

# woord, beeld, sequentie: de relatie tussen woord en beeld in de verhalende fotografie

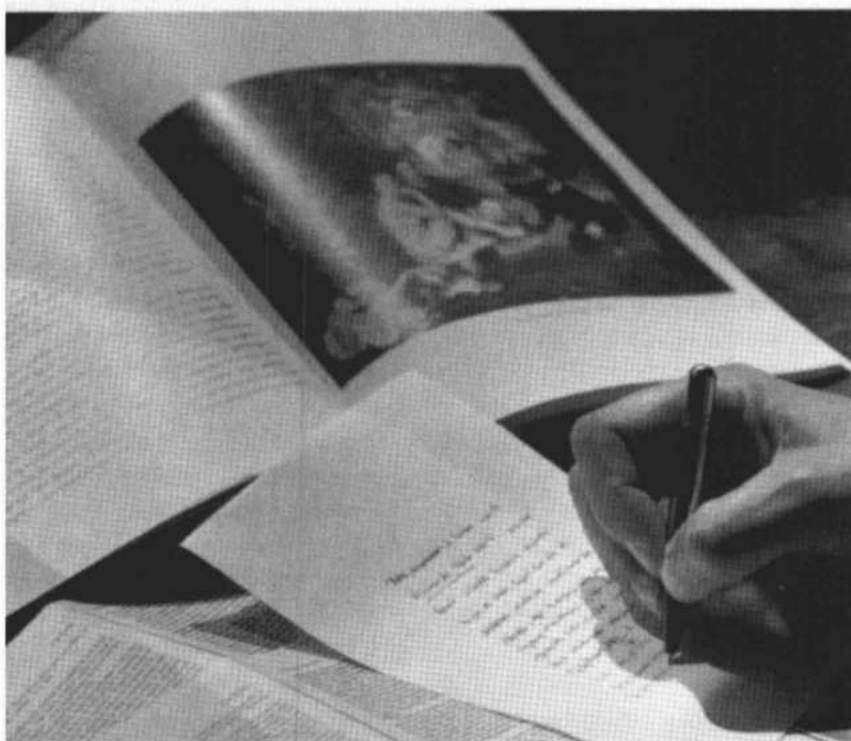
jan baetens

## WOORD EN BEELD, EEN DEELPROBLEEM

Zonder woorden, stelt men, betekenen foto's alles, of juist niets. Vandaar de noodzaak, vervolgt men, de ofwel ontbrekende ofwel alomvattende maar slechts diffuus aanwezige betekenis met behulp van woorden aan te vullen of te verankeren.

Een gelijkaardige redenering duikt telkens weer op wanneer de relatie tussen woord en beeld in de fotografie aan de orde is. In de moderne literatuur over dit thema grijpt men dan meestal terug naar de gezaghebbende geschriften van (de jonge en structuralistische) Roland Barthes, waarin sterk de nadruk wordt gelegd op de noodzakelijke aanwezigheid en de toegevoegde waarde van het bijschrift, en waarin meer bepaald het toevoegen van een tekst aan het beeld wordt gezien als de enige manier om de polysemie van het iconische materiaal vast te leggen (Barthes, 1982). In het wantrouwen tegenover het beeld, dat hieruit spreekt, klinkt natuurlijk de traditionele preferentie van onze cultuur voor tekst en schrift. In die zin zou men dan ook kunnen spreken over een latent iconoclastische tendens die het bezig zijn met beelden tot op vandaag de dag karakteriseert (Mitchell, 1985 biedt hieromtrent een mooi overzicht).

Het interessante aan deze visie is echter niet alleen wat ze over de relatie tussen woord en beeld zegt, maar ook de idee over fotografie zelf, die erachter verscholen zit. De idee namelijk dat een foto op zich per definitie niet af *kan* zijn, en wel om de eenvoudige reden dat de werkelijkheid waarvan de fotografie een afbeelding zou zijn, steeds rijker en voller is dan het bidimensioneel residu waarmee de fotografie gelijkgesteld wordt. Hieruit volgt natuurlijk dat het woord in dit perspectief evenzeer beoordeeld wordt in functie van zijn directe relatie met de foto als in functie van zijn indirecte relatie met de werkelijkheid, waarvan de foto dan een afgeleide is.



Fragment uit *Vandaag*  
(Plissart, 1993)

De hele probleemstelling verschuift echter radicaal van zodra men vertrekt van een ander uitgangspunt en de foto niet zo maar ziet als een duplicaat van de werkelijkheid, maar als een realiteit *in se* die de werkelijkheid aanvult, vergroot, kortom wijzigt. Zelfs wanneer men aanneemt dat er een materiële band bestaat tussen het belichte oppervlak van de film en de belichtende aspecten van de gefotografeerde werkelijkheid, dan nog is het zo dat men het resultaat van een foto niet simpelweg mag en kan laten samenvallen met het getoonde object zoals het zich in de werkelijkheid zou voordoen (Schaeffer, 1987; Krauss, 1990). Van zodra men deze ontologische breuk tussen foto en werkelijkheid onderschrijft, hoeven (kunnen?) woord en beeld niet langer via de gemeenschappelijke relatie met de werkelijkheid te worden beschouwd, maar ligt de weg open voor een eigen en dikwijls eigenzinnige constructie van nieuwe relaties.

Men kan de hele discussie omtrent woord en beeld in de fotografie echter nog anders bekijken, en stellen dat deze relatie, waarrond de laatste jaren zoveel is gesproken en geschreven, in feite als een scherm fungeert voor een onderliggend en misschien veel crucialer probleem, nl. dat van de relatie *tussen foto's onderling*, en dan vooral de relatie tussen foto's die naast en tegen elkaar zijn gemonteerd in een groter geheel. De onbehaaglijkheid die dikwijls leeft tegenover de relatie tussen woord en beeld, is immers nog merkkelijk kleiner dan die tegenover de relatie tussen beeld en beeld. Het iconoclasme dat onderhuids leeft bij meerdere critici, gaat zo dikwijls gepaard met een sterke huiver voor het werken met beeldreeksen, alsof de opkomst van het bewegende beeld de fotografie per definitie had veroordeeld tot het maken van individuele beelden.

Een goed voorbeeld van deze houding - een mengeling van zowel gewilde als onbewuste veronachtzaming - is de doordeweekse beoordeling van de contactplaat. Algemeen gaat men er immers van uit dat deze mozaïek van foto's niet meer dan een soort kladder versie vormt van het eigenlijke werk van de fotograaf zelf, en dat de kunst er juist in bestaat een foto - dé foto - uit het ongedifferentieerde geheel van de contactplaat te lichten. Over de concrete opties en de verschillende houdingen van de fotograaf tegenover de contactplaat is reeds veel inkt gevloeid, maar het feit zelf dát er moet worden gekozen en dat de plaat zelf slechts een tussenstadium is, wordt doorgaans niet betwist, en dit ondanks het feit dat recent onderzoek duidelijk heeft aangetoond dat de grote pleitbezorgers van de fotografie als het vatten van 'l'instant décisif' (Cartier-Bresson), hun foto's niet selecteren op het moment van de opname zelf, maar wel na onderlinge vergelijking van de beelden op de ontwikkelde con-

tactplaat (Bauret, 1992). De kracht van de impliciete of expliciete voorkeur voor het losse beeld komt ook goed naar voor in het werk van de fotografen die wel contactplaten publiceren of exposeren, en waar men duidelijk ziet dat de plaat dan als het equivalent van één enkele foto wordt gezien. In de werken van iemand als Charlie Piriou bijvoorbeeld worden de verschillende elementen van de contactplaat gezien als onderdeel van een enkele foto, als bouwstenen van een soort fotografische mozaïek (Piriou, 1989).

Achter een dergelijke visie steekt natuurlijk meer dan een strikt esthetische kwestie, meer ook dan het stereotiepe onderscheid tussen het vaste beeld van de fotografie en het meervoudige (bewegende) beeld van de cinema. Het onderlijnen van het unieke, op zich bestaande beeld van de fotografie, verwijst voornamelijk (uiteindelijk?) naar een kijk op fotografie waarin de *tijd* geen fundamentele rol speelt. In die zin houdt een dergelijke visie ook tot op zekere hoogte een ontkenning van de fotografie zelf in, die immers onlosmakelijk met de tijd is verbonden, zelfs al is het zo dat voor het grote publiek (en voor de fotografen die werken voor dit grote publiek) de fotografie de tegenpool van de film is, en de geschiedenis van de fotografie samenloopt met het streven naar de negatie van het tijdsverloop. Deze negatie houdt het steeds precieser, steeds sneller, steeds gemakkelijker isoleren en registreren van een zo kort mogelijk moment in - een moment dat zo kort is dat het niet meer als *moment*, dit wil zeggen als tijdsverloop wordt gepercipieerd, maar louter als *kader*, dit wil zeggen als ruimtelijke uitsnijding van een onbeweeglijk gemaakte werkelijkheid (men weet in dit verband dat de grote momenten van deze evolutie vooral te vinden zijn in de zogenaamde amateurfotografie: de lancering van het Kodaktoestel, de uitvinding van polaroid en autofocus, e.d.).

De negatieve houding ten overstaan van de tijd is zich echter aan het wijzigen, niet alleen door een beter inzicht in de geschiedenis van de fotografie, maar ook omdat de moderne fotografie de tijd herontdekt (Rivière, 1995). De tijd van de opname zelf, de tijd van het gefotografeerde object, de tijd van het kijken naar en interpreteren van een foto, de tijd van de materiële manipulatie bij negatief en afdruk, maar ook en vooral de complexe tijd die gepaard gaat met het ordenen van foto's in reeksen en sequensen (een dikwijls gecensureerde tendens binnen de fotografie zelf). In de meest recente algemene overzichten van de geschiedenis en de esthetica van de fotografie (Frizot, 1994) is de aandacht voor het meervoudige beeld trouwens sterk toegenomen, ook en vooral op het strategische niveau van de illustraties die aan de artikels worden toegevoegd (zeer lang was het bijvoorbeeld de gewoonte om bij teksten over

artiesten als Duane Michals of Minor White, die toch typische sequentiefotografen zijn, slechts losse beelden als illustratie af te drukken).

De erkenning van tijd en sequentie binnen de fotografie laat niet alleen een nieuwe visie op de relatie woord/beeld enerzijds en beeld/beeld anderzijds toe, ze maakt het vooral mogelijk beide problemen nu als onderdeel van één groter geheel te benaderen.

Zowel de relatie woord/beeld als de relatie beeld/beeld dienen immers blijvend te worden bestudeerd, want de gestelde problemen zijn reëel: geen enkel beeld ontsnapt aan de nabijheid en de impact van het woord (al was het maar op het niveau van de titel), terwijl geen enkele foto zich kan onttrekken aan de horizon van tijd of sequentie (al was het maar omdat in het geringste snapshot nog een spanning tussen tijdsmoment en tijdsverloop voelbaar blijft). Het is echter om meerdere redenen zinvol beide kwesties op elkaar te betrekken.

Het overstappen van losse foto's naar fotoreeksen is bijvoorbeeld dikwijls een techniek die wordt aangewend wanneer men er naar streeft de tekst uit het beeld weg te houden. Wanneer een schrijver als John Berger en een fotograaf als Jean Mohr er naar streven een vorm van verhalende fotografie uit te werken die 100% visueel zou zijn, komen ze tot de conclusie dat de beste manier om de band tussen woord en beeld door te knippen de radicale keuze voor de beeldreeks is: slechts door de opeenvolging van beelden wordt het mogelijk de eigen logica van de fotografie te bewaren en het beeld te onttrekken aan het imperialisme van het woord (Berger en Mohr, 1982).

Anderzijds is de inbreng van tekst dan weer dikwijls voldoende om het beeld te temporaliseren, ja er zelfs een narratieve potentie mee te geven. Het feit dat bijvoorbeeld een dialoog op of onder een foto wordt aangebracht, is in staat om van een loutere momentopname de synthese van een bepaald tijdsverloop te maken. De tijd die nodig is om de tekst te lezen, wordt geprojecteerd op de foto zelf, die dan imaginair wordt gesitueerd tegenover datgene wat aan de opname voorafgaat en datgene wat er op volgt (Méaux, 1992).

Terzelfdertijd echter is het ook zo dat de beide relaties, woord/beeld aan de ene kant, beeld/beeld aan de andere kant, niet eenduidig op elkaar inwerken. Zo is het juist door het feit dat er een fictieve tijd door de tekst in het beeld wordt geprojecteerd dat men kan zien dat de opnametijd slechts een kort moment bestrijkt. Op dezelfde manier is het juist door het wegwerken van alle bijkomende tekst en bijschriften dat de nadruk zo sterk komt te liggen op de verbale elementen die, zoals bijvoorbeeld de naam van de auteur en de titel, weerstand bieden aan de suprematie van het visuele.

Het corpus van de fotoroman laat perfect toe dit spanningsveld te illustreren. De studie van woord en beeld binnen de fotoroman mag nochtans geen doel op zich zijn, maar moet de inzet vormen tot het aftasten van het dieperliggend probleem van de sequentie en de tijd in de fotografie. Deze dimensie is echter zo fundamenteel dat het natuurlijk verwaand zou zijn hieromtrent meer dan enkele vluchtige denkpijpen te suggereren.

## WOORD EN BEELD IN DE KLASSIEKE FOTOROMAN

Dat over de veelbesproken maar weinig gelezen klassieke fotoroman nog steeds een serieus aantal vooroordelen en misvattingen bestaan, hoeft hier niet te worden herhaald. Als weinig andere genres is de fotoroman blijvend gestigmatiseerd als een ouderwetse en minderwaardige vorm van sentimentele en hersenloze onspanningsliteratuur (Saint-Michel, 1979) waarvan het statuut en het niveau nog bedenkelijker zouden zijn dan die van de meest voorkomende en meest aangevallen populaire genres als bijvoorbeeld de science fiction of de soap opera. In zowat alle publikaties over de fotoroman komen dezelfde vooroordelen terug: futiliteit van de inhoud, hopeloze wereldvreemdheid van karaktertekeningen en situaties, totaal gebrek aan formele uitwerking enz., en gaat het genre door als een schoolvoorbeeld van reactionaire manipulatie van het goedgelovige publiek door de cultuurindustrie (voor een overzicht, zie Baetens, 1993). Ontstaan in de eerste jaren na W.O. II is de fotoroman voor veel maatschappijkritische commentatoren nog steeds een doorn in het oog.

Op het concrete vlak van de relatie tussen woord en beeld is de invloed van die stereotiepen zelfs van determinerend belang. Nog steeds blijft men er van uitgaan dat in de ouderwetse fotoroman het beeld totaal is ondergeschikt aan het woord, zowel op esthetisch als op informatief vlak: de rol van de foto's zou zich beperken tot het gratis en vervelend illustreren van een voornamelijk onder vorm van dialoog gepresenteerd verhaal. In werkelijkheid zijn er nochtans weinig genres waar de wederzijdse verbondenheid tussen woord en beeld, juist door het ontbreken van elke strakke band tussen individuele tekst en bijbehorende foto, zo functioneel en zinvol is. De zeer losse en dikwijls vlottende verhouding tussen woord en beeld die men constateert binnen de klassieke fotoroman, is inderdaad een basisgegeven van het genre. Nochtans creëert zo'n relatieve discrepantie nergens een Magritte-achtig vervreemdingseffect tussen wat het beeld toont en wat de tekst meedeelt. De afstand tussen beide wordt integendeel door de lezer niet als dusdanig gevoeld, omdat zowel het woord als het beeld perfect los van elkaar *kunnen* worden gelezen.



ANDRÉ N'ACHT VE PAS LA PHRASE



Il veut mieux s'expliquer que faire  
pour lui-même. André est un héros!



Quand on a-t-il encore une  
vie à vivre à côté de son corps  
à 1

*La Faute*, een klassieke fotoroman uit de jaren '60

De lectuur van een fotoroman verloopt immers niet louter lineair. De basiseenheid is niet de foto met bijbehorende tekst (waarbij de ene woord/beeld-eenheid na de andere zou worden doorlopen), maar de *betekenisvolle beeld- of tekstreeks*. De lezer doorloopt op verschillende manieren en volgens verschillende ritmen visuele en verbale sequenties. Hij construeert tekstuele en fotografische sequenties, die pas in een later stadium met elkaar in verband worden gebracht. Van foto 1 wordt overgestapt naar foto 2, 3, 4, enz., terwijl pas later de tekst, soms geheel, soms gedeeltelijk, soms reeds na enige foto's, soms pas na enige bladzijden, soms tenslotte pas op het einde, in de lectuur betrokken wordt. Maar natuurlijk kan ook de omgekeerde weg worden bewandeld: de lectuur begint dan bij de tekst en assimileert pas later de foto's, zonder dat er onmiddellijk wordt gezocht naar coherentie tussen woord en beeld binnen elk afzonderlijk plaatje. De coherentie is immers vooraf bepaald, en wel door de respectvolle manier waarop wordt ingespeeld op het verwachtingspatroon van de lezer. In de eerste plaats is er het stereotiepe karakter van het verhaal zelf, dat men van reeds van voor het begin kent, met telkens weer dezelfde variaties op het thema van de sprookjesprins. Dit is reeds het geval, zoals duidelijk blijkt uit *Lecœuvre & Takodjérad* (1992), bij de oervormen van het genre, die stevig verankerd liggen in de traditie van de ciné-roman en een bepaalde sentimentele cinema. In de tweede plaats is er, meer algemeen gesteld, het belang van het verhalende element zelf, dat nooit in vraag wordt gesteld. De moderne studies over paraliteratuur, zoals *Couégnas* (1992), duiden dit aspect trouwens aan als het meest fundamentele van deze vorm van cultuurbeleving. Men is er bijgevolg steeds zeker van dat - in een typisch paraliterair genre als de klassieke fotoroman - de narratieve dynamiek niet zal worden doorkruist door allerlei formele en stylistische aspecten. De lezer zal met andere woorden nooit worden gevraagd van leesattitude te veranderen en zijn exclusieve aandacht voor het verhaaltje in te ruilen voor een meer aandachtig kijken naar de beelden zelf. In geval van 'hapering' van de lectuur weet men dat het volstaat om verder te lezen om de draad weer op te kunnen nemen. Eventueel problematische verbindingen tussen concrete beeld- en tekstfragmenten worden op die manier door de dynamiek van het leesproces zelf automatisch uitgewist. De talloze onwaarschijnlijkheden die de relatie woord/beeld op het eerste zicht kenmerken, verliezen op die manier de komische absurditeit die ze buiten deze context allicht bezitten (men kan hier bijvoorbeeld denken aan het contrast dat steeds opduikt - zonder de minste Brechtiaanse bijbedoeling! - tussen het strakke en onbeweeglijke van de gelaatsuitdrukkingen en de zeer patetische inslag van de dialogen).



Het zou nochtans verkeerd zijn hieruit te besluiten dat de relatie tussen woord en beeld in de klassieke fotoroman aleatoir is. Correcter is het te veronderstellen dat woord en beeld perfect op elkaar zijn afgestemd en elkaar structureel juist versterken, zodat het mogelijk is van beide binnen het gegeven paraliteraire verwachtingspatroon een 'correcte', dit wil zeggen een *snelle* en *oppervlakkige* lectuur te maken zonder zich te moeten bekommeren om de microscopische relaties tussen fotografie en tekst.

De 'voorwaardelijke autonomie' van woord en beeld vloeit dus voort uit het feit dat ze hetzelfde *register* - eerder dan dezelfde *inhoud* - bespelen. Men is zeker te kunnen terugvallen op het vangnet van het andere systeem, zodat men zich in zekere zin tijdelijk kan afsluiten voor de informatie van de foto's (of de tekst) zonder te moeten vrezen voor informatieverlies: het feit dat men weet dat tekst en foto's functioneren volgens hetzelfde paraliteraire principe, laat toe dat de concrete band tussen foto x en tekst x' zeer los kan en mag zijn. Door het feit dat de klassieke fotoroman zo sterk als narratief genre functioneert en zo sterk de nadruk legt op de escapistische uitwerking van het liefdesmotief, kunnen de diverse onderdelen zo nonchalant bij elkaar worden gehouden. Hoewel beide systemen op microniveau als los zand aan elkaar hangen, is er macrostructureel toch een wederzijdse versterking. Dankzij deze functionele convergentie kan binnen een visueel-verbale eenheid een dissociatie van de constitutieve elementen optreden. Technisch gezien is dit het omgekeerde van wat Barthes en de meeste structuralisten bedoelden met de onlosmakelijke band tussen woord en beeld binnen de fotografie, waarbij de inbreng van het woord de betekenis van het beeld verduidelijkt en vastlegt: in plaats van samen een nieuwe betekenis van een hoger niveau te genereren, vertrekt de lectuur van het besef of de verwachting van deze hogere eenheid om de relatie tussen woord en beeld juist los te laten!

## WOORD EN BEELD IN DE MODERNE FOTOROMAN

Ogenschijnlijk keert de moderne fotoroman (Baetens, 1993) de oppervlakkige waardeverhouding van de klassieke fotoroman om: alles wordt gezet op het beeld, terwijl bijna provocerend de tekst wordt geweerd of tot een visueel object getransformeerd. De foto met tekst in het beeld, in een andere taal, onleesbaar geschreven, flou gefotografeerd, enz., is een echt cliché aan het worden in dit type fotoroman, dat ervan droomt een fotoroman zonder woorden te zijn. Artiesten zoals Marie-Françoise Plisart verwijzen hierbij graag naar het model, waarvan dan wordt gesteld

dat de uitvinding van de klankfilm de doodsteek heeft toegebracht aan de eigen visuele esthetica van het medium (Peeters en Plissart, 1987).

Paradoxaal genoeg - maar geen domein is zo vruchtbaar in paradoxen als de fotoroman - heeft dit juist tot gevolg dat de tekstuele elementen die niet kunnen worden vermeden - tenminste indien het werk in de handel wil worden gebracht of op de een of andere manier gerepertorieerd - juist dubbel beklemtoond zijn, zelfs als ze enkel worden weergegeven als een onderdeel van de gefotografeerde wereld, zoals in het boek van de Canadese avant-gardist Michael Snow, *Cover to cover* (Snow, 1975), waarin elementen als bijvoorbeeld colofon, titelpagina, e.d., slechts verschijnen als onderdeel van de gefotografeerde onderwerpen. Op zijn beurt geeft de aandacht voor deze tekstuele gegevens aanleiding tot een scherper bewustzijn van de materiële drager van het beeld, meestal het boek. Niet alleen omdat bepaalde tekstelementen met die drager samengaan, maar ook en vooral omdat de relatie met de drager radicale gevolgen heeft voor het beeld zelf, hoezeer dit zich ook probeert te onttrekken aan de tyrannie van het verhaal en als waarde en criterium in se wil worden beschouwd.

De invloed van de drager is duidelijk merkbaar in bepaalde facetten van de montage. Heel wat moderne fotoromans (Plissart, 1985, 1993) hebben als bepalende eenheid niet meer de foto op de pagina, maar wel de dubbele pagina of het spel van recto en verso, d.w.z. elementen die typisch zijn voor de zeer specieke drager die het boek toch is, en amper aan bod komen in het geval van de fotografie die gewoon tegen de muur wordt geëxposeerd. Ze is ook merkbaar in de aandacht voor bepaalde parameters van de tekst die drager-gebonden zijn: de plaats van de tekst op de pagina, de gebruikte typografie (of de keuze voor het handschrift), het ritme waarmee woord en beeld alterneren, de plaats tegenover het beeld, allemaal parameters die grondig verschillen van het 'etiketje' met nummer en titel dat naast een foto tegen de muur van het museum of de galerij wordt gehangen. Ze is tenslotte ook merkbaar in het feit dat de beelden van een fotoroman, per definitie, niet de originele foto's zijn, maar gedrukte reproducties, hoewel tegenwoordig boeken op de markt worden gebracht die de foto's rechtstreeks op het blad afdrucken en dus niet langer via het tussenstadium van een raster gaan (Watson, 1994 is hiervan een voorbeeld).

In die zin sluit de fotoroman dicht aan bij de fundamentele intuïtie van Walter Benjamin, voor wie de uitvinding van de fotografie en de oneindige reproduceerbaarheid van het enkelvoudige negatief de doodsteek geeft aan het 'aura' van het object en dus een breuk betekent met de origine waarvan de nostalgie nochtans elke 'echte' foto zo wezenlijk door-

drenkt (voor een overzicht rond deze problemen, zie *La Recherche Photographique*, 1994). Dit paradoxale zoeken naar het auratische binnen een medium dat in feite elke aura uitwist, kan gebeuren op twee manieren, die in de moderne fotografie allebei zijn vertegenwoordigd: ofwel - zeer uitzonderlijk - via een streven naar een fotografisch equivalent van het aura zelf (iets wat Benjamin zelf bijvoorbeeld terugvond in het werk van Atget), ofwel - meer banaal - via het commercializeren van unieke negatieven en het maken van originele afdrukken in genummerde en gesigioneerde oplagen (een 'plaag' die door heel wat Benjaminiaans georiënteerde critici terecht onder vuur wordt genomen).

In tegenstelling tot de moderne fotografie, waar zoals gezegd een serieuze tendens bestaat om weer aan te knopen met dit concept van 'aura', staat de hedendaagse fotoroman, waar dit zoeken naar het auratische minder speelt, dan weer dichter bij wat het fotomedium historisch gezien zo revolutionair maakt, namelijk de breuk met de verafgoding van het origineel. Dat in de fotoroman het beeld manifest slechts bestaat als gedrukt object, kan bijgevolg ook worden geduid als de pregnantie van het temporele binnen de fotografie zelf: de foto als object heeft een geschiedenis, is in de tijd geworpen, is een object dat verandert, veroudert, dat gemanipuleerd wordt, enz. Ook op dit vlak is de woord/beeldproblematiek dus het venster dat een nieuwe blik op de fotografie in haar geheel geeft.

## LITERATUURLIJST

- Baetens, J. (1993) *Du Roman-photo*. Paris & Mannheim: Les impressions Nouvelles & Medusa medias.
- Barthes, R. (1982) *L'Obvie et l'Obtus*. Paris: Seuil.
- Bauret, G. (1992) *Approches de la Photographie*. Paris: Nathan.
- Berger, J. & Mohr, J. (1982) *Une Autre Façon de Raconter*. Paris: Maspéro.
- Couégnas, D. (1992) *Introduction à la Paralittérature*. Paris: Seuil.
- Frizot, M. (1994) *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Paris: Bordas.
- Krauss, R. (1990) *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecart*. Paris: Macula.
- La Recherche photographique* (1994) n° 16. Paris: Paris Audiovisuel.
- Méaux, D. (1992) *La Photographie et le Temps*. Université d'Aix en Provence, niet-gepubliceerde doctorale dissertatie,.
- Mitchell, W.J.T. (1985) *Iconology*. Chicago: Chicago UP.
- Peeters, B. & Plissart, M.-F. (1987) *A la Recherche du Roman-photo*. Paris: Les Impressions Nouvelles.
- Piriou, C. (1989) 'Contacts', *Conséquences*, 9: 78-87.

- Plissart, M.-F. (1985) *Droit de Regards*. Paris: Minuit.
- Plissart, M.-F. (1993) *Vandaag*. Zelhem: Arboris.
- Rivière, M. (1995) *History of Photography*, 19(4).
- Saint-Michel, S. (1976) *Le Roman-photo*. Paris: Larousse.
- Schaeffer, J.M. (1987) *L'Image Précaire*. Paris: Seuil.
- Snow, M. (1975) *Cover to Cover*. Halifax & New York: The Nova Scotia College of Art and Design & New York UP.
- Takodjérad, B. & Lecœuvre, A. (1992) *Les Années Nous Deux*. Paris: Veyrier.
- Watson, A. (1994) *Cyclope*. Paris: Ed. du Collectionneur.

De bijdragen in dit nummer zijn van:

Kris AMERYCKX, assistent, Departement Communicatiewetenschap, Katholieke Universiteit Leuven

Jan BAETENS, praktijkassistent, Culturele Studies, Katholieke Universiteit Leuven

William BLONDEEL, directieadviseur, Provinciebestuur Oost-Vlaanderen

Julie CLEMENT, dienstchef, Dienst Communicatie, Provinciebestuur Oost-Vlaanderen

Katrijn D'HAMERS, licentiaat Communicatiewetenschap, Katholieke Universiteit Leuven