

BATRHEES, R. (2004). *Het werkelijkheidseffect* in: Barthes, R., *Het werkelijkheidseffect* [ed. R. Hofstede & J. Pieters]. Groningen. Historische uitgeverij.

CANNAERT, J.B. en MADOU, J.B. (1829). *Bydragen tot het oude strafregt in België, gevolgd door eenige merkwaardige vonnissen van vroegere tyden, van allerlei aard*. Brussel. M. Hayez, drukker der Koninklijke Academie van Wetenschappen.

DAVIS, W. (2011). *A general theory of visual culture*. Princeton. Princeton University Press.

FLAUBERT, G. (1991). *lettre à Ernest Duplan, 12 juin 1862*, Correspondance, tome III, Parijs, Gallimard.

ISER, W. (1972). *The Reading Process: A Phenomenological Approach*, *New Literary History*, Vol. 3, No. 2, On Interpretation: I (Winter, 1972), pp. 279-299. John Hopkins University Press.

JAMES, H. (1904). *The Golden Bowl*. New York. Scribner.

KRESS, G. en VAN LEEUWEN, T. (2006). *Reading images, the grammar of visual design*. Abingdon, Routledge.

NIKOLAJEVA, M. en SCOTT C., (2000). *The Dynamics of Picturebook Communication*. *Children's Literature in Education*, December 2000, Volume 31, Issue 4, pp. 225-239 Human Sciences Press, Inc.

PINT, K. (2013). *Roland Barthes & 'Een terugkeer' van Erik Spinoy* in: Van Dijk, Yra; De Pourcq, Maarten; De Strycker, Carl (eds.). *Draden in het donker: Intertekstualiteit in theorie en praktijk*, Nijmegen: Vantilt, pp. 81-100

ROSENTHAL, P. *Deciphering S/Z*. *College English*, Vol. 37, No. 2 (Oct., 1975), pp. 125-144. National Council of Teachers of English.

SUMMERS, S. (2003). *Real Spaces, World Art History and the Rise of Western modernism*. Londen. Phaidon Press Limited.

TUCKER, A. (2010). *The Illustration of the Master, Henry James and the Magazine Revolution*. Stanford. Stanford University Press.



WÖLFFLIN, H. (1915). *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Basel. Benno Schwabe & Co

## **L I J S T   M E T   I L L U S T R A T I E S**

Alle illustraties eigen werk (2012-2013).

