

# OP VRAAG VAN DE LEEGTE

KAN IK DE LEEGTE, HET LICHT ALS MEEST VOLLE ELEMENT  
VAN MIJN TEKENINGEN BESCHOUWEN?

## ELS WILLEMS

Departement & studiegebied Beeldende Kunst

Afstudeerrichting Grafisch Ontwerp

Specialisatie Master Illustratieve Vormgeving

Begeleiding: Hilde Stevens

Tom Lambeens

Stan Hendrickx

Academiejaar 2012 - 2013



## ABSTRACT

De onzekerheid van wat niet te vatten is als vast gedaante in die voor de rest zo tastbare ruimte die ons allen omgeeft. Dat was het 'niets', dat was de 'leegte', de 'stilte' tot voor kort in mijn mentale begrippenlijst, totdat enkele kunsthistorische representaties van deze concepten - waaronder die van Edward Hopper - die eenrichtingskoers in belangrijke mate veranderden. Licht, meerbepaald koud kunstlicht, kan door zijn inherente kwaliteiten en intensiteit gelijk gesteld worden aan de opdringerige leegte. In dit artikel probeer ik te achterhalen hoe die verblindende kracht van leegte zich in mijn tekeningen manifesteert en te verklaren valt, en daarnaast ook nog eens de mogelijkheid biedt om de kijker te desoriënteren. De leegte in de ruimte wordt opgevat als een volume en gelokaliseerd binnenin de ruimte aan de hand van het besef van het 'vanzelfsprekende' vlak en diep. Jazeker dat hoort u goed, leegte is ruimte, mogelijk zelfs het meest ruimtelijke en vaste in de ruimte, misschien kunnen we er zelfs op staan. Deze denkbeelden uit zich tenslotte in onrustige, af en toe kapseizende, ruimtes gekenmerkt door de discussie van rumoerig blauw en doordringende leegte.

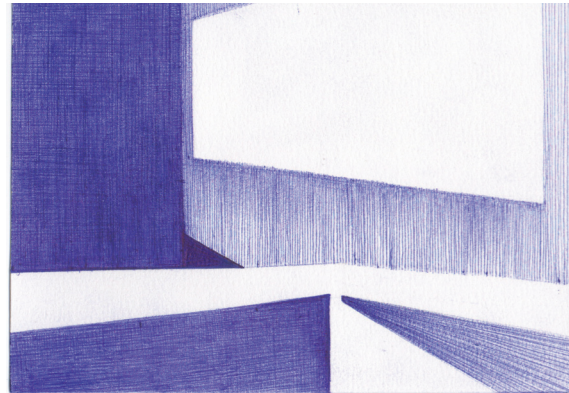
**INHOUD**

- 2 – Abstract
- 6 – Woorden van dank
  
- 7 - 8 – Inleiding
- 9 - 14 – Licht en ruimte
- 15 - 18 – Ondergrond
- 19 - 22 – Leegte, het licht als ruimte
- 23 - 34 – Eigen werk in 4 fases
- 36 – Conclusie
  
- 37 - 38 – Bibliografie

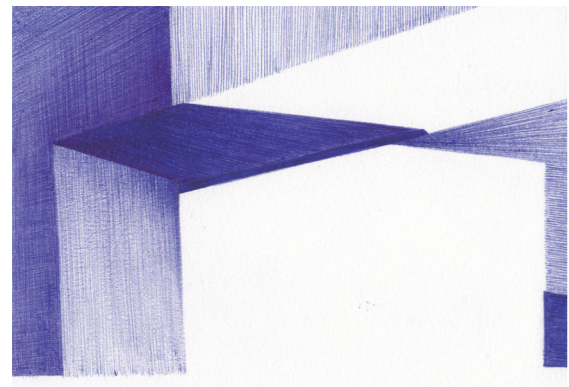
## WOORDEN VAN DANK

Dit masterjaar, dit artikel en het groeiproces als persoon en student beeldende kunsten zouden zonder een aantal personen niet mogelijk geweest zijn. Vandaar de volgende wel zeer welgemeende woorden van dank voor hun onmisbare steun en hulp.

Hilde Stevens wil ik bedanken voor de inhoudelijke begeleiding en feedback die me regelmatig door andere ogen naar mijn werk deed zien. Kritisch zijn voor jezelf, voor wat je maakt en alles daar rond is van essentieel belang; naast zijn begeleiding, leerde Tom Lambeens me dat constante (zelf)bevraging steeds tot nieuwe inzichten kan leiden. Stan Hendrickx bedank ik voor de technische begeleiding wat betreft structuur van dit artikel. Dankzij enig blijken van vertrouwen van de docenten Illustratieve Vormgeving heb ik de moed gevonden om me in deze ruime en verwarrende thematiek te storten. Mijn ouders, broer en vrienden dank ik voor hun oeverloze geduld tijdens de talloze turbulenties die dit masterjaar kenmerkten. Tot slot een grote dank gericht aan mijn 'mede-Masters' Illustratie, zonder hen had dit jaar een wereld van verschil geweest.



figuur 1  
Willems, E. (2013) *Op vraag van de leegte*. Blauwe balpen op wit papier met lichte korrel, 10,5 x 15 cm.



figuur 2  
Willems, E. (2013) *Op vraag van de leegte*. Blauwe balpen op wit papier met lichte korrel, 10,5 x 15 cm.

Alles verandert steeds en niets staat vast, zoals tal van filosofen reeds hebben beredeneerd en nog steeds doen. De ruimte die me omgeeft is overladen met steeds unieke prikkels en onze geest interageert hiermee. Welke invloed heeft de ruimte op me? En welke invloed heb ik op de ruimte? Hierbij dient de eerste vraag zich aan als meest interessante. Aangezien wat ik ook manipuleer aan een ruimte, het keert zich volgens mij steeds terug naar zijn manipulator: de omgeving als de - weliswaar 'latente' - manipulator van zijn 'decorateur'. Aldus wanneer iets verandert in een ruimte, keert ook de gehele persoonlijke beleving van die ruimte. Wat ik merk is dat de sfeer in een ruimte een enorme invloed heeft op mijn alledaagse bezigheden, evenals op mijn gedrag en werk. Maar waar komt die sfeer, die dynamiek vandaan? Dat is iets wat ik hoop te ontdekken in de werkelijkheid en in mijn praktijkwerk.

Is dit wat u van een masterproject illustratieve vormgeving verlangt te horen? Jazeker! Nee? Met dit artikel probeer ik u een blik op mijn blik te gunnen. We steken van wal met "figuur 1" en "figuur 2". Wat ik hier precies probeer te doen, tracht ik aan de hand van enkele concepten toe te lichten. Meer bepaald ruimte, licht, diepte, ondergrond, leegte, licht als ruimte en tenslotte nog meer praktijkwerk. Kort geformuleerd ziet u hier een voorsmaakje van wat ik zie als wisselwerking tussen mentale en fysieke/visuele ruimte, tussen de innerlijke en de uiterlijke ruimte (Van Den Berg, 2007: 10 - 13), die ik naarstig probeer neer te pennen. Niks zo onpersoonlijk als een materiële ruimte, maar des te persoonlijker is de individuele beleving van die ruimte. Het is de wisselwerking tussen hoe de realiteit is en hoe een individu kijkt naar de realiteit. Het draait steeds om een objectieve waarneming met een subjectieve mentale verwerking of gedachte, daar niemand een gevoel exact hetzelfde als zijn gelijken ervaart. Uiteraard heeft ieder mens gemeenschappelijke fysieke eigenschappen waardoor (visuele) ervaringen en gevoelens van twee partijen vaak kunnen samenvallen of nagenoeg als identiek worden beschouwd, doch ik ben wel van mening dat er steeds net dat 'iets' - hoe verscholen ook - is dat door iedereen als anders wordt geproefd.

Ruimte an sich vind je overal, in een doos, in een hoekje van een ruimte, waar een herinnering zit, een plaats waar je nooit voorbijloopt in je eigen huis, een onbekend hoekje daarvan dat pas na tien jaar met volledige aandacht aan je netvlies passeert. Soms slaat de verveling toe, toch kan je steeds dingen ontdekken en herontdekken, intenser kijken (De Martelaere, 1997: 10 - 12). Naar mijn mening beschikt de dynamiek van, en bijgevolg in een ruimte ook over raakvlakken met tijd, stilte, herinnering, organisatie, ... Deze overlappingsen zullen met elkaar in interactie treden in de ruimte. Maar waar bevinden deze fenomenen zich? Tijd en ruimte zullen dit uitwijzen. Of misschien niet.

Aanvankelijk benoemde ik het hoofdthema 'stilte', maar aangezien deze term voor mij zowel het visuele, auditieve als mentale bevat was 'leegte' een betere optie. Leegte concentreert zich, naar mijn mening, voornamelijk op de visuele ervaring, waarmee ik tenslotte bezig ben als vormgever. Toch wil dit niet zeggen dat ik u geen vorm van stilte presenteer. Ik heb teruggegrepen naar wat me fascineert; wat zich in mijn praktijk manifesteert als witruimte, vind ik terug in de leegte en lichtwerking van de verstilde interieurs (de ruimtes) van o.a. schilders Vermeer, Hammershøi en Hopper, en in de films van Roy Andersson. Via deze weg kwam ik de aanwezigheid van 'niets' op het spoor. 'Niets' draait voor mij rond een aanwezigheid en niet om een gebrek of afwezigheid van iets. Dit 'niets' is leeg, net zoals licht, maar heeft enorm veel invloed in het dagelijks leven, de ruimte en in deze masterproef en -project. Ruimte, leegte en licht is voor velen een banaliteit, ik probeer het om te zetten naar iets sensationeel, wat het tenslotte ook is.

Regelmatig overvalt de gedachte 'de ruimte rondom me leidt me constant af' me. Voorheen beschouwde ik dit als een zwakte, dagdromen zonder dromen, een eindeloze herhaling zonder houvast. Dit jaar kwam het echter tot mijn gezond verstand dat de onzichtbare werking van en in de ruimte een interessant vertrekpunt is. Een frustratie die me nog meer fascineert zo lijkt het. Dit voelt aan als hét moment om vrede te sluiten met wat me dagelijks omgeeft. Sta me toe u allen aan tafel te roepen voor een paar kruimels van deze gigantische taart.



figuur 3 Vermeer, J. (1663-66) *The Concert*. Olieverf op doek, 72,5 x 64,7 cm. Boston: Isabella Gardner Museum (gestolen).



figuur 6 Hammershøi, V. (1900) *Woman Reading in Sunlight, Strandgade 30*. Olieverf op doek, 46 x 51 cm. Privé Collectie.



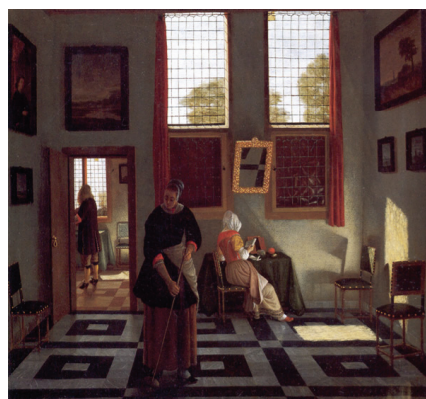
figuur 7 Hammershøi, V. (1905) *White Doors or Open Doors (Strandgade 30)*. Olieverf op doek, 52 x 60 cm. Copenhagen: The David Collection.



figuur 4 De Witte, E. (1665-70) *Interior with a Woman at the Virginal*. Olieverf op doek, 77,5 x 104,5 cm. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen.



figuur 8 Hopper, E. (1949) *Conference at Night*. Olieverf op doek, 72,1 x 102,6 cm. Kansas: Wichita Art Museum.



figuur 5 Janssens Elinga, P. (1682) *A woman reading a letter and a woman sweeping*. Olieverf op doek, 83,7 x 100 cm. Frankfurt am Main: Stadelsches Kunstinstitut.



figuur 9 Andersson, R. (2000) *Songs from the Second Floor*. Film Still.

De gehanteerde onderzoeksmethodiek voor dit artikel betreft eerst en vooral literatuurstudie, daarin en daarnaast heb ik echter enorm veel belang gehecht aan empirisch vooronderzoek en subjectieve beschrijving omtrent kunstwerken die relevantie vertonen met de thematieken waar ik rond werk (ruimte, leegte en licht). Een nadeel van de vermenging van deze twee methodes is dat het aanvankelijk zeer moeilijk is om los te komen van wat er in boeken verteld wordt. Alsnog heb ik zo goed als mogelijk mijn eigen visie omtrent de fenomenen van licht- en ruimtewerking geformuleerd om hieruit vervolgens conclusies te trekken. Om mijn bevindingen toegankelijkheid te verschaffen, hanteer ik een kunsthistorische kadering van enkele courante kunstenaars die verstilde ruimtes hebben proberen weergeven.

Het raam is een uiterst belangrijk element in zeventiende eeuwse interieurschilderkunst van onder andere Vermeer, eveneens als bij de latere schilders zoals Hammershøi, Hopper en de hedendaagse regisseur Roy Andersson. In dit onderzoek spits ik me volledig toe op de architecturale, ruimtelijke, expressieve en beeldende kracht, kortom het formele aspect van het raam en niet zozeer op zijn spirituele en symbolische kwaliteiten<sup>1</sup>.

De belangrijkste formele dimensie inherent aan het raam is volgens mij zonder twijfel het zonlicht en zijn doordringende kwaliteit. Het werpt lichtvlakken in de ruimtes waarmee de lichtheid van lichtweerkaatsende beeldelementen, met name de witte vloertegels in dit geval, nog wordt verdiept. Een vloertegel bekomt zo het statuut van een lichtbron op zichzelf, zoals in sommige voorbeelden duidelijk te zien is bij Vermeer<sup>2</sup> ("figuur 3"), Emanuel De Witte<sup>3</sup> ("figuur 4"), en op een zeer bijzondere wijze bij Pieter Janssens Elinga<sup>4</sup> ("figuur 5") figuur. Bij die laatste staan de witte tegel en het lichtvlak als dominante lichtbron op zichzelf; ze voorzien de objecten (tafel en stoel) van sterke schaduw die tegenovergesteld van de straling van het natuurlijk licht ligt.

Echte 'dense' kunstmatige lichtbronnen in de ruimte zelf gelokaliseerd - zoals dat vandaag de dag het geval is - zijn hier niet te bespeuren, enkel luchters die nagenoeg geen licht geven en 'louter' decoratie zijn. De manier waarop Hammershøi ("figuur 6" en "figuur 7") de vloer veelal donker laat (met een occasioneel lichtvlak) en zijn raamcompartimenten, lichtvlakken op muren en witte deuren gebruikt als (naar kunstlicht neigende) lichtbronnen komt al dicht in de buurt, maar Hopper ("figuur 8") en Andersson ("figuur 9") gebruiken daarnaast echter ook nog het kunstlicht zelf als nadrukkelijk licht. Dit kenmerkt de overgang van natuurlijke belichting naar het hedendaagse dominante kunstlicht. En wat merk ik dan op in functie van mijn ruimte? Laat me deze uiterst persoonlijke 'aha-erlebnissen' stutten aan de hand van voorgenoemde kunstenaars. Na het bestuderen van de geschilderde ruimtes en het 'functioneren' van het licht zag ik een verschuiving plaatsvinden: het intense, meest dense lichtvlak dat bij Vermeer en De Witte op de vloer te vinden is, verschuift zich via overgangfiguren Janssens Elinga en Hammershøi, en via Hopper (zeer frequent) langs de muur en bij Andersson naar het plafond. Als we nu het werkelijke onderscheid tussen natuurlijk licht en kunstlicht even wegdenken en uitsluitend naar het verlichte vlak in de geschilderde ruimtes kijken, dan kunnen we louter formeel gezien de werken draaien om zo dan plafond aan grond, grond aan muur of plafond aan muur gelijk te stellen.

Toepassing van een gelijkaardige visie in mijn eigen werk (vanaf fase 2) leidt tot de conclusie dat ik niet exact kan duiden op welk ruimtelijk deel mijn lichtvlak zich nu exact bevindt. Het licht op de vloer kan tegelijk evengoed op een muur of het plafond liggen. Waar bevindt de toeschouwer zich dan ten opzichte van de ruimte? Die desoriëntatie in zowel voorgaande beelden als mijn eigen werk wordt nog bijgestaan door enkele conclusies inzake de benadering van het licht door Hopper en Andersson. Het draait rond de gelijkschakeling van kunstlicht en natuurlijk licht (zonlicht). Hopper gebruikt zowel de intensiteit van natuurlijk licht als die van kunstlicht in zijn schilderijen, en volgens mij behandelt hij deze beide op eenzelfde manier: "figuur 8", "figuur 10", "figuur 11" en "figuur 12". Het zonlicht kan binnenin de ruimte zelf nooit in zijn meest intense vorm waargenomen worden, een kunstmatige lichtbron heeft die mogelijkheid wel. Toch slaagt Hopper erin om het zonlicht nog even stevig (in de zin van 'vastheid') als kunstlicht te maken, en zo het kunstlicht ook gelijk te stellen aan de zon in zekere zin. Soms lijkt het kunstlicht een kamer te verlichten zoals de zon. Daarbij ontstaat eveneens verwarring tussen binnen en buiten en tussen dag en nacht. Desondanks de alleszeggende titel zie ik in *Nighthawks* (Hopper, 1942) zowel dag als nacht, misschien

<sup>1</sup> MASTERS, C. (2011) *Windows in Art*. Londen, New York: Merrell Publishers Limited.

<sup>2</sup> DEN BOON, T. (2009) *Johannes Vermeer: De Delftse meester van het licht: The Delft Master of Light*. Druten: BnM uitgevers.

<sup>3</sup> KRÄMER, F., SATO, N. et al. (2008) *Hammershøi (Exhibition Catalogue)*. Londen: Royal Academy of Arts, p. 39-40.

<sup>4</sup> ESSENTIAL VERMEER (2013) *Pieter Janssens Elinga. A woman reading a letter and a woman sweeping*. (WWW) Beschikbaar op: <http://www.essentialvermeer.com/dutch-painters/elinga.html>.



figuur 10 Hopper, E. (1940) *Gas*. Olieverf op doek, 66,7 x 102,2 cm. New York: MoMA.



figuur 11 Hopper, E. (1951) *Rooms by the Sea*. Olieverf op doek, 74,7 x 101,9 cm. New Haven, Connecticut: Yale University Art Gallery.



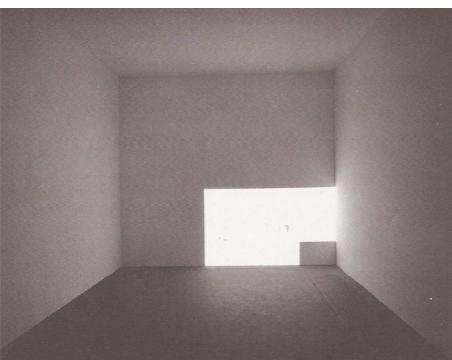
figuur 12 Hopper, E. (1940) *Office at Night*. Olieverf op doek, 56,4 x 63,8 cm. Minneapolis: Walker Art Center.



figuur 13 Andersson, R. (2000) *Songs from the Second Floor*. Film still.



figuur 16 Andersson, R. (2000) *Songs from the Second Floor*. Film still.



figuur 14 Turrell, J. (1967) *Porter-Powell*. Xenon projectie. Los Angeles, CA: Museum of Contemporary Art (1985-86).



figuur 15 Turrell, J. (1967) *Jones-Jones*. Xenon projectie. Ocean Park, CA: Mendota Hotel studio. (1968).

zelfs meer dag. Bij Andersson zat ik dan weer nog met een grote vraag: Wat is nu het meest intens? Het daglicht door de ramen of het kunstlicht? ("figuur 13") Het antwoord is zeer simpel: beide zijn nagenoeg even intens omdat het natuurlijk licht in veel gevallen deel is van een enscenering en dus eigenlijk kunstlicht is (Lindqvist, 2010 : 202; Andersson, 2000). Via voorgaande redenering kan ik vaststellen dat gelijkaardige verwarringen - door de twee soorten licht als gelijk te gaan beschouwen - in mijn tekeningen ook uitvoerig aan bod komt.

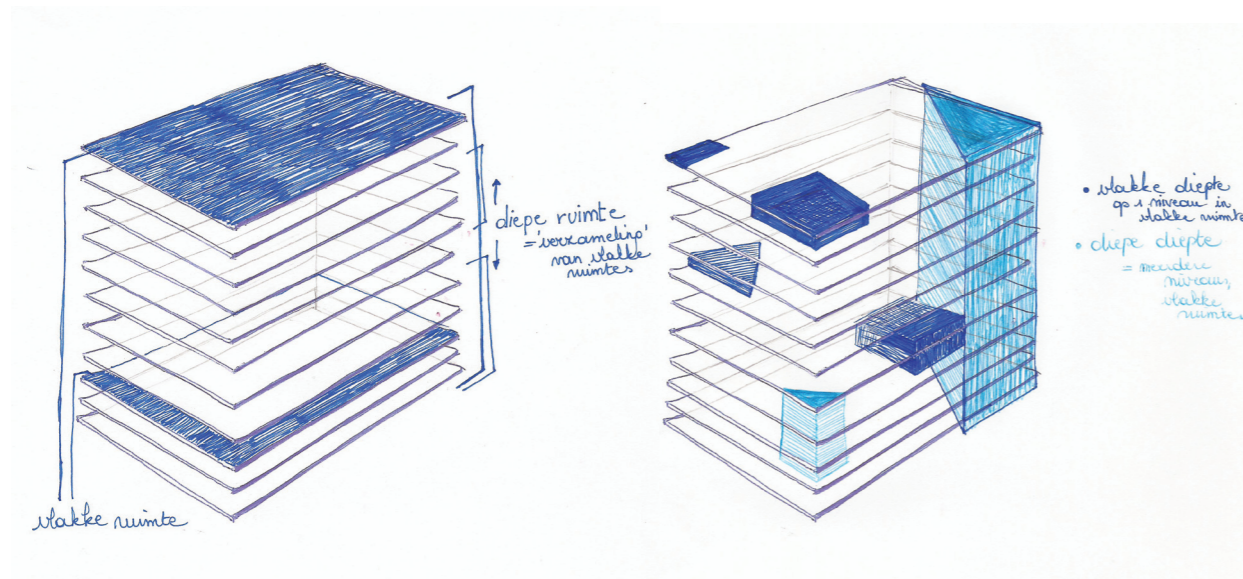
Ruimte is een plaats waarbinnen, -op, -onder, -boven, ... zich een (inter)actie of handeling voltrekt en dat gelokaliseerd is binnen dimensies. Deze gangbare term draagt echter een enorme complexiteit in zich en haalt ook hier wederom meteen paradoxale gedachtegangen, tautologische termen en initiële misvattingen voor mijn geest. Met voorgaande conclusies en het beter benaderen van mijn eigen werk, ben ik anders gaan kijken naar de ruimte die binnen mijn 2D kader gevormd wordt en in het beste geval als 3D wordt bekeken. Wanneer het gevoel van diepte niet aanwezig is, dan is de tekening doods en heeft het hetzelfde statuut als de witruiimte. Diepte wekt dus ruimte op en is bijgevolg tevens een belangrijk element waarop ik me concentreer, want hoe sterker het gevoel van diepte, hoe levendiger en geloofwaardiger de tekening, zeker bij dit behandelde thema van expressie in een ruimte. De tekeningen handelen over de ruimte, waardoor ik als vanzelfsprekend aanneem dat er een ruimtelijk gevoel en dus diepte in moet te vinden zijn. Maar zit het ruimtelijke wel in de diepte? Kan vlak niet evengoed diep en ruimtelijk zijn? Waarom heb ik diepte nodig? En heb ik dit wel nodig? Wil ik een tekening ontstaan vanuit indrukken van de werkelijkheid van een grotere diepte voorzien dan zijn werkelijkheid, maar dat plat van gestalte? Enkele kwesties waar ik uit wil komen. Dadelijk vertel ik u hier meer over.

Zoals eerder vermeld handelt dit artikel en masterjaar voor mij niet enkel rond de ruimte, maar evenzeer rond de rol van licht daarin. In mijn tekeningen is het de bedoeling om het agressieve, dwingende karakter van licht letterlijk en figuurlijk naar voor te brengen en zich te onderscheiden of af te scheiden van de rest van de ruimte. Kunstenaar James Turrell slaagt hierin met zijn 'Single Wall Projections'<sup>5</sup> op "figuur 14" en "figuur 15". Hier bevat het lichtvlak (echt vlak) een stabielere gestalte dan de reële ruimte. De muren lijken op te lossen, terwijl het licht enorm vast is en de perceptie van de ruimte rondom zich beïnvloedt met een soort van non-fysieke, perceptieve druk. (Adcock, 1990 : 8 - 23) Zo voel ik bijvoorbeeld in deze film stills ("figuur 16" en "figuur 9") van Andersson aan dat het kunstlicht zich als het ware loswerkt als een aparte laag in de ruimte en daarbij het plafond optisch hoger lijkt te plaatsen. Aldus sterk licht beïnvloedt de omgevingsruimte aanzienlijk.

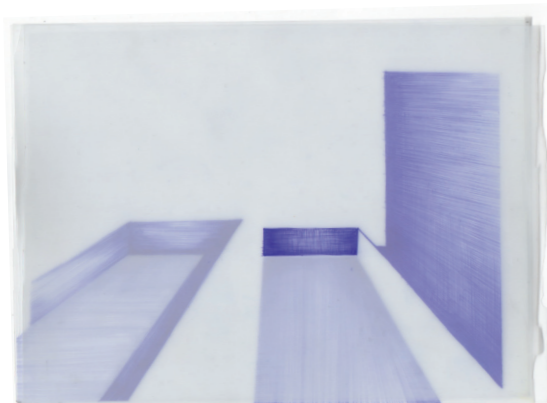
Beelden worden interessant als ze afwisseling van verschillende intensiteiten (vorm, structuur, kleur, ...) van spanning in zich dragen, en daartoe behoort uiteraard het licht (het wit). Zodra alle beeldelementen letterlijk en figuurlijk op gelijke hoogte staan, gedragen ze zich als gelijken en wordt alles eerder vlak dan ruimtelijk. Pas wanneer er botsende karakters ten opzichte van mekaar komen te staan, dan wordt de discussie tussen de vormen in beeld echt boeiend en ontstaat er ruimtelijkheid. Het licht onderneemt acties in de ruimte evenzeer als dat de ruimte acties onderneemt tegen het licht en tegen aan zichzelf inherente elementen. Het is voor mij een kwestie van structuur zoeken in de gecreëerde driehoeksverhouding van ruimte, diepte en vlakke, een structuur in de structuur van dimensies. Hierin vinden het licht en dus ook de expressie van de ruimte hun plaats. Ik onderscheid in deze structuur vier 'categorieën, namelijk vlakke ruimte, diepe ruimte, vlakke diepte en diepe diepte ("figuur 17"). Vlakke diepte en diepe diepte zijn de beeldende kwaliteiten die tot de vlakke ruimte en diepe ruimte (meerdere vlakke ruimtes) behoren. De ruimtelijkheid wordt gecreëerd door niveaus en voorgaande elementen zijn daar naar mijn mening essentiële bestanddelen van. Eén van mijn doelen is om de witruiimte, die mijn licht voorstelt in mijn tekeningen, zo opdringerig en intens mogelijk te maken. Ik heb dus de ruimte en de verschillende lagen/niveaus nodig om het licht zijn dwingende plaats te geven ten opzichte van de andere ruimtelijke componenten (de blauwe structuren).

Alles begint bij de vlakke ruimte, wat ik zie als een oppervlak waarin zich een interactie afspeelt.

<sup>5</sup> ADCOCK, C. (1990) *James Turrell. The Art of Light and Space*. Berkeley: University of California Press, p. 20 - 21. Voor bijkomende informatie: voorstudies.



figuur 17 Willems, E. (2013) *Vlakke ruimte, diepe ruimte, vlakke diepte, diepe diepte*. Balpen op printpapier.



figuur 18 Willems, E. (2013) *Studie met niveaus*. 5 lagen kalkpapier met blauwe balpen. +/- 10,5 x 15 cm.

De getekende actoren, de beeldcomponenten in één enkele vlakke ruimte gedragen zich dan als gelijken (qua structuur, vorm, kleur), op deze manier bevat het geen tegenhanger. Of toch? In die zin zou er wel al sprake kunnen zijn van een 'vormdiscussie'. Wanneer we echter de witte bladspiegel, het licht, de leegte eigenlijk, nu mee als component, als vlak ruimtelijk element, met vlakke diepte in het beeld gaan beschouwen, dan ontstaat er een heel andere benadering van de leegte. Leegte gedraagt zich in tegenstelling tot het blauw op elke laag hetzelfde, waardoor dit als vlakke diepte in een diepe diepte transformeert<sup>6</sup>. Wanneer dus meerdere vlakke ruimtes met vlakke dieptes (blauwe structuur en de leegte daarrond) elkaar opvolgen, ontstaat er een diepe ruimte of gewoon diepte in de ruimte ("figuur 18"). Van een diepe ruimte bestaat er maar één per tekening, het is de tekening zelf in principe. De lagen kunnen oneindig uitbreiden volgens verschil in structuur, vorm en kleur. Maar het wordt nog complexer! Kan vlak niet evengoed diep en ruimtelijk zijn? Het is als het ware een verzoening van tegenstellingen. Ik ben er echter van overtuigd dat het vlakke ook diep en ruimtelijk kan zijn. Niet voor niets kunnen kleurvlak en kleurdiepte elkaar luchten in deze zin. Wanneer ik nu dieper op mijn vlakke ruimte in ga, en de kwalitatieve categorieën van vlakke diepte en diepe diepte betrek op mijn afzonderlijke beeldcomponent(en), dan stel ik vast dat elke vlakke ruimte ook een vorm van diepte heeft, van vlakke dieptes, maar echter geen diepe dieptes. Door hun 'unieke kwaliteiten' kunnen losse, vlakke componenten diepte bevatten en zich tegelijk lokaliseren binnen het gegeven van het vlakke. Diepte kan bijgevolg zowel in een vlakke ruimte als in een geheel van verschillende vlakke ruimtes (diepe ruimte) voorkomen.

Als meest gecompliceerde gegeven in de ruimte beschouw ik datgene wat ik onderzoek of probeer te vatten: de leegte, die tevens licht voorstelt. Kan dit als een autonomie naar voor komen? Kan de witruimte zichzelf besturen of in stand houden? Een witruimte met volledige autonomie is een wit blad, een leeg canvas. Uiteraard neemt een witruimte ook een plaats in in het grotere geheel van de ruimte waarin het zich bevindt en beïnvloedt het deze ruimte. Volgens mij bereikt een witruimte pas zijn statuut van witruimte wanneer het gevormd wordt door de ruimte rondom 'zich'.

Het witte canvas is wat me vandaag enorm afschrikt, ik probeer het hier te bewerken of verwerken in iets dat het 'niets', die ongrijpbare leegte, die in werkelijkheid noch vast staat, noch een aanwezigheid is resoluut om te keren naar iets dat volledig vast staat en nadrukkelijk aanwezig is. Is er misschien een duidelijke link tussen de verblindende kracht van het hedendaagse licht en beeldschermen en de volledige zinsverbijstering die het witte blad bij me teweegbrengt? Desondanks de beeldende kracht die van de witruimte uitgaat, heeft het in mijn geval geen mogelijkheid te bestaan zonder het conflicterende en zware blauw, in verschillende verschijningsvormen als onmisbare antagonist. Aldus de witruimte fungeert niet als autonome vorm. Geen enkel element van de tekeningen bekommt een echt volledige autonomie, noch het intense wit, noch de diepblauwe inktsporen.

<sup>6</sup> Hierop wordt dieper ingegaan in 'Leegte, het licht als ruimte'.



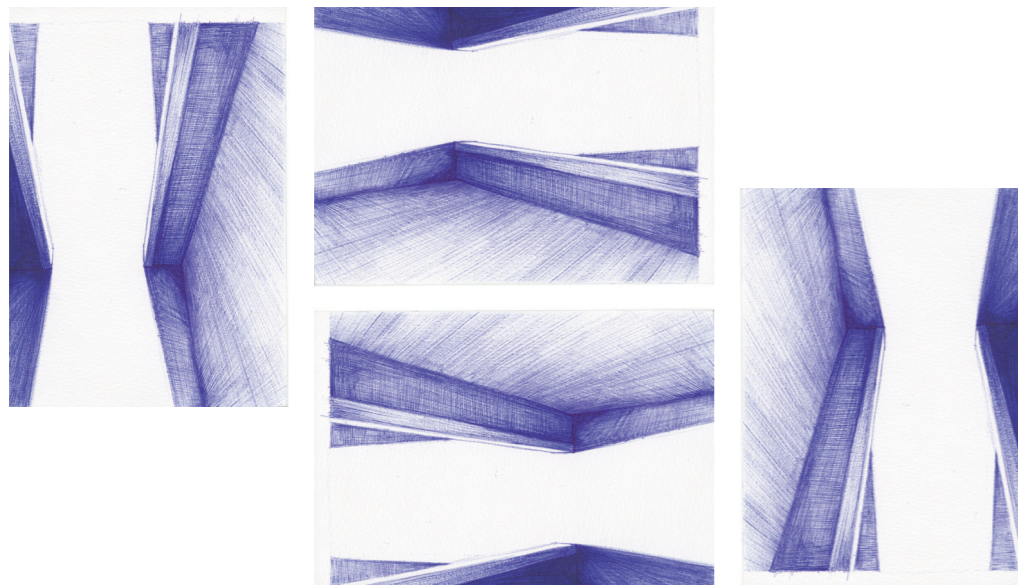
De eerste beelden die ik heb geproduceerd, zijn nog zeer letterlijk ruimtes waarin u als kijker zich zonder problemen kan verplaatsen. De ruimte staat op een basis, de vloer is nadrukkelijk aanwezig, de muren worden door het plafond mee rechtgehouden en de beeldelementen zijn wat ze zijn. Het lichtvlak en het raam bevinden zich op volstrekt logische plaats. Stabiliteit volgens de gangbare normen, maar helaas tegelijk ook passiviteit. Waarom de zekerheid van het vaststaande niet onderuithalen en zoeken naar een andere manier van vastheid in het beeld? Dit kwam geleidelijk aan door de beelden te manipuleren wat betreft de witruimtes zodat deze als intens licht en leegte naar voor kwam en dat dit misschien de mogelijkheid zou krijgen om de kijker eerder te dragen dan de tekening rond de witruimte(s).

Dit heeft uiteraard gevolgen gehad voor de benadering van mijn beelden die hierna kwamen. Aangezien ik momenteel werk met beelden die eerder suggestief van aard zijn, en steeds suggestiever worden en zodoende geen letterlijke ruimte representeren, lijkt het me de beste optie om dit gegeven dan ook volledig tot zijn recht te laten komen. Wanneer we de grond in een afbeelding zouden weglaten, zal u deze ruimte meer als onbestemd aanvoelen. In principe vraagt iedere tekening een andere manier van visuele lokalisering van de kijker. Als u een geduldige kijker bent, zal u er vervolgens op een geheel eigen manier een ruimte en uw plaats daarin in proberen herkennen of zoeken, of op het spoor komen van een andere basis die al dan niet steeds gelijk met de grond (in spreekwoordelijke zin) wordt geslagen door andere beeldelementen.

MAD-researcher Tom Lambeens (2013: 302 - 308) is hier pas in geslaagd door beeldelementen aan de (h)erkenning van een 'verticale horizon'<sup>7</sup> en 'leegtheid'<sup>8</sup> te koppelen. Ikzelf vind dit een zeer interessante benadering, maar toch, aangezien ik meer het loskomen van mijn ondergrond koppel aan en zie als een complete desoriëntatie in de ruimte, hou ik me noch slechts aan de horizontale horizon, noch slechts aan de verticale vast. Het draait rond alle windstreken en ik zoek nog steeds op een manier een basis of een ondergrond. Dit volgens mijn denkbeeld. Het is de bedoeling dat mijn ruimtes, mijn beelden kantelen, koprollen maken, een escapisme van de werkelijke mogelijkheden van de ruimte. De vraag hierbij is of het in het geval van mijn tekeningen effectief nodig is om los te komen van de ondergrond? Ontstaat er dan al geen desoriëntatie wanneer de kijker de witruimte, niets dan de leegte, niets dan 'niets' als vaste basis (ondergrond) krijgt aangeboden? Zodoende heb ik nog steeds mijn ondergrond niet losgelaten. Of komt de witte, lege ondergrond in beeld zelf los en draagt deze de kijker evengoed als dat het hem uit zijn evenwicht ontwricht? En hoe bepaal ik of mijn leegte al dan niet vaststaat op de ondergrond? Vele suggestieve vragen waarop heel veel antwoorden mogelijk zijn. Patricia De Martelaere (1997 : 8) haalt een 'anti-fundamentisme in de postmoderne architectuur' aan. Ik werk in principe met het architecturale gegeven dat ik volledig gedesoriënteerd in zichzelf maak, met slechts niets dan leegte als fundament. Toch die leegte zie ik als een waardig dragend fundament. Is hier dan nog sprake van 'anti'? Als je zou kunnen loskomen van de ondergrond dan stel ik me voor dat je veel meer ruimte/diepte kan creëren, zonder dat de ruimte effectief door vaste dimensies bepaald wordt. Dit zie ik als het ultieme suggestieve beeld van ruimte, ruimte in de ruimste zin van het woord. De getekende ruimte zou zich buiten de bladspiegel kunnen strekken, kunnen vallen of kunnen vasthouden. De basis bevindt zich dan niet in het beeld, of misschien bestaat die gewoon niet. Maar waardoor krijg ik dan de indruk dat mijn beeldelementen vallen of staan? Misschien ligt deze buiten de grenzen van het beeld, en dit zeg ik niet om van uw vragen af te komen. Een ander inzicht is dat het misschien aan de monumentaliteit van het beeld op zich kan toegewezen worden. Ik heb de indruk dat die opeengepakte leegte de neiging heeft op zichzelf te gaan staan en de elementen rondom zich te gaan dragen. Aldus suggereer ik dat je je als kijker op de leegte kan positioneren, dat de leegte toch het potentieel heeft iets vol te zijn.

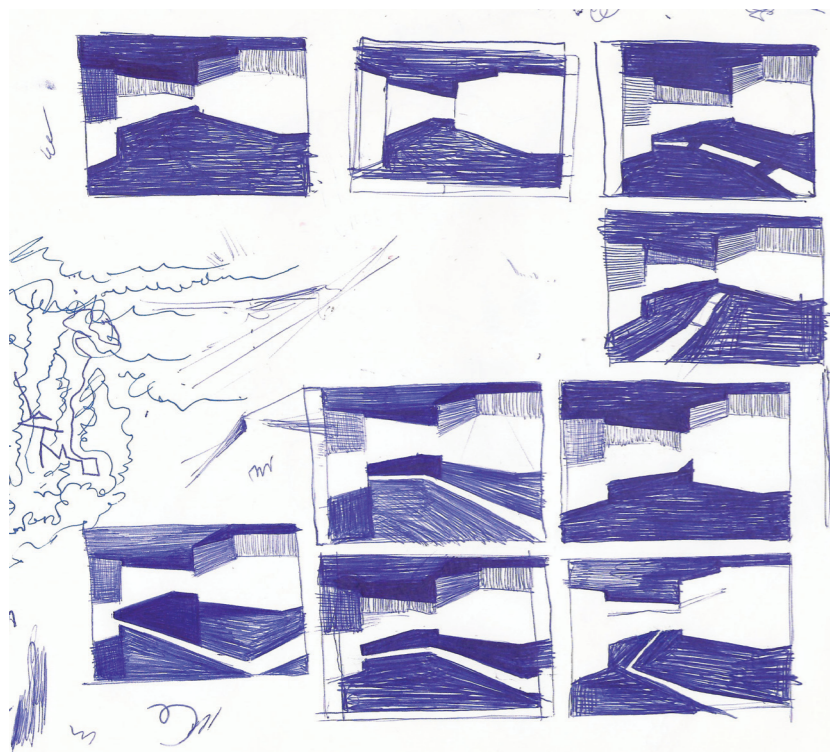
<sup>7</sup> Verticale horizon: Het tegen de zwaartekracht in komen te staan om zo een nieuwe zwaarte te bereiken. Deze horizon verheft zichzelf. De verticale horizon staat nergens meer op aangezien ze staat zonder ondergrond. Ze staat op 'niets'. De verticale horizon onttrekt zich van de zekerheid van de horizontale horizon als toevlucht en wordt zelf een actief gegeven. (Lambeens, 2013 : 307-308)

<sup>8</sup> Leegtheid: is de term die het onderscheid maakt met de 'gewone' leegheid. Het betreft hier de bodemloze lichtheid van leegte. De leegte haar lichtheid wordt tot zwaarte gemaakt. (Lambeens, 2013 : 303)



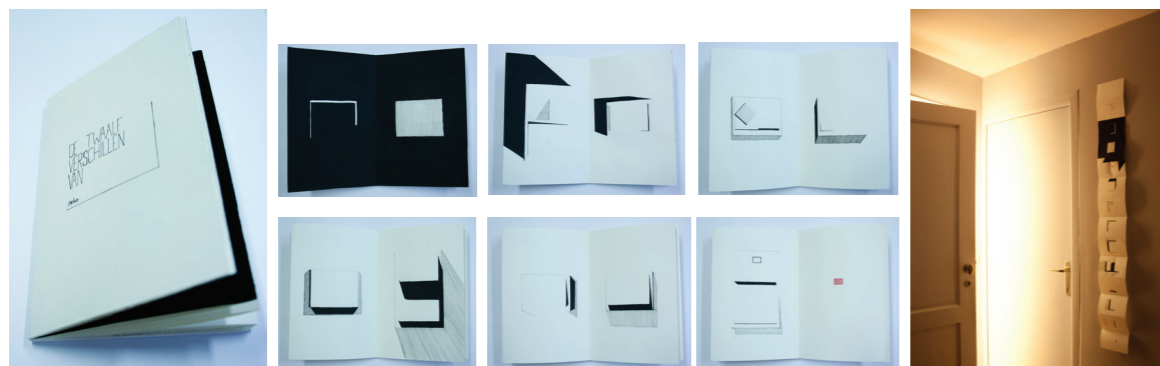
figuur 19  
 Willems, E. (2013) *Op vraag van de leegte. Keerbaarheid van de tekeningen.* Blauwe balpen op wit papier met lichte korrel, 10,5 x 15 cm.

Het gevolg van al de pogingen om los te komen van een ondergrond of om het 'niets', de leegte als ondergrond te laten gelden in mijn beelden heeft ertoe geleid dat er een dynamiek of misschien eerder een dynamische spanning in de beelden heerst tussen vol en 'leeg'. Deze wordt veroorzaakt door uiterst subtiele beeldelementen eveneens als door de hierboven vermelde plaatsing van elementen ten opzichte van mekaar. Het gaat om de interacties, maar dan wel de correcte interacties. Sommige werken beter als ze een aantal keer herwerkt zijn of 'simpelweg' op hun kop worden gehouden ("figuur 19" en "figuur 20"). Hoe komt dat? De beeldrand, krachtwerking en zwaartekracht, leesrichting en uiteraard compositie dragen hiertoe veel bij (Blok, 2007 : 109 - 113). Hierover volgt straks meer in het onderdeel over mijn eigen werk. Eerst ga ik u nog dieper in het bad vol leegte onderdompelen.

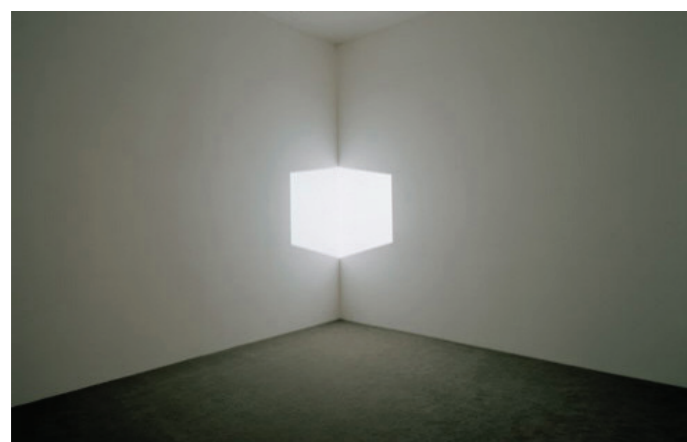


figuur 20 Willems, E. (2013) *Op vraag van de leegte, voorbeeld voorbereidende compositieschetsen in fase 3.* Blauwe balpen op wit printpapier, A4.

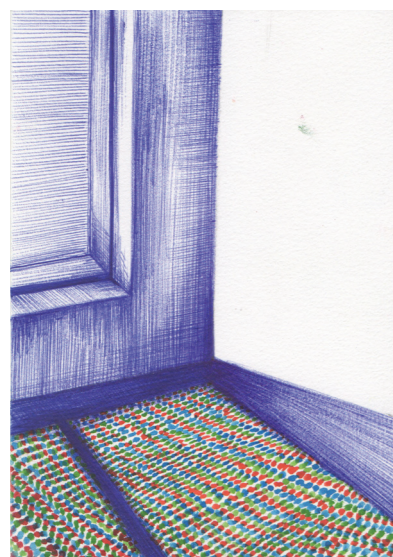
## LEEGTE, HET LICHT ALS RUIMTE



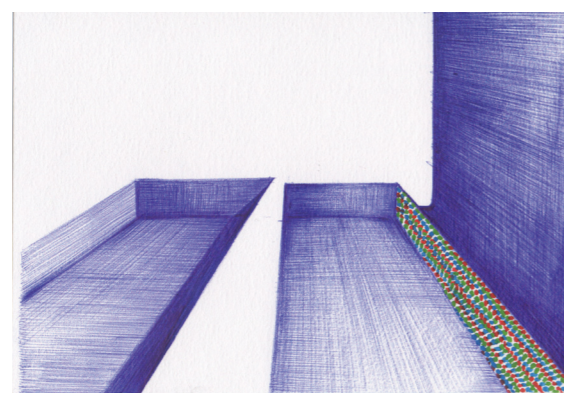
figuur 21 Willems, E. (2012) *De twaalf verschillen van Niko (Masterstudio)*. Zwarte gouache, zwarte en rode pen, potlood op papier gevouwen als harmonicaboekje, 10,5 x 15,5 (x 12).



figuur 22 Turrell, J. (2004) *James Turrell. Afrum I (White)* foto D. Heald, 1967. Foto van installatie Xenon projectie. New York: Solomon R. Guggenheim Museum.



(a) Willems, E. (2013) *Op vraag van de leegte. Materie van leegte, intens licht*. Blauwe balpen met rode, groene en blauwe gouachestippen op wit licht gekorrelde papier, 10,5 x 15 cm.



(b) Willems, E. (2013) *Op vraag van de leegte. Materie van leegte, intens licht*. Blauwe balpen met rode, groene en blauwe gouachestippen op wit licht gekorrelde papier, 10,5 x 15 cm.

figuur 23

Leegte? Of witruimte? Of het licht? Wat wordt het nu warrige schrijfster? Het moment waarop ik mijn leegte zowel als licht en als witruimte (lees: witte ruimte) samen ging beschouwen was wanneer ik 'De twaalf verschillen van Niko' ("figuur 21") maakte. Dit accordeonboekje is een toepassing op de Gestalt<sup>10</sup>. Lichtschakelaars worden hier weergegeven door elementen in de leegte vast te zetten. De leegte maakt met andere woorden de ruimte in het beeld, dat ontstaan is door waarneming van licht en schaduw. Dit inzicht heb ik echter pas kunnen traceren nadat ik verder onderzoek leverde in de masterproef.

De witruimte staat voor mij gelijk aan leegte, maar het gevoel van die leegte (en dus witruimte) is zodanig opdringerig als intens licht. Natuurlijk licht en kunstlicht zijn allebei intens en brandend, maar verschillen fundamenteel van elkaar. Natuurlijk licht in de ruimte wordt gevormd tot een ruimte door de ruimte vanuit de bron buiten de ruimte. En dat begint bij de raamopening: een leegte en licht die volledig omgeven is door baksteen en die ook mee lijkt te dragen door middel van ... niets. Kunstlicht in de ruimte is rechtstreeks een ruimte op zich, of onderscheidt zich als ruimtelijke laag in de ruimte zowel de bron als het uitgestraalde lichtvlak. Natuurlijk licht 'brandt', en is (meestal<sup>11</sup>) warm van aard en het meest intense van beide. Het ligt buiten onze controle en varieert seconde per seconde in de ruimte. Zo 'tempus fugit'<sup>12</sup>, zo 'lumen fugit'. Toch vind ik dat kunstlicht - en dan met name de koude LED-verlichting of wit licht - de prijs van meest ruimtelijk licht wegkaapt en dat zelfs meer dan verdient. Koud licht is statisch, juist omdat het zo constant van consistentie is. Het is bevroren als een klomp ijs: doorzichtig, zwaar, vast, leeg, verstild en koud. Het neemt letterlijk ruimte in. In de Andersson-films heeft dit licht trouwens hetzelfde effect als Vicks op ademhaling.

Kan intens kunstlicht als een vast 'ruimtelijk' bestanddeel van de ruimte worden beschouwd? Volgens Turrell wel. In zijn andere projecties, 'Cross Corner'<sup>13</sup> ("figuur 22") , lijkt het licht een substantie te worden. "Wanneer ik met licht werk is het erg belangrijk om de kwaliteit en sensatie van licht zelf tot iets tactiel te maken. Het heeft een ogenschijnlijk ontastbare kwaliteit, toch wordt het fysiek gevoeld. Vaak steken mensen hun hand uit, ze proberen het licht dan aan te raken." (Turrell, 1990 : 2)

Om die dwingende kwaliteit van kunstlicht en leegte nu in mijn tekeningen te vatten op een andere manier dan met witruimte heb ik gebruik gemaakt van een rood, groen en blauw gestipt netwerk ("figuur 23" a en b). Deze geeft enerzijds het equivalent van een beeldscherm weer, anderzijds geeft het de leegte, het licht een materie, een vastheid. Het wordt een kleurrijk, leeg universum binnenin een gedesorienteerde ruimte. Optisch dringt de kleurenformatie zich zodanig op aan zijn toeschouwer dat het lijkt alsof de kleuren zich elk moment in een helder wit lichtvlak of intens beeldscherm gaan transformeren. Deze materiële verschijning van licht en leegte zorgt ervoor dat de ruimte en de dragende kracht van het dwingende kunstlicht naar voor komt. Om voorgaande redenen vergelijk ik de aard van mijn leegte op het blad met die van kunstlicht.

Wanneer ik het kunstlicht in mijn beelden ga lokaliseren in de ruimte aan de hand van de eerder besproken niveaus, dan zou ik de witruimte op een allesoverheersend niveau plaatsen. Het niveau van het licht is dan in eerste instantie in mijn ogen een vlakke ruimte met een eigen dieptewerking (naar de kijker toe, maar tegelijk ligt het ook heel diep). Terwijl de ruimte rond het licht, de blauwe vlakken nood hebben aan afwisseling van laag tot laag en zo een complexere interactie te bekomen, heeft mijn leegte een constante in beeld, het is statisch, toch enorm intens. De vlakke dieptes op elke laag vormen zo een diepe diepte (leegte) in de diepe ruimte waarbinnen de vlakke dieptes van verschillende vlakke ruimtes zich rond, onder, naast, tussen, ... begeven. Kan er dan gezegd worden dat de witruimte slechts één uniforme plaats, één niveau in de ruimte bekleedt, hoewel de andere delen van de ruimte zich steeds op verschillende niveaus begeven door hun eindeloze mogelijkheid aan variatie? Wit blijft wit, leeg blijft leeg, maar het blijft ruimte. Mijn visie op deze kwestie is zo dat de ruimtelijke componenten (al wat blauw is) vacuüm worden gezet door de volle leegte, die overal zit en alle niveaus overspoeld. De leegte dringt binnen op elk niveau en deze worden dan opeengepakt in het totaalbeeld, als een verzameling van vlakke ruimtes met vlakke dieptes die tot een diepe ruimte met diepe diepte wordt gevormd. De

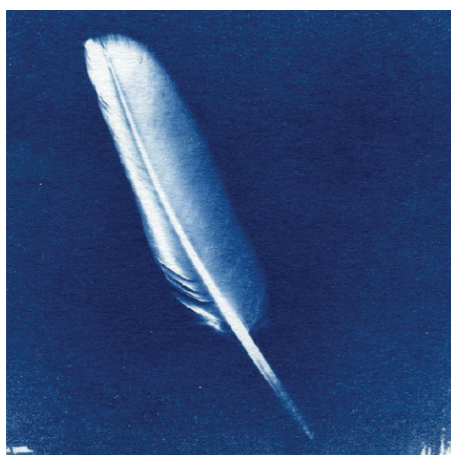
<sup>9</sup> Producent van lichtschakelaars

<sup>10</sup> WIKIPEDIA (2013) *Gestaltpsychologie*. (WWW) Beschikbaar op: [http://en.wikipedia.org/wiki/Gestalt\\_psychology](http://en.wikipedia.org/wiki/Gestalt_psychology).

<sup>11</sup> Koud natuurlijk licht: natte ondergrond die half heldere, koude, blauwe lucht weerspiegelt, waarbij de zon achter dikke regen wolken schuilt.

<sup>12</sup> citaat: VERGILIUS, P. (37-29 v.C.) "Tempus fugit", *Georgica III*, 284.

<sup>13</sup> ADCOCK, C. (1990) *James Turrell. The Art of Light and Space*. Berkeley: University of California Press, p. 10-11. Voor bijkomende informatie: voorstudies.



figuur 24 Shapoff, M. (n.d.) *Found Feather Cyanotype No. 120*. Cyanotype fotografie, 15,2 x 15,2 cm.



figuur 25 Moholy-Nagy, L. (1929) *Untitled*. Photogram.

leegte is dus niet alleen een statische, maar ook een enorm volle ruimte. Maar nogmaals benadruk ik dat het geen autonomie heeft en bestaat nog steeds in samenwerking met andere ruimtelijke elementen. Ik heb dus effectief mijn ruimte en diepte nodig om de volheid, soliditeit en zeker en vast de zwaarte van de leegte te verklaren. Op deze manier wordt de anders zo subtiele leegte, het licht op de bladspiegel tot iets sensationeel qua intensiteit verheven. Iets dat in werkelijkheid diep in de ruimte ligt, kan in een tweedimensionaal vlak dusdanig volledig naar voor gebracht worden. En opdat deze witruimte en leegte, los van voorgaande relatief theoretisch hypothese, tenslotte door de toeschouwer ook effectief kan worden waargenomen als ruimtelijk (als driedimensionaal dus), is het volgens mij een vereiste om uiterst subtiele details, (onder)brekingen, storingen, ... aan witruimte aan te brengen. Dit gebeurt uiteraard door interactie met de blauw getekende ruimte.

Wanneer cyanotype fotografie<sup>14</sup> ("figuur 24") - die toevallig ook een blauw-wit beeld geeft - of de photogram<sup>15</sup> ("figuur 25") van onder andere de constructivist Laszlo Moholy-Nagy tenslotte naast mijn beelden wordt geplaatst, tref ik gelijkenissen aan. Dit slechts formeel gezien en niet wat betreft het chemische en fotografisch proces ervan, aangezien het licht in werkelijkheid hier een respectievelijk blauw of zwart gestalte krijgt. Het witte gedeelte dat op de lichtgevoelige plaat wordt uitgespaard door het object dat er heeft gelegen - en wat dus leegte in het uiteindelijke beeld is - krijgt de zwaarte van het object dat op die plaats heeft gelegen. Leegte staat hier parallel aan zwaarte. Het resultaat van de beelden is in zekere zin dus formeel gelijkend aan die van mij, maar laat ons vooral niet vergeten dat er echter fundamentele technische verschillen aan de basis liggen.

<sup>14</sup> WIKIPEDIA (2013) *Cyanotypie* (WWW) Beschikbaar op: <http://nl.wikipedia.org/wiki/Cyanotypie> [Geraadpleegd: 12/04/13].

<sup>15</sup> FIEDLER, J. (2001) *Laszlo Moholy-Nagy*; Londen: Phaidon Press Limited, p. 58 - 59.

“Ik wil illustraties maken over wat me fascineert aan de ruimte die me omgeeft. En daarna wil ik deze opnieuw in een effectieve ruimtelijke omgeving plaatsen.” (Willems, 2012) Aanvankelijk werd het woord ‘onpersoonlijk’ me bijna dagdagelijks rond de oren geslingerd, dit betreffende zowel het onderwerp van mijn masterproef als een enigzins vage beschrijving voor mijn huidige stijl. Uit experimentatiefase van de masterstudio bleek dat ik naar het einde toe steevast een non-figuratieve aanpak hanteerde. Een juist zeer persoonlijke achterliggende gevoel en ervaring zet ik om naar een combinatie van het illustratieve met grafische vormgeving, naar een samenvloeiing van lijnvoeringen en het puur vlakmatige. De beeldtaal komt misschien eerder koel over, maar dat maakt het volgens mij niet minder persoonlijk (voor mezelf althans).

Alles begon bij de Scandinavische Vilhelm Hammershøi. Hammershøi is, naast Vermeer en Hopper, voor mij persoonlijk een van de zoveel kunsthistorische bewijzen dat zowel ruimte als verstilling daarbinnen enorm boeiend kan zijn. En bijgevolg heeft net deze kunstenaar mijn ogen opengetrokken. Met een ongebreidelde subtiliteit kon hij steevast zijn eigen interieur schilderen, weliswaar telkens anders opgelost. Het licht, stilte en de leegte zijn hoofdcomponenten in de ruimtes. (Krämer & Sato, 2008: 18 - 22 & 63) Door hem vanaf het beginpunt als inspiratie en vooral motivatie te gebruiken, werd ik aanvankelijk flink beïnvloed door zijn werkwijze in mijn tekeningen. Het aanwakkeren van deze ‘vergeten liefde’ voor de interieurs van Hammershøi is de redding en springplank geweest in mijn - met horten en stoten verlopend - ontwerpproces, waarvan de voornaamste veroorzaker mijn - niet toevallig - verblindende angst voor het witte blad was/is.

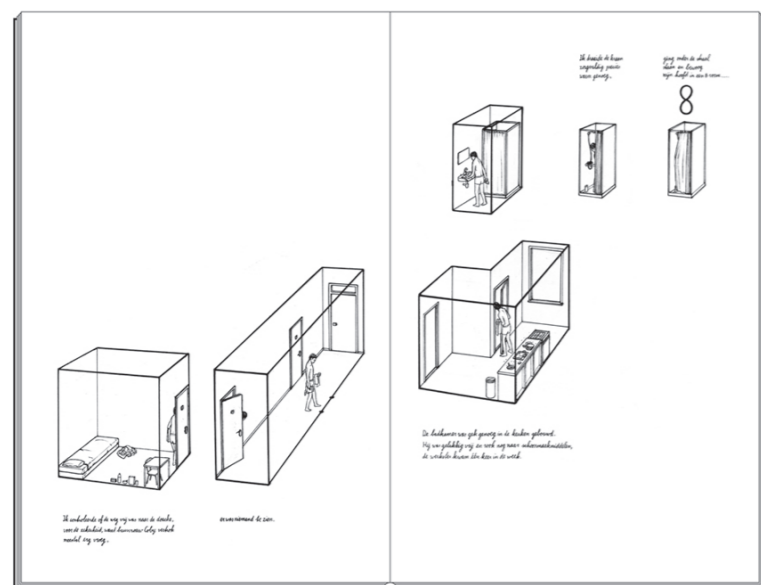
Omwille van de complexiteit en uitgebreide mogelijkheden van het onderwerp werd ik verplicht om van meet af aan zo goed als mogelijk de inhoud en het uitzicht van mijn beelden te bepalen. Wat een ‘faliekant verkeerde’ inschatting was. Het werd de ‘beginnen en zien wat er gebeurt’-tactiek. En het werkte! Letterlijke studies naar werken van Hammershøi en een film still van Andersson deden me realiseren wat die beelden zo intrigerend maakt: ze herbergen ‘subtiële subtiliteit’. Wat me meteen ook brengt bij het sterk beeldanalytische karakter van dit masterproject en -proef. Daarnaast moet ik u tevens wijzen op het sterk paradoxale karakter van de concepten leegte en stilte en het verbeelden ervan.

Vervolgens diende de werkelijkheid zoals die zich aan mij voordoet zich aan als de drager van stabiliteit om mee van start te gaan. Waar ik vroeger de personages in het decor als hoofdelement van mijn beeld beschouwde, daar kwam sedert vorig jaar verandering in. Mijn focus werd verlegd naar het decor, de ruimte op zich. De ruimtelijke elementen interageren met elkaar en met externe ontastbare factoren zoals natuurlijk licht en schaduw.

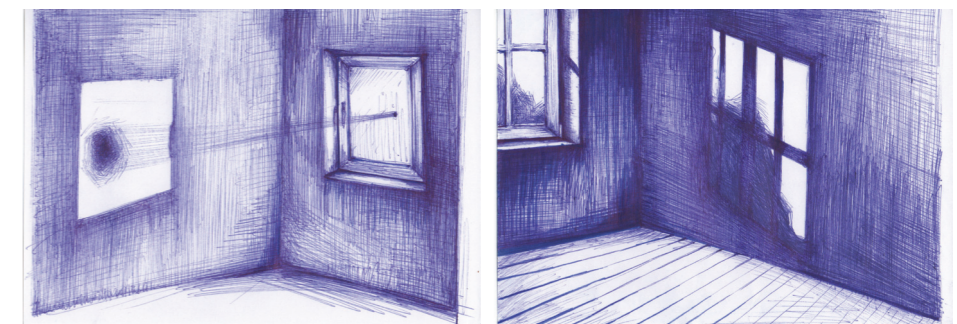
Wat de eerste tekeningen betreft werk ik duidelijk nog erg nadrukkelijk naar de letterlijke ruimte zoals die zich aan mij voordeed, maar al snel kon ik beroep doen op mijn visuele geheugen, waar ik mijn eigen decor bouw. Wat opvalt is het ‘overzichtelijk’ perspectief waarmee het geheel van de ruimte als een totale leegte en verstilling overkomt. Iets wat ik eveneens sterk ervaar bij het beeldverhaal ‘Binnenskamers’<sup>16</sup> (Enthoven, 2011) (“figuur 26”) dat tevens een belangrijke initiële inspiratiebron is wat betreft ruimtes. Het gevolg is dat veel beelden nadruk leggen op de vloer of plafond en/of op een hoek in de ruimte.

Zeer bewust hanteer ik geen figuratieve personages, aangezien ik geen expliciet verhaal wil overbrengen. Personages van ‘vlees en bloed’ zouden expressie of een verhalend aspect kunnen genereren, dit mogelijk ten koste van de expressie van de ruimte. Het decor wordt hier nog effectief bekeken als decor. Het meest opvallende element daarin is het lichtvlak. Oorspronkelijk wilde ik de ruimte verhalend maken aan de hand van non-events (“figuur 27” a en b), die ik poogde weer te geven door middel van de integratie van een naderend ‘object’ dat zich buiten het gezichtsveld van de kijker bevindt en dat door schaduw zijn aanwezigheid laat gelden. Het was echter te voor de hand liggend om op deze manier een of spanning in mijn ruimtes te verkrijgen, de sfeer zou hier eveneens gewekt worden door een element dat buiten de ruimte gelokaliseerd is. Bovendien gaf dit het beeld geen meerwaarde in het geheel dat ik voor ogen had.

In deze schetsen ziet u tenslotte regelmatig een witte balk parallel aan aan de horizontale of verticale bladrand. Ik leg deze abrupte grens in mijn beeld omdat het beeld naar mijn aanvoelen daar moet stoppen. Dit is uiteraard louter subjectief en bewijst op zich niets, toch moet ik u er op wijzen dat het af en toe de composities ten goede kwam wat betreft leesrichting, aansluiting aan een wtruimte en spanning. Soms gewoon niet uiteraard. Omdat dit element de beelden te nadrukkelijk stabiliteit verschafte, betekende dit een breekpunt in de latere illustraties. De werkwijze die mijn masterproject kenmerkt lijkt herhaling en subtiële herwerking. Kleine of grotere elementen maken een groot verschil in de manier waarop het beeld gelezen wordt. Dit is dan ook iets wat hier zijn oorsprong heeft gevonden in latere tekeningen. De beeldcollage op de volgende spread (“figuur 28”) toont u enkele resultaten van het prille begin.



figuur 26 Enthoven, T. (2011) *Binnenskamers* (spread/fragment). Boek, 22 x 34 cm.



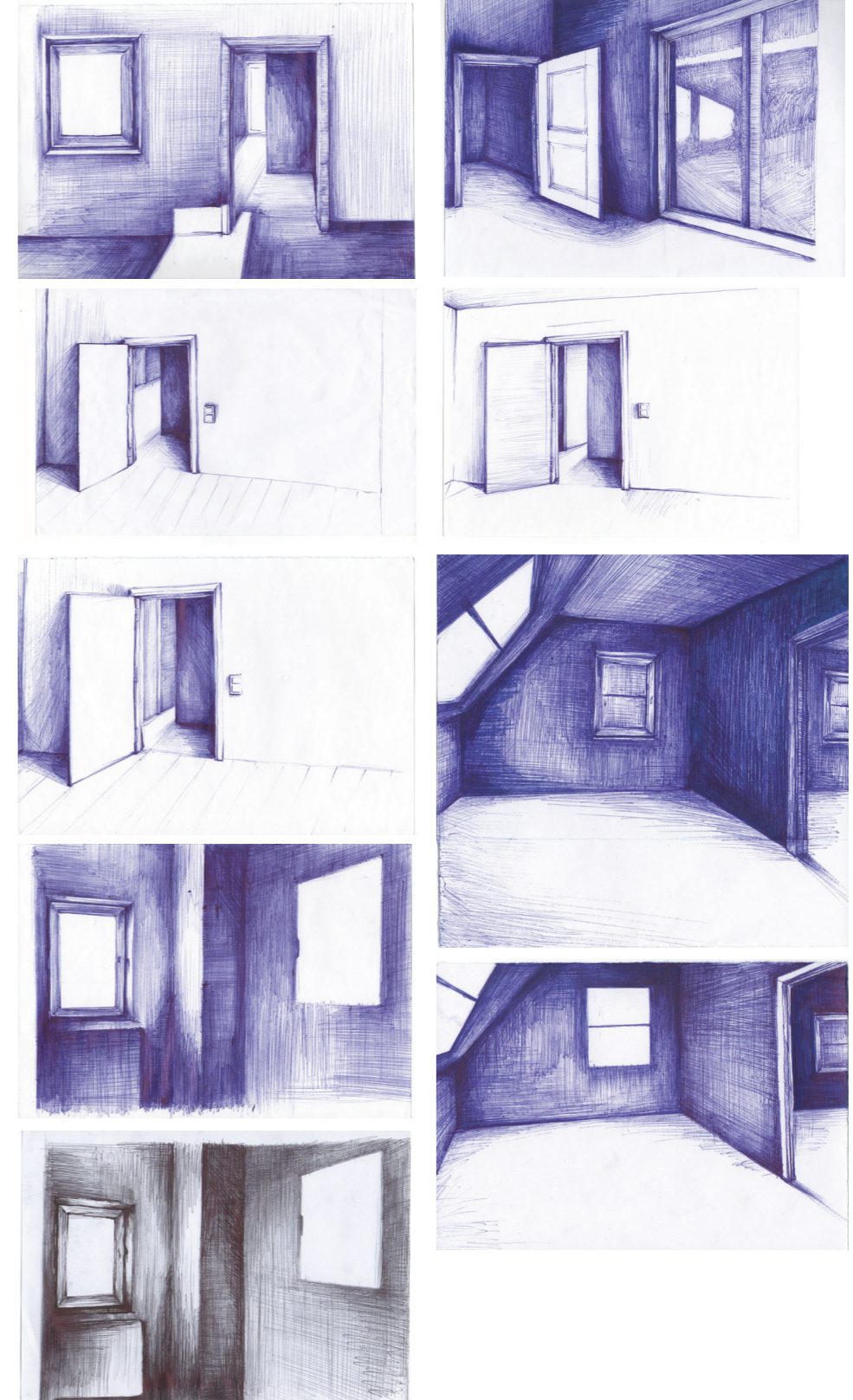
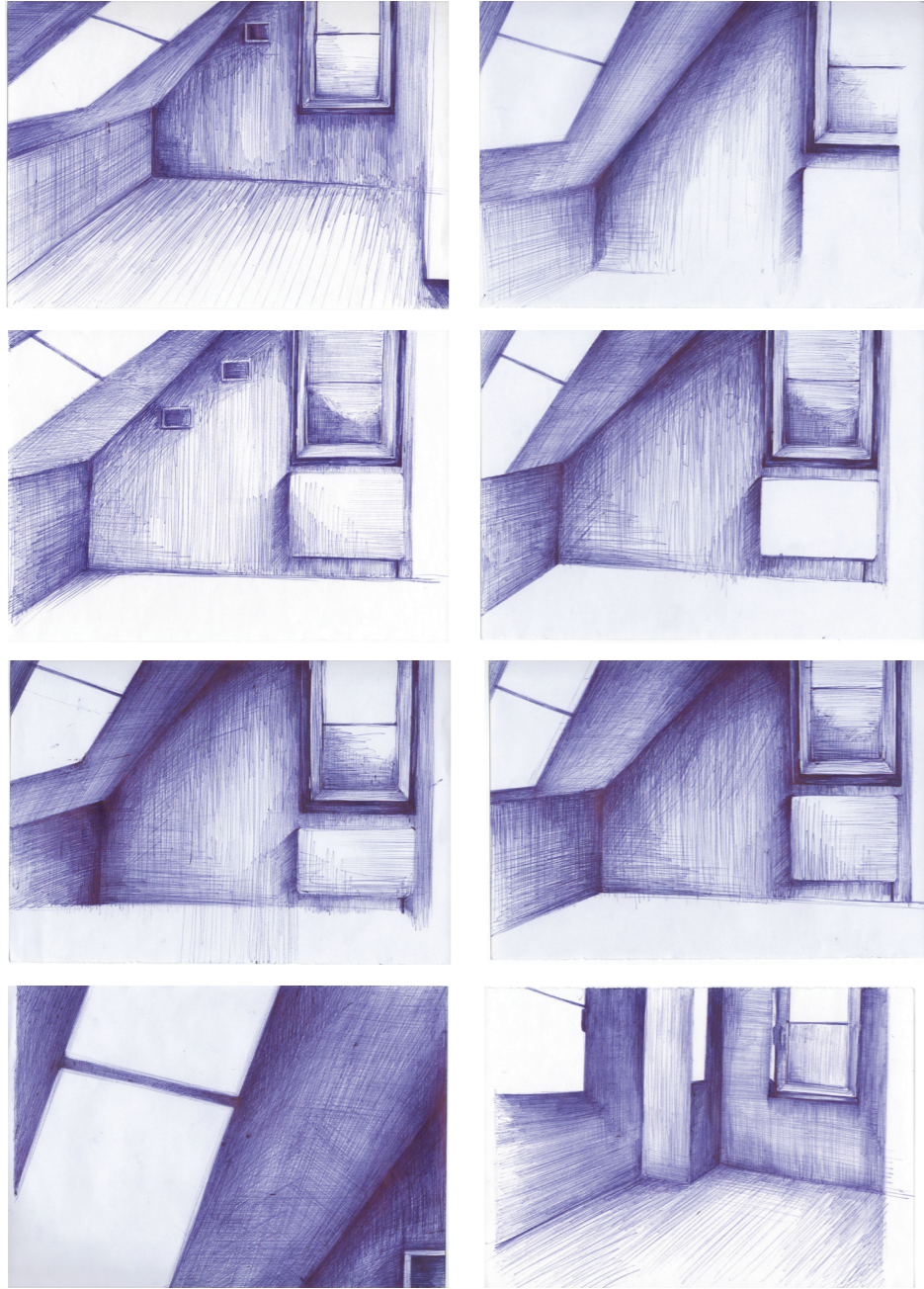
figuur 27

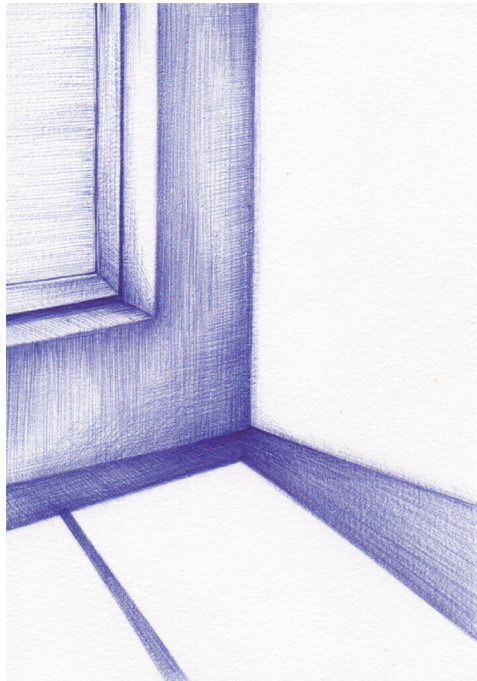
(a) Willems, E. (2012) *Voorstudie (non-event)*. Blauwe balpen op printpapier, A5.

(b) Willems, E. (2012) *Voorstudie (non-event)*. Blauwe balpen op printpapier, A5.

<sup>16</sup> Graphic Novel: ENTHOVEN, T. (2011) *Binnenskamers*. Antwerpen: Bries.

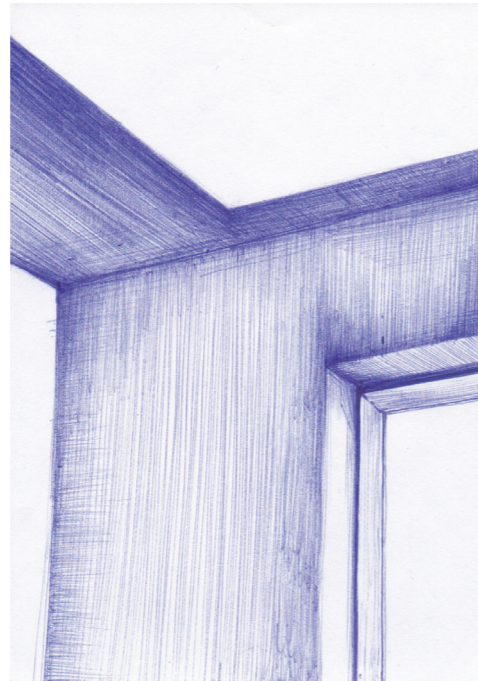
figuur 28 Willems, E. (2012) *Reeks schetsen Fase I*. Blauwe balpen op wit printpapier, diverse formaten (grotendeels A5).





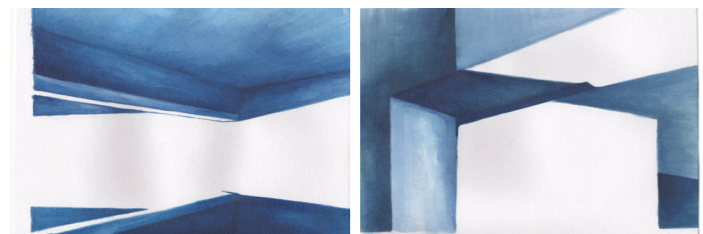
figuur 29

Willems, E. (2013) *Tekening Fase 2*. Blauwe balpen op wit licht gekorrelt papier, 10,5 x 15 cm.

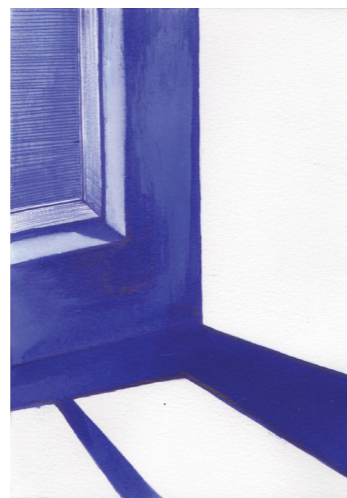


figuur 30

Willems, E. (2013) *Tekening Fase 2 variatie*. Blauwe balpen op wit licht gekorrelt papier, 10,5 x 15 cm.



figuur 31 Willems, E. (2013) *'Warme' cyaan testen*. Cyaan acryl verdund en vermengd met rood en geel op wit licht gekorrelt papier, 10,5 x 15 cm.

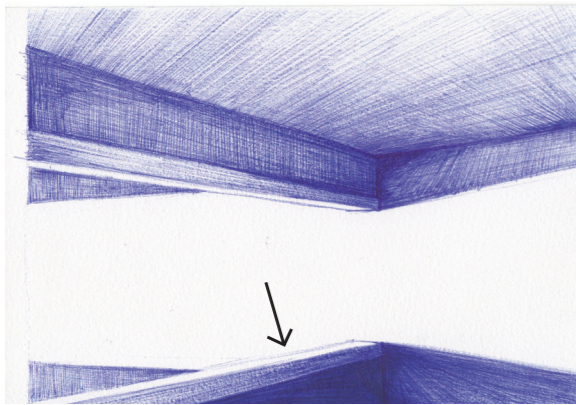


figuur 32 Willems, E. (2013) *Inkt test*. Nachtblauwe inkt op wit licht gekorrelt papier, 10,5 x 15 cm.

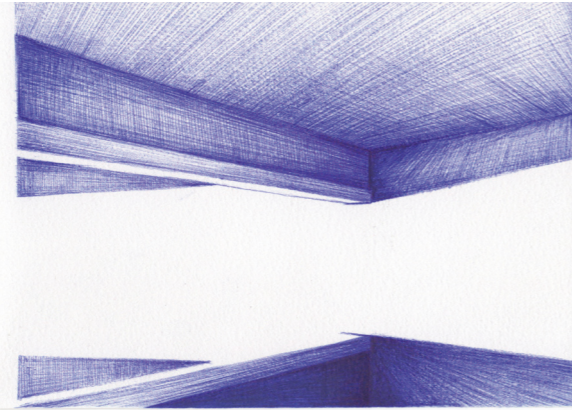
Heel de wereld zou ons podium zijn volgens Shakespeare (1599-1600). Maar wat als er geen acteurs de scène betreden? Dan profileert het decor zich in deze verlaten wereld als een geheel van ruimtelijke actoren die een expressief schouwspel opvoeren. Een interactie van een massief 'niets' met getekende ruimte. Want expressie is iets dat evengoed van de omgevingsruimte kan uitgaan als van een menselijk personage.

Eén welbepaalde compositie met variaties ("figuur 29" en variatie "figuur 30") kenmerkt de overgang van de letterlijke ruimtes naar de meer suggestievere ruimtes, van decor naar acteurs. Aan de hand van 'overdreven' perspectieven en verwarrende positie voor de kijker krijgen deze beelden een meer ambigu karakter. Sta ik binnen of buiten, is dit kunst- of zonlicht, staat het beeld correct? Wat denkt U, meneer Hopper? Dit was het begin 'iets'. Ook dat wat docent Hammershoi me heeft geleerd, ga ik hier toepassen: het zit in de details. Dit in combinatie met de krachtwerking en spanning tussen leegte en blauw, het duwen en trekken, fenomenen die ook al uitvoerig besproken werd in het doctoraat van Lambeens (2013) en beschreven als 'Push and Pull' door Hofmann (geciteerd door Blok, 2007 : 111).

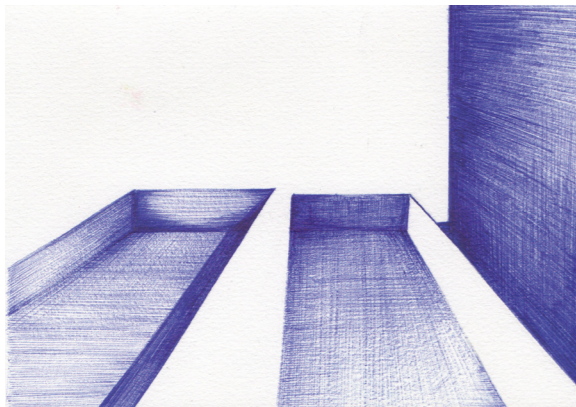
In 'fase 1' gebruikte ik de blauwe 'Bic' reeds als geliefkoosd schetsmateriaal, later werd me duidelijk wat me steeds aantrekt in deze specifieke kleur en waarom deze ook geschikt was voor dit specifiek masterproject. Deze kleur bezit op zich de kwaliteit om naar mij toe en van me weg te bewegen, maar wanneer deze in contrast met het opdringerige wit staat, wordt het blauw een paar vlakke ruimtes naar beneden gestuurd. De perceptie hiervan is afhankelijk van de lichtdoorlatendheid door middel van lichtere (en luchtigere) arcering, zware arcering of volledige vlakvulling. Blauw van balpen voelt het meest ruimtelijk aan, het heeft iets tastbaar. Met zwart kom ik niet hetzelfde gevoel uit; zwart voelt aan als tegen een muur lopen, maar het blauw op zich is dens, ademberovend, drukkend, kortom de ideale tegenwerking voor mijn vaste witruiimte, en toch is het steeds vlak volgens mijn denkbeeld. Eveneens heb ik in deze periode gebruik gemaakt van gemengde en verdunde cyaanacrylverf ("figuur 31") en blauwe inkt ("figuur 32") om te testen of dit al dan niet andere en betere resultaten zou opleveren. Met die techniek kan ik laag na laag structuur aanbrengen door verfstroken, het nadeel van deze werkwijze is echter dat het meteen dekkend is en door de waterachtige consistentie blijft alles krachteloos en bleek. Hierdoor kreeg de geschilderde ruimte nagenoeg exact hetzelfde structurele statuut als de witruiimte, en werd ook de kracht van de witruiimte in deze dialoog onderuitgehaald. Dit alles biedt me genoeg stof tot nadenken over de ruimte en het licht en de manier waarop ik dit in mijn tekeningen probeer te verwerken en Bic was hiervoor de beste optie.



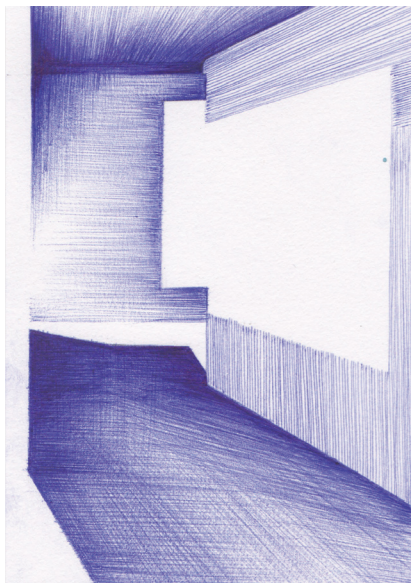
figuur 33 Willems, E. (2013) *Tekening Fase 3 (voorstudie)*. Blauwe balpen op wit licht gekorrelde papier, 10,5 x 15 cm.



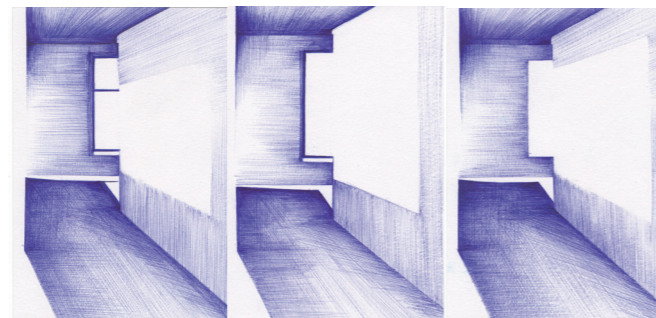
figuur 34 Willems, E. (2013) *Tekening Fase 3 eindversie*. Blauwe balpen op wit licht gekorrelde papier, 10,5 x 15 cm.



figuur 35 Willems, E. (2013) *Tekening Fase 3*. Blauwe balpen op wit licht gekorrelde papier, 10,5 x 15 cm.



figuur 36 Willems, E. (2013) *Tekening Fase 3 voorlopige eindversie*. Blauwe balpen op wit licht gekorrelde papier, 10,5 x 15 cm.



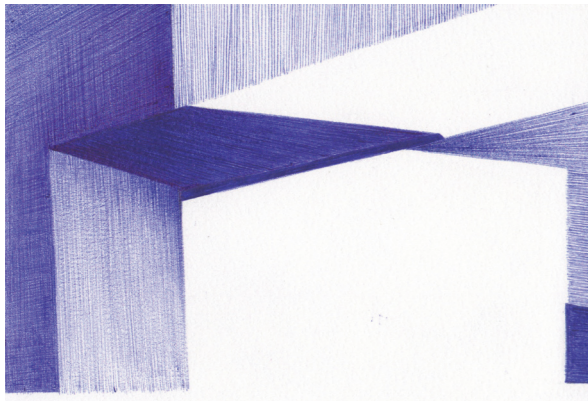
figuur 37 Willems, E. (2013) *Tekening Fase 3 voorlopige eindversie*. Blauwe balpen op wit licht gekorrelde papier, 10,5 x 15 cm.

En dan ga ik u nu een nader inzicht in de opbouw van mijn werk in deze tweede fase geven. In "figuur 34" valt meteen de sterke horizontaal gerichte en zowel horizontaal als verticaal symmetrische compositie op. Op het eerste zicht is dit rust, maar dat is het op vele gebied niet. Door het perspectief gevoel komen de schuine lijnen links zeer agressief op de kijker af, maar worden door de twee lange driehoeken wordt deze afgeleid. Als kijker word je via de verticale witruimte parallel aan de bladrand in de ruimte geleid om er vervolgens rechts terug uit te komen. Wat voor mij kenmerkend is aan dit beeld is de manier waarop het zware bovenste stuk dat dreigt te vallen naar boven wordt gehouden door zowel de witruimte als door het subtiele lijntje. De leegte wordt een diepe diepte en lijkt alle niveaus doorheen de ruimte te beslaan. Nu kan ik echter besluiten dat de witruimte veel meer volume krijgt door net dat ene korte lijnstukje en door die gesloten smalle witruimte open te werken ("figuur 33"). Ik voel die leegte naar me toe komen, maar evenzeer strekt deze zich heel diep in de diepte ruimte. Aldus zorgen de lange driehoeken en het kleine lijntje ervoor dat dit beeld niet in elkaar stuikt, en dat de witruimte, de leegte juist het meest volle en vaste element van de tekening wordt. Echter, dit is nog een relatief herkenbare ruimte, met hoeken die als veilige basis dienen om op verder te bouwen.

Wanneer u een eerste blik op "figuur 35" werpt dan lijkt het waarschijnlijk dat alles los staat. Maar niets is minder waar dan dat! Eigenlijk wordt alles, hoe wankel ook, vastgezet door de witruimte, die letterlijk om, op en tussen alle vlakken kruipt. De centrale scherpe witruimte creëert een soort van evenwichtsbalk en een ondoordringbaar gebied tussen de twee blauwe gebieden en zorgt ervoor dat deze mekaar net niet raken. De uiterst rechtse vorm trekt zich mede door het dunne streepje aan de middelste blauwe vorm op. Dit zou echter niet de nodige ondersteuning vinden als de witruimte aan weerszijden van de lijn niet zou steunen en duwen. Nog steeds komt deze ruimte niet los van de ondergrond; hoe vast de witruimte ook is en andere vormen ook werkt, toch begrenzen de blauwe gebieden de ruimte nog steeds en doen de ruimtelijkheid van witruimte teniet.

Door de herkenbaarheid in "figuur 37" stap voor stap weg te werken, bekom ik steeds meer een uit elkaar vallende en scheidende ruimte ("figuur 36"). Door het figuratieve raam tot wit vlak te benoemen, krijgt de grote witte vlakke trapezium de mogelijkheid en vrijheid om een volume en ruimte te vormen bovenop de blauwe ruimte en zich los te werken van de vlakke richting van de blauwe arcering, als lege intensiteit. Dit leeg volume heeft echter niet de mogelijkheid om de volledige ruimte te dragen, het bevindt zich echter wel in die ruimte en beïnvloedt ze. Deze witruimte vormt volgens mijn denkbeeld een diepe diepte die zich strekt over alle niveaus (vlakke ruimtes) van de diepe ruimte. Daarnaast werkt de overige witruimte de onderste donkere vorm los en manifesteert deze zich in het niveau van een vlakke ruimte in dit beeld.

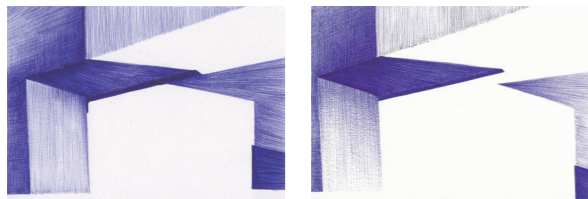




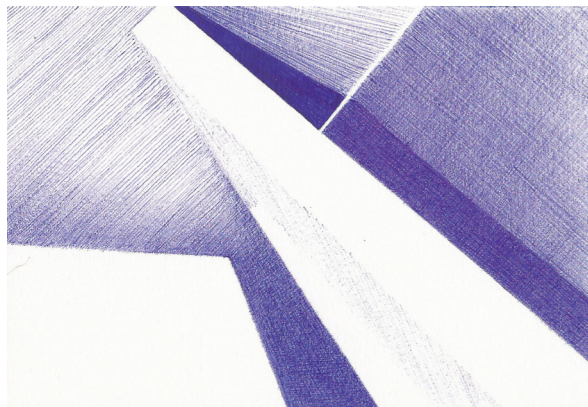
figuur 38 Willems, E. (2013) *Tekening Fase 3 voorlopige eindversie*. Blauwe balpen op wit licht gekorrelde papier, 10,5 x 15 cm.



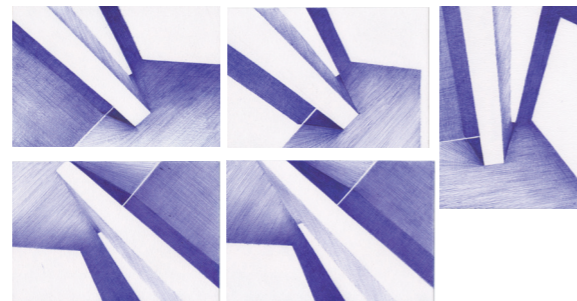
figuur 40 Tarkovsky, A. (1980) *Russia Myasnoye September 1980*. Polaroid.



figuur 39 Willems, E. (2013) *Tekening Fase 3, 2 variatie/studies*. Blauwe balpen op wit licht gekorrelde papier, 10,5 x 15 cm.



figuur 41 Willems, E. (2013) *Tekening Fase 3, voorlopige eindversie*. Blauwe balpen op wit licht gekorrelde papier, 10,5 x 15 cm.



figuur 42 Willems, E. (2013) *Tekening Fase 3, enkele variaties/voorstudies*. Blauwe balpen op wit licht gekorrelde papier, 10,5 x 15 cm.



figuur 43 Morandi, G. (1931) *Still Life of Vases on a Table. Ets*.



figuur 44 Morandi, G. (1963) *Natura morta*. Aquareel op papier, 30,5 x 20,5 cm.

Deze fase wordt gekenmerkt door de overgang van het hierboven getoonde meer figuratieve naar het meer en meer aftasten van het uiterst suggestieve, meer desoriënterende en 'monumentale'. De focus gaat volledig over naar zwaardere vormencomposities evenals de arceringstechniek van snelle lijnen die vanaf nu afwisselt met tragere lijnen. Doordat de beeld-elementen (meestal) niet meer in de vorm van een letterlijke hoek samengetrokken worden, kan u de componenten beter van elkaar scheiden en ook apart behandelen volgens de gezamenlijke ruimtelijke niveauwerking. De samenspraak tussen de ruimtelijke elementen is hier nauwgezet gecomponeerd. Dit brengt me eveneens bij het feit dat niet elke variant van een tekening dezelfde sterkte vertoont. Naast het correcte spanningsveld tussen de witruimte en het betekende, is de bladrand eveneens een belangrijke factor in de compositie. Dit geheel is als een ruggengraat; wanneer één wervel niet juist zit, functioneert het niet naar behoren. Het beeld houdt zichzelf dus in stand door zijn eigen kwaliteiten te benutten en die zitten voor een groot deel in de samengedrukte, vaste leegte die dikwijls door zijn monumentale karakter buiten beeld treedt. Met correcte positionering van de witruimte ten opzichte van de bladrand kan het beeld blijven staan; het bepaalt hoe je het beeld in het grotere geheel van de werkelijkheid plaatst buiten beeld. De leegte wordt dan wel samengedrukt, maar daardoor manifesteert deze zich juist als een volume dat los van het blauw staat (maar nog steeds vast in beeld). In deze fase heb ik de indruk dat de leegte in staat is de kijker meer te dragen en 'stabiliteit' te bieden dan de rest van de tekening. De leegte wordt opdringerig, drukkend en knellend.

Het meest krachtige element in "figuur 38" is volgens mij een subtiele inkeping in de bovenste witruimte, die bijgevolg volle druk lijkt uit te oefenen op de blauwe ruimtes die mekaar ontmoeten. Daarnaast veroorzaakt de onderste vorm met zijn stompe hoek een opwaartse tegenwerkende kracht. Het beeld lijkt aanstalten te maken tot draaien rond zijn as, die bestaat uit twee blauwe spitse elementen die een krampachtige poging doen om elkaar vast te houden ("figuur 39"). Het wit functioneert als twee airbags die het blauw stevig op zijn plaats houden. Deze werking kan ik vergelijken met de volgende polaroid van Tarkovsky<sup>17</sup> ("figuur 40"). Een vrij monumentaal beeld, maar nog steeds is er sprake van ondergrond door de vorming van een hoek.

"Is dit een deur die openstaat?" Velen onder u zien dit in "figuur 41", maar dat is het niet. Dit beeld heeft het meest dramatische perspectief en komt zeer opgespannen over. Na verschillende pogingen zoals te zien op "figuur 42" lag de beste poging ergens tussenin ("figuur 41"). Om mezelf te lokaliseren in die ruimte moest ik deze compositie, net zoals de andere, draaien en keren om het beste duwen en trekken te genereren. Dit gebeurt door de vormen net geen rechte hoeken te geven binnen de bladspiegel en door parallel lopende vormen te vermijden. Imperfecties en wankelheid dwingt beeldelementen tot dialoog. De lege 'krachtpatsers' gedragen zich zo vast, vol en opdringerig dat ze ondanks hun agressieve tegenwerkende blauwe lijnen in stand blijven. Toch merk ik dat de grens tussen deze twee verschillende categorieën van niveaus een soort van energetisch spanningsgebied is; de leegte lijkt zachtjes te krimpen en uit te zetten, te ademen, iets wat ik van Morandi<sup>18</sup> ("figuur 43" en "figuur 44")<sup>19</sup> en de schetsen<sup>20</sup> van Hopper ("figuur 45") heb geleerd. De leegte, het 'niets' staat vast en begrensd ook andere beeldelementen, mede door een suggestie van ondergrond die nog net aanwezig is. Maar toch, wanneer u zich in het beeld inleeft begint alles echter te kantelen en de ruimte raakt gedesorienteerd. De enige ogenschijnlijke vastheid voor de kijker is de intensiteit van 'niets'.

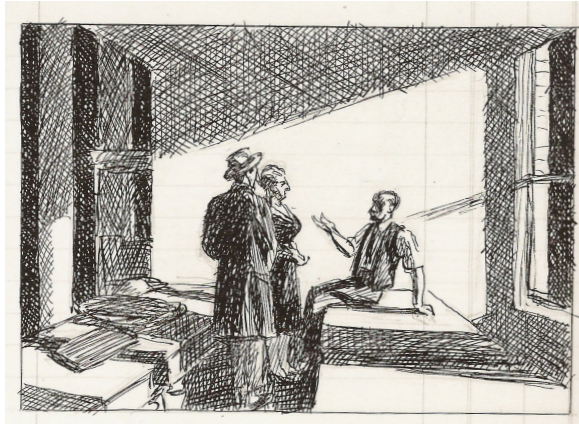
In "figuur 46" komt de ruimtelijke kwaliteit van de leegte als diepe diepte in de diepe ruimte het meest - van wat we tot nu toe hebben gezien - naar voor. De witruimte is een tweesnijdend zwaard: je kan het zowel 2D als 3D waarnemen. Dat is heel correct, maar nogmaals benadruk ik de aanwezigheid van details die in eerste instantie de leegte een volume toekennen. In het geval van dit beeld baant de witruimte zich ook weer een weg door alle vlakke ruimtes van de totale diepe ruimte, om op die manier tot de bovenste laag door te dringen. Ondanks de enorme drukte van arcering en blauwe inkt, en positionering van vormen neemt het wit hier volgens mij voor de eerste keer echt volledig de dominante positie in het beeldvlak in. De scherpe hoekjes aan de blauwe vlakken maken hen niet krachtiger of dwingender, maar maken juist de twee afzonderlijke

<sup>17</sup> CHIARAMONTE, G. en TARKOVSKY, A. (2004) *Instant Light Tarkovsky Polaroids*. Londen: Thames & Hudson Ltd.

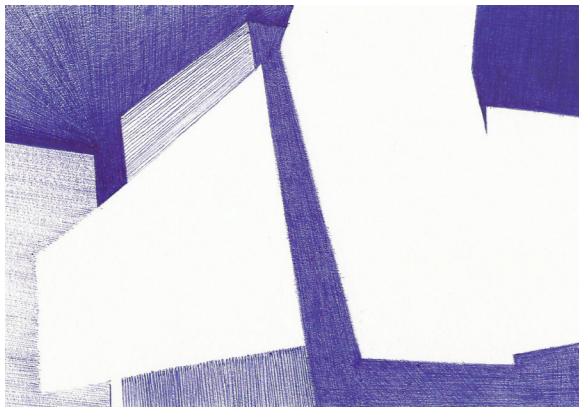
<sup>18</sup> PASQUALI, M. (1991) *Morandi: acquerelli: catalogo generale*. Milaan: Uitgever Electa.

<sup>19</sup> Verwantschap met 'leegte' wordt gelijk aan 'object'-interpretatie van cyanotype fotografie en de photogram ('leegte, het licht als ruimte').

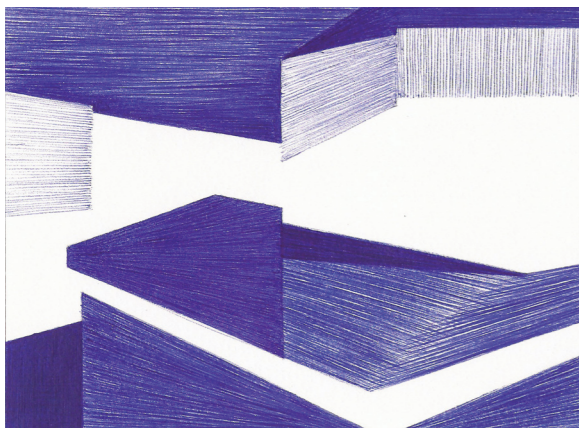
<sup>20</sup> WEINBERG, A. D. et al. (2012) *Edward Hopper: Schilderijen en tekeningen uit de Ledger Books*. Antwerpen: Uitgeverij Ludion.



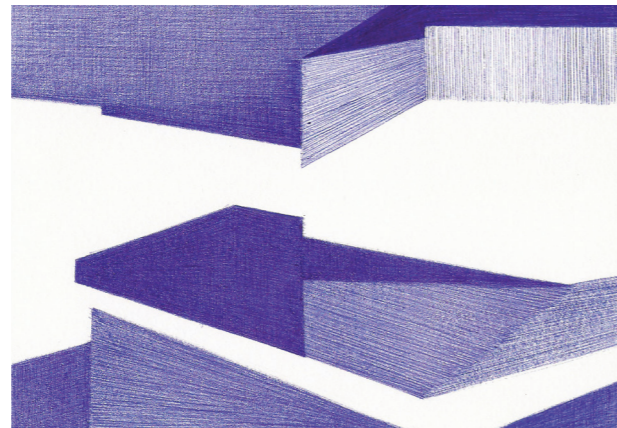
figuur 45 Hopper, E. (n.d.) *Schets Conference at Night (1949)*. Zwarte inkt op papier.



figuur 46 Willems, E. (2013) *Tekening Fase 3 eindversie*. Balpen op licht gekorrelt wit papier, 10,5 x 15 cm.



figuur 47 Willems, E. (2013) *Tekening Fase 3 eindversie ruwe structuur*. Balpen op licht gekorrelt wit papier, 10,5 x 15 cm.



figuur 48 Willems, E. (2013) *Tekening Fase 3 variatie eindversie met zachte structuur*. Balpen op licht gekorrelt wit papier, 10,5 x 15 cm.

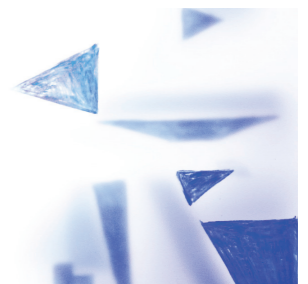
witruimtes nog intenser. De kracht van lege ruimtes mag niet onderschat worden. Hier bevat de leegte alleszins meer ruimte dan het getekende.

Het laatste beeld "figuur 47" en zijn zachtere variatie "figuur 48" waar ik samen met u een blik op werp, toont andermaal net als "figuur 46" een zeer drukke doch monumentaal ogende ruimte. Figuur 47 toont enorm veel onrust, waardoor het in figuur 48 alvast veel aangenamer vertoeven lijkt. De verschillende niveaus van vlakke ruimte (blauwe arceringen) manifesteren zich hier nadrukkelijk, waar de diepe diepte, de diepe witruimte een ingesloten positie inneemt. Toch, op haar beurt neemt ze de blauwe vlakken te grazen; de ingesloten blauwe vorm(en) worden gedragen en tegelijk verstikt door respectievelijk de smalle en de brede witruimte. Daarnaast wordt het ook langs rechts uit beeld geduwd. De kleine onregelmatigheden te danken aan de blauwe vlakken geven meer ruimte en diepte aan de leegte. Dit beeld komt enerzijds zeer rigide over, anderzijds voelt het aan alsof de witruimte kan beginnen draaien of touwtje springen. Probeert het rigide hier soms een beetje speels te worden?

Een algemene conclusie is dat het hier wel om zeer onbestemde, onrustige ruimtes draait; het grafische rechtlijnige en doordachte van de composities wordt overschaduwd door een bulkende, schreeuwende massa lijnen, wat eveneens bij Hammershoi - weliswaar op andere manier opgelost - die rusteloosheid creëert (Krämer & Sato, 2008 : 21). Deze laatste worden dan weer het zwijgen opgelegd door de leegte, de stilte in het beeld.

#### FASE 4

Om nu uiteindelijk de intensiteit van het licht dat ik als witruimte en dus leegte in mijn tekeningen verwerk weer te geven, zijn lichtbakken met LED-verlichting een waar hemelsgeschenk. Deze presentatiewijze biedt meer de vastheid en densiteit van het licht en een rechtstreekse confrontatie ervan met de kijker. Eveneens is het wit vervangen door transparantie. In het vroege stadium leken lagen kalkpapier ("figuur 49" en "figuur 18") me een mogelijkheid, doch deze zou echter de scherpte van het licht afzwakken. Het licht vormt een opeengepakte massa, die zich een weg doorheen de hele ruimte baant, waar de blauwe lijnen en vlakken door hun graad van lichtdoorlatendheid bepalen hoe dicht ze naar de toeschouwer toe komen of hoe ver ze wegzinken. De beelden hebben immers het recht om zichzelf te blijven. Een tweede presentatiewijze dient om de kijker de ruimte die ik zelf voel en gecreëerd heb te laten beleven, maar dan in een werkelijke omgeving. Twee afzonderlijke projecties met afwisselende beelden in een lege, witte ruimte zorgen hiervoor. Men positioneert zich op die manier terug in de beelden.



figuur 49 Willems, E. (2013) *Fragment lichtdoorlatendheid*. 6 lagen kalkpapier achter LED-verlichting.

Zowel vooronderzoek, als praktijk, alsook de theoretische benadering rond en van mijn eigen werk heeft me een nieuw en fris bewustzijn verworven omtrent een courante term in het vakgebied van grafische vormgeving, in typografie en illustratie. Het eerste initiatief hiernaartoe was dan ook meteen het afschudden van rigide alsook gestandaardiseerde denkbeelden omtrent leegte en licht. Daarnaast lichtten nieuwe benaderingen en inzichten inzake 'vanzelfsprekende' termen als vlak, diep en uiteraard ook ruimte in de tweedimensionale bladspiegel hier op.

Ik wilde aanvangen met dit lege thema, maar had geen enkel idee op welke manier. Ik ben gefascineerd door iets ontastbaar waarvan ik niet weet of het wel in zijn pure vorm bestaat. Desondanks probeer ik het nu vast te grijpen in mijn werk. Leegte zoals ik het hier opvat blijkt een actueel gegeven. Toch kan ik er niet omheen dat ik dit fenomeen in eerdere historische werken herken. Deze vormelijke gesteldheid ontwaart ik meer bepaald ondermeer in het werk van Vermeer, Hammershoi, Hopper en tal van andere kunstenaars. In die veelal verstil(len)de beelden die langs mijn smaakpapillen passeerden, schreeuwde het ogenschijnlijk ledige licht om aandacht. Industriële en technologische factoren bepalen de aard en de manier waarop licht wordt waargenomen. Waar Vermeer en Hammershoi beroep deden op zonlicht of daglicht, daar legde Hopper de kaart van het kunstlicht nog eens bovenop. Kunstlicht is opdringerig leeg en neemt letterlijk een vaste, bevroren plaats in in de ruimte. Hoewel er wezenlijke verschillen zijn tussen voorgenoemde lichtbronnen krijgen ze gelijkaardige vormelijke karaktertrekken in de schilderkunst. Zo ervaar ik bij o.a. Vermeer en Hammershoi dat het natuurlijk licht de opeengepakte intensiteit van kunstlicht kan aannemen in de gestalte van een lichtweerkaatsend ruimtelijk element, respectievelijk als witte vloertegel of als witte deur en mat raamcompartiment. Via Hopper en hedendaags regisseur Andersson maakt het intense lege vlak de beweging van de vloer langs de muur naar het plafond, waar het uiteindelijk effectief kunstlicht op zich wordt. Deze vorm van leegte schuift niet enkel door de ruimte, het beïnvloedt de ruimte ook aanzienlijk gebruik makend van zijn inherente ruimtelijke kwaliteit. Door nagenoeg volledige gelijke behandeling van kunst- en zonlicht zorgt Hopper hier eveneens voor verwarring tussen dag en nacht. Kunstlicht wordt zonlicht en zonlicht wordt kunstlicht? Tevens zie ik deze laatste metamorfose in Anderssons films sterk naar voor komen, wat de gewaarwording van de leegte van en door het koude licht bevordert.

Door deze consternatie bewust op touw te zetten en welbepaalde atmosfeer te creëren, genereer ik een beter aanvoelen, begrijpen, analyseren en beschrijven van mijn eigen werk en bovengenoemde kunstenaars, en vooral van dat aanvankelijk ontastbare fenomeen van leegte. Om een historisch fenomeen te achterhalen, onderuit te halen en verder te zetten op een eigen manier is het niet meer dan normaal deze elementen mee te nemen en vervolgens te behouden en naar je hand te zetten of nadien zelfs volledig achter je te laten. Mijn persoonlijk werk vertoont affiniteit met de lichtwerking van Hopper, doch probeer ik deze echter net een stap verder te zetten. De vergelijking van vloer, muur en plafond, de verwarring van kunst- en zonlicht, binnen en buiten creëert desoriëntatie die uiterst merkbaar wordt in mijn beelden. Door ruimtewerking waartoe ook licht en leegte behoort te koppelen aan een latente ruimtelijke niveauwerking ontwikkel ik een - voor mezelf althans - uiterst persoonlijke en nieuwe manier van kijken naar leegte. Leegte is allesoverheersend, opdringerig, vol, vast ... juist zoals het intense van kunstlichtvorming. Leegte en dus ook licht manifesteren zich als een 'fysiek' vaststaand gegeven aangezien het in mijn ogen doordringt tot elke laag in de ruimte, om zo als meest ruimtelijke vorm te onderscheiden is van de vlakke elementen die steeds slechts één niveau ter beschikking krijgen per vormcategorie. Op deze manier wordt het ruimtelijk aanvoelen van leegte geoptimaliseerd en zijn potentieel dragende kracht voor de kijker en andere elementen bewerkstelligd. Een nauwgezette coördinatie tussen tekening en leegte zorgen ervoor dat de leegte buiten zijn vlakke status barst als gevolg van zijn mogelijkheid tot ruimtelijke expansie. Het vormt zich tot een meer intense en superieure ruimte aan de ruimte zelf. Toch valt echter nog vermeld worden dat er een onderscheid moet gemaakt worden tussen de perceptie van mijn lege ruimtes door een kijker en de hypothetisch-theoretische manier waarop ik de lege ruimte als puur vormelijk en beeldanalytisch aspect benader. Desondanks deze tweedeling worden ze gevormd door dezelfde subtiele beeldelementen, de 'makers' van de perceptie en van de volheid van de lege ruimte.

Voorgaande inzichten bieden me nu de mogelijkheid om me intenser in te leven in de evidentie van de leegte, van het niets en bijgevolg ook in welke uiterst persoonlijke rol dit in mijn tekening en is gaan spelen.

## BIBLIOGRAFIE

### LITERATUUR:

#### Boeken:

ADCOCK, C. (1990) *James Turrell. The Art of Light and Space*. Berkeley: University of California Press.

BLOK, C. (2007) Waarnemen in twee dimensies. In: Blok, C. *Beeldvertalen. De werking en interpretatie van visuele beelden*. 2de ed. Amsterdam: Amsterdam University Press, p.109 - 113.

DE MARTELAERE, P. (1997) Thuis. Een plaats om beu te worden. In: DE MARTELAERE, P. *Verrassingen. Essays*. Amsterdam: Uitgeverij Meulenhoff, p. 7 - 21.

KRÄMER, F., SATO, N. et al. (2008) *Hammershøi (Exhibition Catalogue)*. Londen: Royal Academy of Arts.

#### Proefschriften:

LAMBEENS, T. (2013) *Sensatie en Beeldende Zwaartekracht*. Ongepubliceerd proefschrift (PhD) Universiteit Hasselt.

#### Artikels (Internetartikels):

LINDQVIST, U. (2010) Roy Andersson's Cinematic Poetry and the Spectre of Cesar Vallejo. *Scandinavian-Canadian Studies Harvard University*, vol. 19, p. 202.

VAN DEN BERG, A.E. (2007) *Innerlijk en uiterlijke ruimte: een filosofisch-psychologische onderbouwing. Innerlijke versus uiterlijke ruimte*. Utrecht: Rapport in opdracht van Innovatie Netwerk.

#### Boeken voor bijkomende informatie:

DEN BOON, T. (2009) *Johannes Vermeer: De Delftse meester van het licht: The Delft Master of Light*. Drueten: BnM uitgevers.

FIEDLER, J. (2001) *Laszlo Moholy-Nagy*. Londen: Phaidon Press Limited.

MASTERS, C. (2011) *Windows in Art*. Londen, New York: Merrell Publishers Limited.

PASQUALI, M. (1991) *Morandi: acquerelli: catalogo generale*. Milaan: Uitgever Electa.

WEINBERG, A. D. et al. (2012) *Edward Hopper: Schilderijen en tekeningen uit de Ledger Books*. Antwerpen: Uitgeverij Ludion.

### BEELDEN:

#### Beelden ter informatie in denkproces (tekst):

CHIARAMONTE, G. en TARKOVSKY, A. (2004) *Instant Light Tarkovsky Polaroids*. Londen: Thames & Hudson Ltd..

ENTHOVEN, T. (2011) *Binnenskamers*. Antwerpen: Bries.

HOPPER, E. (1942) *Nighthawks*. Tekening met zwarte inkt, 84,1 x 152,4 cm. Chicago: The Art Institute of Chicago. Friends of American Art Collection.

#### Media:

*Songs from the Second Floor*: (2000) DVD. Directed by ROY ANDERSSON. Zweden: Artificial Eye.

### SITES:

#### Sites voor bijkomende informatie:

ESSENTIAL VERMEER (2013) *Pieter Janssens Elinga. A woman reading a letter and a woman sweeping* (WWW) Beschikbaar op: <http://www.essentialvermeer.com/dutch-painters/elinga.html>.

WIKIPEDIA (2013) *Gestaltpsychologie*. (WWW) Beschikbaar op: [http://en.wikipedia.org/wiki/Gestalt\\_psychology](http://en.wikipedia.org/wiki/Gestalt_psychology).

WIKIPEDIA (2013) *Cyanotypie*. (WWW) Beschikbaar op: <http://nl.wikipedia.org/wiki/Cyanotypie> [Geraadpleegd: 12/04/13].

### AFBEELDINGEN:

Figuur 1, 2, 17, 18, 19, 20, 21, 23 (a) en (b), 27, (a) en (b), 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 46, 47, 48, 49 : Persoonlijk werk Els Willems (2012-2013).

Figuur 3: ESSENTIAL VERMEER (2013) *Vermeer The Concert* [Online image]. Beschikbaar op: <http://www.essentialvermeer.com/catalogue/concert.html>.

Figuur 4: MUSEUM BOIJMANS (n.d.) *Emanuel De Witte, Interior with a Woman at Virginal, 1665-1670*. [Online image]. Beschikbaar op: [http://collectie.boijmans.nl/en/work/2313%20\(OK\)](http://collectie.boijmans.nl/en/work/2313%20(OK)).

Figuur 5: ESSENTIAL VERMEER (2013) *Pieter Janssens Elinga, A Woman Reading a Letter and a Woman Sweeping*. [Online image]. Beschikbaar op: <http://www.essentialvermeer.com/dutch-painters/elinga.html>.

Figuur 6: PHOTONICS MEDIA (2013) *The Poetry of Silence, Woman Reading in Sunlight, Strandgade 30, 1900*. [Online image]. Beschikbaar op: <http://www.photonicsmedia.net/fragments/2786>.

Figuur 7: PHOTONICS MEDIA (2013) *The Poetry of Silence, White Doors of Open Doors, 1905*. [Online image]. Beschikbaar op: <http://www.photonicsmedia.net/fragments/2786>.

Figuur 8: WIKIPAINTINGS (n.d.) *Edward Hopper, Conference at Night*. [Online image]. Beschikbaar op: <http://www.wikipaintings.org/en/edward-hopper/conference-at-night>.

Figuur 9: DAVID BORDWELL'S WEBSITE ON CINEMA (2009) *Observations on film art: Songs from the Second Floor (Roy Andersson, 2000)* [Online image]. Beschikbaar op: <http://www.davidbordwell.net/blog/category/directors-andersson/> [Geraadpleegd op 12/05/13].

Figuur 10: MOMA THE COLLECTION (2013) *Edward Hopper, Gas*. [Online image]. Beschikbaar op: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=80000](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80000).

Figuur 11: YALE UNIVERSITY ART GALLERY (n.d.) *Edward Hopper Rooms by the Sea*. [Online image]. Beschikbaar op: [http://artgallery.yale.edu/pages/collection/popups/pc\\_amerps/details19.html](http://artgallery.yale.edu/pages/collection/popups/pc_amerps/details19.html).

Figuur 12: WIKIPAINTINGS (n.d.) *Edward Hopper, Office at Night*. [Online image]. Beschikbaar op: <http://www.wikipaintings.org/en/edward-hopper/office-at-night#close>.

Figuur 13: film still uit *Songs from the Second Floor*: (2000) DVD. Directed by ROY ANDERSSON. Zweden: Artificial Eye.

Figuur 14: TURRELL, J. (1967) *Porter-Powell*. [Xenon Projectie]. In: ADCOCK, C. (1990) *The Art of Light and Space*. Berkeley: University of California Press.

Figuur 15: TURRELL, J. (1967) *Jones-Jones*. [Xenon Projectie]. In: ADCOCK, C. (1990) *The Art of Light and Space*. Berkeley: University of California Press.

Figuur 16: MOONRAKING (2011) *Songs from the Second Floor; Occupy Stockholm* [Online image]. Beschikbaar op: <http://moonraking.wordpress.com/2011/11/13/songs-from-the-second-floor-occupy-stockholm/> [Geraadpleegd op 07/05/13].

Figuur 22: GUGGENHEIM (2004) *James Turrell: Afrum I (White)*, 1967 [Online image]. Beschikbaar op: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/4084> [Geraadpleegd op 04/05/13].

Figuur 24: SUPERMARKET (2013) *Found Feather Cyanotype No. 120*. [Online image]. Beschikbaar op: <http://supermarkethq.com/product/foand-feather-cyanotype-print>. [Geraadpleegd op 17/05/13].

Figuur 25: MOHOLY-NAGY, L. (1929) *Untitled, photogram, 1929*. [Photogram]. In: FIEDLER, J. (2001) *Laszlo Moholy-Nagy*. Londen: Phaidon Press Limited.

Figuur 26: TIM ENTHOVEN (2011) *Binnenskamers* [Online image]. Beschikbaar op: <http://www.timenthoven.nl/binnenskamers.html> [Geraadpleegd op 04/05/13].

Figuur 40: TARKOVSKY, A. (1980) *Russia Myasnoye September 1980*. [Polaroid]. In: CHIARAMONTE, G. en TARKOVSKY, A. (2004) *Instant Light Tarkovsky Polaroids*. Londen: Thames & Hudson Ltd..

Figuur 43: SACI THE ART BLOG (2013) *Giorgio Morandi exhibition in London through April 28. Still Life of Vases on a Table* [Online image]. Beschikbaar op: <http://saci-art.com/2013/04/06/giorgio-morandi-exhibition-in-london-through-april-28/> [Geraadpleegd op 02/05/13].

Figuur 44: MORANDI, G. (1963) *Natura morta*. [Aquarel op papier]. In: PASQUALI, M. (1991) *Morandi: acquerelli: catalogo generale*. Milaan: Uitgever Electa.

Figuur 45: HOPPER, E. (n.d.) *Schets Conference at Night (1949)*. [Tekening met zwarte inkt]. In: WEINBERG, A. D. et al. (2012) *Edward Hopper: Schilderijen en tekeningen uit de Ledger Books*. Antwerpen: Uitgeverij Ludion.

### MONDELINGE INFORMATIE & VERMELDING VAN ALGEMEEN GEKENDE CITATEN:

SHAKESPEARE, W. (1599/1600) "All the World's a Stage", *As You Like It*.

VERGILIUS, P. (37-29 v.C.) "Tempus fugit", *Georgica III, 284*.

WILLEMS, E. (2012) *Els Willems Masterpresentatie 2 Illustratieve Vormgeving*. 6 december 2012.