

Oh, I Have Made a Mess

Samenspel van woord en beeld en het mysterie in het statische werk van David Lynch

Afstudeerscriptie MA Kunst- en Cultuurwetenschappen
(Kunstgeschiedenis)

D.O.D. (Ole) Thijs

Begeleiding: Prof. dr. H. (Hanneke) Grootenboer

Radboud Universiteit Nijmegen, Faculteit Letteren

30 januari 2020

Inhoudsopgave

Voorwoord	2
1. Introductie	4
Lynch' mysterie: making sense of a mess	5
Woord en beeld: dwaalsporen	7
Twee problemen, twee methoden. Onderzoeksvragen	8
2. Woord en beeld: Lynch' werk als <i>imagetext</i>	11
Woord en beeld als gescheiden eenheid	12
De kloof tussen woord en beeld	13
Het verschil tussen woord en beeld	15
Het kunstwerk als levende grond van betekenis	17
Woord, beeld en hun grond in het werk. Conclusie	20
3. Lynch' cinema: psychoanalyse en spiritualisme	21
Psychoanalyse: mysterie als menselijk gebrek	21
Spiritualisme: mysterie als diepere werkelijkheid	23
Voorbij de fenomenale wereld: noodzaak van een ontologische benadering	26
4. Ontologie van wereld en aarde: Heidegger	28
Heideggers denken: filosofie, ontologie, kunstgeschiedenis	29
4.1 Wereld	30
Het object in het werk	30
Wereld als mogelijkheidsvoorwaarde voor betekenis	32
Wereld en haar afbraak in <i>Pete Goes to His Girlfriend's House</i>	34
Het tekortschieten van het wereldbegrip ten aanzien van Lynch' mysterie	36
4.2 Aarde	37
Lynch' motief van het huis, drie aspecten van het mysterie	37
Van wereld naar aarde	40
Aarde als begrip voor Lynch' mysterie	42
<i>It Was at Night...</i> als articulatie van Aarde	45
4.3 Taal	46
Aarde in de taal	46
Taal en Aarde in <i>Mister Redman</i>	48
4.4 Conclusie: een ontologisch begrip van het mysterie	53
5. Conclusie en coda: materiële aarde	55

Voorwoord

Kunsthistorisch onderzoek is doorgaans een positivistisch-hermeneutische aangelegenheid: de meeste benaderingswijzen vragen naar de betekenis van een object, waarover met hermeneutische methoden interpretaties en feiten worden verzameld. Zo wordt onze kennis omtrent een werk, kunstenaar of stroming stukje bij beetje, positivistisch, vergroot. Maar wat als een object zich juist het beste laat kenmerken door *ontkenning* of *afbraak* van betekenis? Wat als de betekenis van een oeuvre juist ligt in het gegeven dat het zich actief verzet tegen interpretatie, dat het laat zien dat zijn volledige zin nooit kan worden uitgeput door positieve betekenissen en feiten – dat het een onbetekenbaar en onkenbaar overschot, een *mysterie*, voor het voetlicht brengt?

Dit zijn de vragen die de onderhavige scriptie sturen en die de achtergrond vormen waartegen het onderzoek zelf, een studie naar het statische beeldende werk van David Lynch, zich voltrekt. Vanzelfsprekend gelden deze vragen, getuige de eindeloze fascinatie van de kunsthistorische traditie voor een klein aantal ‘meesterwerken’, in meer of mindere mate voor *alle* kunst. Ze zijn echter bijzonder van toepassing op Lynch, die vooral bekendstaat als regisseur van *unheimliche*, mysterieuze en zeer lastig te interpreteren films, waarin simpelweg geen eenduidig verklaarbaar narratief te onderscheiden is.

Het is het doel van deze studie om na te gaan hoe bij Lynch dat mysterie – de ruk uit het domein van positieve, openbare betekenis – vorm krijgt en begrepen kan worden *zonder* het weg te interpreteren. Dat wil zeggen dat een benaderingswijze wordt ontwikkeld die enerzijds iets zinnigs over het mysterie kan zeggen, maar anderszijds de vragen die het mysterie aan de beschouwer stelt hun kracht laat behouden door ze *niet* te beantwoorden. Dit gebeurt door een bezinning op Lynch’ gebruik van zowel beeld als geschreven tekst met hulp van W.J.T. Mitchell, en een bezinning op de totstandkoming en afbraak van betekenis in Lynch’ *imagetexts* met Martin Heidegger. Deze denkers hebben met elkaar en schrijver dezes gemeen dat ze de vraag naar een fenomeen als betekenis liever openhouden dan hem definitief beantwoorden.

Bovengenoemde leidende vragen lijken evenwel strikvragen; geen enkele kunsthistoricus (x/v/m) zou immers daadwerkelijk beweren dat we met positieve vaststellingen de volledige betekenis of zin van een werk uit kunnen putten. Ik pretendeer met deze invalshoek en inleidende opmerkingen dan ook geen revolutionair nieuw inzicht te bieden of andere onderzoeksstromingen te kapittelen; ze zijn veeleer bedoeld om een fundamenteel verschil in benaderingswijze uit te drukken. Het doel is om Lynch’ werk voor zich te laten spreken en te articuleren hoe het plaats biedt aan mysteriën, of beter, aan het mysterie van betekenis überhaupt.

Zonder de tijdige en meedogenloze vragen, het uitgebreide commentaar en de eenvoudige maar doeltreffende suggesties van Hanneke Grootenboer was deze studie nooit tot stand gekomen. Ik ben daarnaast dankbaar aan Mette Gieskens voor haar hulp in de conceptuele fase van het project; aan Vincent Blok, die mij in de context van een ander onderzoek heeft gewezen op de noodzaak om Wereld en Aarde ontologisch te denken; aan mijn WUR-vrienden Roel Veraart, Luciën Schomberg, Paulan Korenhof, Julia Rijssenbeek en Eugen Popa, voor hun doordachte commentaar; en aan Lot van Arend, van wie ik zo veel heb geleerd, en zonder wie mijn confrontatie met Lynch niet tijdig plaats had gevonden.

I. Introductie

David Lynch (1947) is bij het grote publiek vooral bekend als de onafhankelijke maker van buitenissige films zoals *Eraserhead* (1977), *Blue Velvet* (1986), *Mulholland Drive* (2001) en televisieserie *Twin Peaks* (1990-91, 2017). Hij is echter opgeleid als kunstschilder en is naast zijn filmcarrière altijd een grote hoeveelheid statisch werk blijven maken, van schilderijen tot lithografieën, fotografie en sculptuur (Casteleijn 2018, 293). Van november 2018 tot maart 2019 toonde het Bonnefantenmuseum in Maastricht een retrospectief met meer dan vijfhonderd werken van Lynch. Ik was destijds slechts met enkele van Lynch' films bekend en vond ze interessant maar was niet wild enthousiast; ik had het idee dat ik de 'clou' ervan niet begreep. Desondanks raakte ik geïntrigeerd door de titel van de tentoonstelling, *Someone is in my House*, en het campagnebeeld (afb. 1): een onheilspellende, opwindende explosie van rood en grijswitte spetters op een zwarte ondergrond, met daarop in Lynch' eigen handschrift diezelfde titel. Op 10 januari 2019 toog ik naar Maastricht en trof, verdeeld over een hele verdieping van het museum, een wonderlijke mengelmoes van werken aan: met balpen betekende luciferboekjes, manshoge kamerlampen, op notebloc gedoedelde notities aan de receptioniste van zijn hotel, monumentale mixed media-werken van meer dan drie meter breed, en eindeloos veel kleinere schilderijen en litho's. De stijl van Lynch' statische werk ontloopt die van zijn veelbecommentariëerde films niet veel: het is duister, vreemd, niet altijd goed te plaatsen, bij vlagen gruwelijk, bij vlagen grappig. Hij schildert abstract maar pictoraal, gebruikt veel plastische materialen en *found objects*, boetseert de verf met zijn handen (zie bijvoorbeeld *Pete Goes to His Girlfriend's House*, afb. 10). Het kleurenpalet is vrijwel altijd donker en gronderig, soms zelfs bijna helemaal zwart. Zoals zijn filmpersonages vorm krijgen met slechts enkele flarden dialoog en vreemde handelingen, krijgen zijn schilderijen vorm met summiere, als door een kinderhand aangebrachte lijnen en eenvoudige motieven. Vrij uniek is zijn veelvuldige gebruik van tekst in de beeldruimte: handgeschreven, duidelijk meer onderdeel van het beeld dan opschrift, meestal een naïef commentaar op de scène bevattend.

Mijn eerste indruk van dit alles was, net zoals bij Lynch' films, vrij verward. Voor elk werk dat me direct trok was er ook een aantal dat niet 'klikte'. Lynch' gebruik van openlijk gewelddadige en seksuele motieven interesseerde me wel, en zijn rijkelijke gebruik van tekst enthousiasmeerde me des te meer. Sommige werken sprongen direct uit hun lijst op me af met één of ander levendig idee, maar de meeste bleven stil. Het was vooral gedurende de dagen en weken na mijn bezoek aan de tentoonstelling dat er iets begon te dagen. Ik had bij veel werken eerder het gevoel gehad naar een filmscène te kijken dan naar een statische afbeelding; de beelden en daarop geschreven zinnen bleven bovendrijven, vergezeld van een duidelijk gevoel, zoals indrukwekkende filmscènes dat ook vaak doen. Ook werken die in eerste instantie geen enkele indruk maakten zocht ik online weer op om er nog eens bij stil te staan. Tegelijkertijd begreep ik hoe langer hoe minder *wat* ik nu eigenlijk had gezien. Hoe langer ik nadacht over ieder werk, over iedere scène, hoe minder ik begreep hoe tekst en beeld

samenkwamen, wat de ‘clou’ van het verhaal was. Het enige dat overbleef was een beklemmend gevoel, het verontrustende van Lynch’ gewelddadige motieven en donkere kleuren gecombineerd met die mysterieuze onzekerheid over wat er nu eigenlijk was afgebeeld. Het was hetzelfde gevoel dat in de context van Lynch’ films zo vaak wordt geroemd en zelfs met een neologisme wordt aangeduid als ‘Lynchiaans’ of ‘Lynchesque’: een onbegrijpelijk, ondoordringbaar, maar voelbaar aanwezig mysterie.

Het idee voor de voorliggende scriptie is ingegeven door het simpele feit dat er nauwelijks literatuur over Lynch’ statische werk bestaat. De aandacht voor het statische werk is wel groeiende dankzij een reeks tentoonstellingen in Parijs (Fondation Cartier, 2007; zie Lynch 2007a), Brühl (Max Ernst Museum, 2009; zie Spies en Lynch 2010), Philadelphia (PAFA, 2014; zie Cozzolino 2014), Brisbane (QAGOMA, 2015; zie Da Silva, Hainge, en Lynch 2015), Torun, Polen (Centre of Contemporary Art, 2017; zie Osmolska-Metrak, Zydowicz, en Lynch 2017) en, zoals gezegd, Maastricht (Bonniefantemuseum, 2018; zie Huijts 2018).¹ Maar hoewel in de bijbehorende catalogi enkele essayistische en algemene artikelen te vinden zijn, en er in de filmwetenschappen nu en dan naar Lynch’ statische praktijk wordt verwezen (Mactaggart 2010), bestaat er, één Franstalige uitzondering daargelaten (Kruth 2010), nog nauwelijks academische literatuur die Lynch’ schilderijen, litho’s en tekeningen inhoudelijk analyseert.

Met deze studie wordt een eerste stap gezet om die lacune op te vullen. Ik richt me daarbij op de twee kenmerken die me sinds mijn eerste ontmoeting met Lynch’ werk het meeste bijbleven: zijn gebruik van tekst in de beeldruimte en het ‘mysterieuze’ gevoel dat ik hierboven omschreef en verder met die term zal blijven aanduiden. Deze dubbele problematiek wordt hieronder eerst aan de hand van enkele voorbeelden van Lynch geïntroduceerd; daarna worden het theoretisch kader en de onderzoeksvragen van deze studie uiteengezet.

Lynch’ mysterie: making sense of a mess

Eén van de vele in Maastricht tentoongestelde lithografieën was *Oh, I Have Made a Mess* (2009, afb. 2), een exemplaar uit een serie van ongeveer honderd unieke litho’s die Lynch vervaardigde bij studio Idem in Parijs.² Het enige herkenbare object is de menselijke figuur die met enkele dikke lijnen in de linkerhelft van de beeldruimte is aangebracht. Met beide handen voor de mond geslagen, in het klassieke gebaar van iemand die geschokt of ontredderd is door hetgeen zich voor zijn ogen afspeelt, kijkt de figuur naar een ondefinieerbare massa, bijna ononderbroken zwart, die aan zijn voeten ligt. Door in deze

¹ Ik noem hier alleen de grotere retrospectieven waarbij een catalogus is uitgegeven. Een zeer gedetailleerde chronologie, inclusief kleine galerie-tentoonstellingen, is beschikbaar in de catalogus van het retrospectief te Maastricht (Huijts 2018, 300–301).

² Lynch maakte ook een korte film over de studio, waarin niet zozeer zijn maakproces, alswel de mysterieuze levenskracht van de stenen en de drukpersen te zien is. Deze is onder de titel ‘IDEM PARIS by DAVID LYNCH’ (Lynch 2013) te vinden op https://youtu.be/V_VKCjeMzhg (opgeroepen 14 januari 2021).

berg de inkt aan de randen uit te laten lopen en er in het midden vegen doorheen te zetten, suggereert Lynch een wirwar van losse objecten, of misschien een berg aarde. Het is alsof er iets van onder de grond door het oppervlak probeert te breken en de zwarte humus omhoog duwt.

Wat gebeurt er precies – waardoor is de mensfiguur zo geschokt? Het beeld geeft verder geen aanwijzingen: er wordt slechts een ondergrond, een horizon en een donkere hemel gesuggereerd met grove vegen van was, waarop met enkele lichte puntjes sterren zijn aangebracht. De beeldruimte wordt afgekaderd door de duidelijk zichtbare, verweerde rand van de lithosteen. Alleen de tekst die links naast de figuur zweeft suggereert *wat* de zwarte berg is: *oh, I have made a mess. A mess* – een rommeltje, een puinhoop? Is de tekst een uitroep van de figuur die is afgebeeld? Heeft hij iets (om) laten vallen, alles op een grote hoop door elkaar gegooid? Heeft hij ‘er’ in overdrachtelijke zin een potje van gemaakt, en zo het onheil over zich afgeroepen dat zich thans een weg door de grond naar boven baant? Of kunnen we in de tekst ook de stem van de kunstenaar zelf teruglezen, die van deze lithografie een rommeltje heeft gemaakt, wild de inkt uitvegend, met de vingers dikke lijnen trekkend, de sporen van zijn hand en van de gebruikte techniek zo duidelijk zichtbaar achterlatend?

Een eensluidend antwoord op zulke vragen blijft uit. Het werk biedt de toeschouwer een paar elementen die betekenisvol zouden kunnen zijn – ‘I’, ‘mess’, de mensfiguur, de zwarte berg – maar die in combinatie des te onduidelijker zijn, omdat ze geen van alle een doorslaggevende verklaring voor het tafereel kunnen bieden. Zo ontstaat een onheilspellende, *unheimliche* sfeer: het gevoel dat er achter de schermen, op een manier die de toeschouwer niet na kan gaan, krachten aan het werk zijn die de inhoud van het tafereel bepalen. Dit gegeven is wat we tentatief het mysterie of mysterieuze van Lynch noemen: de neiging van zijn werken om allerlei vragen op te roepen maar nauwelijks antwoorden aan te reiken, en zo gewoonlijke manieren van interpretatie van een beeld of narratief buiten werking te stellen.

De problematiek van het mysterie blijft dus noodzakelijk vaag: het gaat precies om de ongrijpbare kwaliteit van Lynch’ werk, op een gevoel of een indruk, niet op een of ander identificeerbaar formeel aspect. Het doel is om te onderzoeken hoe het mysterie wordt opgeroepen en te begrijpen waar het vandaan komt, niet om het in strakke theoretische termen te verklaren en zo teniet te doen. Om desondanks grip te krijgen op het mysterieuze is het zaak de juiste onderzoeksvragen te stellen. Het is belangrijk om de vragen te benoemen die het werk intern oproept – dat zijn vragen zoals we hierboven over *Oh, I Have Made a Mess* stelden, en we zullen ze telkens blijven stellen. Maar als Lynch’ mysterie inderdaad bestaat in het op de een of andere manier onmogelijk maken van een sluitende interpretatie, dan weten we van te voren al dat deze vragen onoplosbaar zullen zijn. Daarom richten we ons ook op vragen *over* die vragen: hoe wekt het werk al deze vragen op, hoe komt het mysterie tot stand? Kunnen we iets zeggen over de inhoud of aard van het mysterie?

Ons belangrijkste aanknopingspunt is de wisselwerking tussen tekst en beeld die typerend is voor Lynch’ oeuvre. Zonder de tekst had de bescouwer niet geweten dat de zwarte massa een *mess* was; zonder beeld had deze zich waarschijnlijk een alledaagser rommeltje voorgesteld. Waarschijnlijk

had de beschouwer, als tekst en beeld niet zo gecombineerd waren, het mysterie niet eens als zodanig opgemerkt. Werkt de combinatie van tekst en beeld in al Lynch' werk zo?

Woord en beeld: dwaalsporen

Lynch begon met tekst te experimenteren in de tweede helft van de jaren '80, onder andere in *That's Me in Front of My House* (1988, afb. 3 & 4). Met keurige drukletters – Lynch heeft deze zelf op tekenpapier gestempeld en uitgeknipt (Enright 2018) – heeft Lynch langs de rand van het doek de zinsnede aangebracht die ook de titel van dit werk is: 'THAT'S ME IN FRONT OF MY HOUSE'. De vrijwel geheel zwarte beeldruimte – ze bevat net zoals *Oh, I Have Made a Mess* met een horizontaal uitgeveegde achtergrond en figuren die met dikke lijnen zijn aangebracht – toont een elementaire mensfiguur die voor een hoog, smal gebouw staat waaruit een aantal kronkellijnen (vlammen?) opstijgen. Het enige andere element is een lijn die een ruwweg vierkante vorm volgt, links van het huis begint en rechts, bij de voet van de mensfiguur, eindigt.³

That's me in front of my house – een zin die je verwacht te horen als opa of oma een foto van vroeger laat zien, een tekst die achterop een foto-afdruk geschreven kan zijn. Het is echter niet het verwachte bijschrift van een afbeelding waarop de ik-persoon, het gezicht tot een grimas verwrongen, voor zijn brandende huis staat. Opnieuw is de afbeelding op zich al *unheimlich*, maar is het pas de tekst die hem echt mysterieus maakt. Als de schilder zich voor zijn huis wil afbeelden, waarom dan zó? Wat is er in of met dat huis aan de hand – waarom staat het in brand, waarom is het zo hoog en smal? Wat is er met de ik-persoon aan de hand, waarom zijn zijn proporties zo uit balans? Waarom treedt hij uit het 'kader' dat hem en het huis probeert te omgeven? Vanwaar de klaarblijkelijke associatie van 'huis' met zo'n duister tafereel, zo'n ontstelde grimas, alweer zo'n *mess*? Opnieuw allerlei interne vragen, opnieuw vooral ingegeven door de combinatie van tekst en beeld. Deels worden ze veroorzaakt door het deictische karakter van de tekst: het woordje 'that' doet het lijken alsof de ik-persoon naast de beschouwer naar het doek staat te kijken en haar of hem 'me' en 'my house' aanwijst – maar deze 'stem' die met de beschouwer in de dialoog wil gaan komt uit het doek zelf! Deze verwarring kan alleen ontstaan door de combinatie van tekst, waarin het deictische huist, en beeld, dat laat zien waar de 'spreker' naar wijst met het 'that'.

That's Me in Front of My House maakt deel uit van een serie doeken uit 1988-1989, allemaal bijna volledig zwart en met dezelfde keurige kapitalen 'beschreven'. Sindsdien is het aanbrengen van tekst een constant onderdeel van Lynch' repertoire gebleven, vooral in zijn schilderijen (vaak aangevuld met mixed media) en litho's. Vanaf 1990 zijn de teksten meestal met de hand geschreven en schuiven

³ In reproductie zijn de picturale elementen niet of nauwelijks van de achtergrond te onderscheiden. Om deze reden is een digitale bewerking toegevoegd waarin ze door contrastverhoging beter zichtbaar worden. Zie afb. 4.

ze snel op van de rand van het doek naar het centrum van de voorstelling. Lynch ontwikkelt, ook naar eigen zeggen, een fascinatie voor het visuele aspect van woorden en letters (Rodley 2005, 110). In sommige werken, zoals *Bob Sees Himself Walking Towards a Formidable Abstraction* (afb. 5, 2000), worden ze duidelijk pictorale elementen op zich: het ‘regent’ hier letters die van tekencombinaties tot op zich staande vormen zijn geabstraheerd, terwijl het personage Bob naar een ‘formidable abstraction’ toe loopt die simpelweg is weergegeven als een zwarte vlek. De al aanwezige pictorale elementen gedragen zich op hun beurt weer als eenvoudige tekens, als ‘woorden’: zwarte vlek (‘abstraction’), horizon, Bob, Bobs ‘geest’ die zijn lichaam waarneemt. Ook hier blijft het onverminderd zo dat woord en beeld iets over elkaar zeggen, maar te weinig, waardoor Lynch’ mysterie zich opdringt: ik weet nu wel dat die zwarte vlek een *abstraction* is, maar hoe kan die als zodanig bestaan, hoe en waarom loopt Bob er naartoe? Hoe en waarom kan hij zichzelf zien lopen? Is de tekst nu als toelichting, dus als teken, voor een externe toeschouwer aangebracht of maakt deze, als vorm of achtergrond, deel uit van Bobs wereld?

In ieder geval is duidelijk dat Lynch’ teksten consequent een interactie met zijn beelden aangaan die op de een of andere manier de inhoud van de scène juist *minder* duidelijk maakt, vragen oproept en de interpretatie bemoeilijkt. Zo maakt het gezamenlijke gebruik van woord en beeld de weg vrij voor Lynch’ mysterie. De twee fenomenen, woord/beeld-combinatie en mysterie, lijken te overlappen – is het niet logisch een *unheimlich* gevoel te krijgen van een werk dat in twee tekensystemen tegelijk gewoontelijke betekenis afbreekt? Dat maakt de aanname dat ze hetzelfde zijn of als één probleem geanalyseerd kunnen worden echter nog niet gerechtvaardigd. (Magritte’s pijp/niet-pijp speelt immers net zo goed met woord en beeld – maar zonder hetzelfde mysterie op te wekken; we komen op dit punt terug in hoofdstuk 2.) Het theoretisch kader en de onderzoeksvragen voor deze studie moeten dus zo worden ingericht dat beide problemen op hun eigen termen begrepen kunnen worden, maar ook in hun onderlinge verband onderscheiden kunnen worden.

Twee problemen, twee methoden. Onderzoeksvragen

De twee hoofdproblemen van deze studie – het woord/beeld-probleem en het probleem van het mysterie – verschillen in ieder geval van elkaar in hoe makkelijk ze aanwijsbaar zijn op de oppervlakte van het doek. Het woord/beeld-probleem biedt een duidelijk vertrekpunt voor analyse. Het is een *formeel* probleem, in de brede zin van dat woord begrepen; het gaat over de waarneembare vormen in het werk. Een naïeve semiotische benaderingswijze zou echter niet toereikend zijn om de samenhang van deze afwisselend verbale en visuele ‘tekens’ uit te leggen, gezien de manier waarop de media elkaar telkens destabiliseren en vragen over elkaar oproepen. Daarom gebruik ik in hoofdstuk 2 W.J.T. Mitchells begrip van de *imagetext* om het probleem in te kaderen. Ik volg hem in het belangrijkste punt waarmee hij zich afzet tegen de praktijk van de semiotiek: het gaat er niet om na te gaan hoe tekst en beeld naar

elkaar verwijzen, of om ze beide in een talig *master narrative* te verklaren, maar om de verhouding tussen woord en beeld uit te diepen en zo veel mogelijk de ‘gap’ (kloof) tussen beide te problematiseren. Centrale vragen hierbij zijn: welk effect sorteert de *combinatie* van woord en beeld, dat wil zeggen, wat is het effect van het samenspel tussen beide, wat zeggen ze samen dat ze apart van elkaar niet vermogen te zeggen? In hoeverre informeren Lynch’ *imagetexts* ons over de onderlinge relatie van woord en beeld überhaupt? Wat is de relatie tussen woord, beeld, en het fysieke kunstwerk waarop ze samenkomen?

Met Mitchell wordt het idee dat het woord/beeld-probleem puur formeel zou zijn geproblematiseerd: we stellen in de conclusie van hoofdstuk 2 dat Lynch door woord en beeld hun wederzijdse betekenis te laten afbreken aantoonde dat a) er een ‘gap’ (kloof) tussen woord en beeld is waardoor ze nooit volledig in elkaar vertaalbaar zijn, altijd een overschot tegenover elkaar bevatten; b) woord en beeld doorgaans ook veel van wat ze wel over elkaar *kunnen* zeggen, verzwijgen; c) het kunstwerk zelf altijd meer is dan het spel van verwijzingen tussen woordelijke en picturale tekens, het is een ding dat zelf ook iets over de beschouwer te willen heeft, de beschouwer aan kan spreken. Toch blijft Mitchells theoretische kader onbevredigend voor de duiding van ons tweede probleem, dat van het mysterie, dat we – opnieuw zonder het woord als streng theoretische term op te vatten – als *inhoudelijk* probleem beschouwen.

Dat het mysterie inhoudelijk is, dat wil zeggen: de vorm ervan kan nergens op het doek aangewezen worden, maar toch is het waarneembaar, ervaarbaar. Het is iets ‘in’ of ‘van’ het werk, iets dat van het werk op de beschouwer overgaat of iets waarvoor het de beschouwer de ogen opent. De keuze voor het woord ‘mysterie’ is daarbij niet toevallig. Het is ontleend aan de (rooms-katholieke) christelijke traditie; in de catechismus wordt gesteld dat kennis van gebeurtenissen zoals de onbevleete ontvangenis van Maria en de wederopstanding van Jezus niet via rationele weg bereikt kan worden, maar alleen direct door God kan worden geopenbaard. De aard of verklaring van deze gebeurtenissen is een mysterie: ze worden in de liturgie verkondigd en nagespeeld en in de kunst weergegeven en geallegoriseerd, en kunnen dus ervaren worden, maar inhoudelijke kennis ervan is onmogelijk. Vermoedelijk geldt voor Lynch’ mysterie iets soortgelijks; het kan ervaren worden, maar als het met rationele argumentatie wordt verklaard, is het geen mysterie meer, en dus niet meer ervaarbaar. De titel van de tentoonstelling in het Bonnefantenmuseum onderstreept dit punt: een mysterieuze *someone*, een onbekende indringer, *is in my house* – temidden van mijn rationele en verklaarbare omgeving duikt een mysterieuze indringer op. Als die *someone* geïdentificeerd zou zijn, was de spanning uit deze titel weggevallen. Desalniettemin is het het doel van deze studie om een *positief* begrip van het mysterie te ontwikkelen, dat wil zeggen, er een duiding aan te geven zonder het te demystificeren.

In hoofdstuk 3 komt met dat doel de omvangrijke filmwetenschappelijke literatuur over Lynch’ cinematografische werk aan bod. Bestaat er in deze literatuur al een interpretatie die het mysterie inhoudelijk en positief kan uitleggen, die iets te zeggen heeft over wat het is of hoe het werkt? De studie richt zich vooral op de psychanalytische en spiritualistische stromingen in de literatuur, die beide een inhoudelijke verklaring bieden; de psychoanalytische verklaring blijft echter negatief, en waar de

spiritualistische verklaring positief is, plaatst ze het mysterie in een alleen door verlichting (oftewel openbaring) toegankelijke ‘diepere’ werkelijkheid. Deze onwetenschappelijke verklaring maakt qua structuur precies de fout van demystificatie en is moeilijk toepasbaar is op Lynch’ statische oeuvre. Om haar te omzeilen is het noodzakelijk een wending te maken naar een ontologische benadering van het mysterie.

Hiertoe wordt de kunst- en taal filosofie van Martin Heidegger ingezet in hoofdstuk 4. Hoe kan een ontologische benadering meer licht schijnen op Lynch’ mysterie, zonder het te demystificeren? Wat komt er in de met Mitchell geïdentificeerde ‘gap’ tussen woord en beeld naar boven, en hoe? Heidegger legt uit hoe betekenis überhaupt tot stand komt via de structuur van het zijn die hij ‘wereld’ noemt; dit begrip wordt uitgelegd met een analyse van de totstandkoming van de niet-mysterieuze betekenis van Lynch’ werk via zijn gebruik van eenvoudige (gebruiks)objecten als motieven. Echter toont Lynch’ mysterie, dat zich het sterkst manifesteert in de ‘gap’, ook meteen aan hoe de dingen méér zijn dan betekenis of wereld. Deze ‘donkere kant’ van de dingen is waar het mysterie zich schuilhoudt, en ze laat zich verklaren aan de hand van Heideggers term ‘aarde’. Deze staat voor de zijnsstructuur waarin wereld grondt – en die noodzakelijk betekenisloos, ondoorzichtig en ontoegankelijk is. Dit begrip leidt tot nieuwe vragen: op welke wijze komt aarde in het spel in Lynch’ werk en welke rol spelen woord en beeld daarbij? Leidt een karakterisering van Lynch’ mysterie in termen van ‘aarde’ tot een positief begrip ervan? Hoe laat Heideggers aardebegrip, dat vooral betrekking heeft op beeldende kunst, zich aanvullen met zijn latere taal filosofie en kan deze aanvulling het begrip van Lynch’ mysterie verbeteren?

Door zelf van zowel wereld als aarde een ontisch én een ontologisch begrip te introduceren (Heidegger maakt deze scheiding niet concreet), en een aantal structuurmomenten in het notoir moeilijke aardebegrip te onderscheiden, kunnen we expliciteren hoe beide tendensen in Lynch’ werk aan het licht komen. De analyse van Lynch’ werk stelt ons daarnaast in staat om een continue lijn te ontwikkelen tussen Heideggers vroege en meest bekende denken over betekenis, zijn denken over kunst uit de jaren ’30 en zijn latere ideeën over taal, die vanzelfsprekend voor Lynch’ werk even relevant zijn. Zo wordt aan de hand van Lynch Heideggers denken aangescherpt en concreter gemaakt, en vinden we een ontologische ‘verklaring’ voor het mysterie – namelijk dat het zelf geen betekenis of verklaring heeft. Het is een weerslag van de betekenisloze ‘helft’ van het zijn.

Waar zo in het einde van hoofdstuk 4 al conclusies vanuit Lynch voor Heidegger worden getrokken, staat het concluderende vijfde hoofdstuk geheel in het teken van een Lynchiaanse reflectie op de voorgaande hoofdstukken. Door nog één keer naar Lynch’ materiaalgebruik te kijken wordt Heideggers aardebegrip – dat als ontologische structuur maar weinig met de grond onder onze voeten te maken heeft – geconfronteerd met Lynch’ gebruik van materiële aarde, dode takken en ander ‘afval’, in zijn werk. Zo komen we dankzij Lynch tot een begrip van de rol van de materiële aarde in het spel tussen Wereld en Aarde, en dat tussen woord en beeld, dat in de voorafgaande hoofdstukken aan het woord is gekomen.

2. Woord & beeld: Lynch' werk als *imagetext*

Welk effect sorteert Lynch' combinatie van tekst en beeld? Is dit effect anders dan dat van beeld of tekst alleen, en zo ja, hoe? Wat is de verhouding tussen het gebruik van woord en beeld en het gevoel van mysterie dat Lynch' werk oproept? Dit zijn de principiële vragen van dit hoofdstuk. Het theoretische kader voor de vraagstelling wordt ontleend aan het werk van W.J.T. Mitchell, wiens noties van *imagetext* en *image/text*-probleem de verhouding tussen woord en beeld scherp kunnen krijgen. *Picture Theory* (Mitchell 1994) bevat Mitchells meest uitgebreide reflectie op kunstuitingen die woord en beeld combineren. Hij noemt deze uitingen *imagetexts*. *Imagetexts* roepen allerlei vragen op ten aanzien van de verhouding tussen woord en beeld in het algemeen – óók ten aanzien van 'ongemengde' afbeeldingen en teksten (Mitchell 1994, 107). Mitchell suggereert dat een analyse die de *image/text*-problematiek niet wegverklaart of systematiseert maar er juist naar 'luistert' hierbij veel productiever is dan een schematiserende methodiek.⁴ We ontleen aan Mitchell dan ook geen uitgebreide methode, maar alleen de figuur van het *image/text*-probleem (Mitchell 1994, 106). Hiermee bevragen we Lynch' werk op het tekstuele en beeldende aspect, op hun wisselwerkingen en op de implicaties van hun gezamenlijke aanwezigheid en wederzijdse onoverbrugbaarheid. Tegen het einde van het hoofdstuk besteden we daarnaast aandacht aan Lynch' gewoonte om behalve tekst en beeld ook andere media, met name *found objects*, te incorporeren, en wordt deze gewoonte geduid met Mitchells begrip van kunstwerken als quasi-levende entiteiten. Wat zeggen Lynch' combinaties over de verhouding van woord en beeld en welke rol speelt het fysieke object – het kunstwerk – waarop tekst en afbeelding te zien zijn?

Lynch is zeker niet de enige kunstenaar die tekst en beeld in één uiting combineert.⁵ Misschien wel het beroemdste voorbeeld is René Magritte's *La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)* (1929), plus zijn vele andere werken in deze trant; ook het werk van Barbara Kruger is bij een breed publiek bekend. Beide gebruiken echter een heel ander soort teksten dan Lynch. Bij Kruger draait het vooral om expliciet politieke statements of korte tekstuele toevoegingen die in combinatie met het beeld de beschouwer aan het denken moeten zetten over kwesties van macht en gender. Magrittes teksten 'kloppen' duidelijk niet en spelen in combinatie met het beeld met naïeve denkbeelden van referentie (in de volgende paragraaf komen we hierop terug). Ze zetten de beschouwer op een vaak erg grappige

⁴ Om dezelfde reden nemen we een aanzienlijk aantal bronnen over woord en beeld in de kunst hier niet in beschouwing: de meeste auteurs ontwikkelen een schema van categorieën in woord-beeld relaties, en in plaats van het *image/text* probleem als onoverkomelijk probleem open te houden, maken ze er zo weer een oplosbaar vraagstuk van. Voorbeelden zijn de vier relationele categorieën die Morley (2003, 10) ontwikkelt op basis van Hoek (1994); Leslie Ross' taxonomie van tekst-beeld relaties die, hoewel ze op gedegen studies van individuele werken rusten, van de auteur een te universele (en transhistoriale) verklarende kracht toebedicht krijgen (Ross 2014, 6); de "four ways in which visual artists have used words" die John Dixon Hunt onderscheidt in de introductie van de essayverzameling *Art, Word and Image* (en waarvan de vierde categorie al naar zijn eigen zeggen een containerbegrip is voor alles dat niet in één van de andere drie ondergebracht kan worden) (Hunt, Lomas, en Corris 2010, 17–18); en de op machinale beeldherkenning toegespitste taxonomie in Martinec & Salway (2005).

⁵ Voor een uitgebreider overzicht van 20^e-eeuwse voorbeelden, zie Bowman (1985). Ross (2014) biedt een gevarieerde selectie aan voorbeelden vanaf de middeleeuwen.

en uitgesproken manier op het verkeerde been. Lynch werkt hoofdzakelijk met twee vormen van tekst – op het oog eenvoudige omschrijvingen van afgebeelde scènes (enigszins gelijkend op Magritte) en uitroepen van personages (ook Kruger gebruikt deze). Het unieke van Lynch is de ogenschijnlijke naïviteit van de teksten, die het beeld eerst puur lijken te om- en onderschrijven, om het vervolgens, na enige tijd, op de manier die we in de introductie van deze studie al zagen samen met het beeld te mystificeren.

Omwille van een gefocuste discussie van Lynch' specifieke woord/beeld-combinaties vindt er in deze studie geen verder vergelijkend onderzoek met andere kunstenaars die beide media combineren plaats. Zo'n vergelijking zeker verhelderend zijn ten aanzien van Lynch zelf én de theorieën van Mitchell en Heidegger zoals die verderop uitgewerkt worden; we kiezen er echter voor om de beschikbare ruimte te gebruiken om de kernproblemen van deze studie – Lynch' specifieke combinatie van woord en beeld en het mysterie – zo ver mogelijk uit te diepen. Het voordeel van deze benadering is dat ze ons in staat stelt om de theorieën van Mitchell en, met name, Heidegger (hoofdstuk 4) uitgebreid te herinterpreteren en concreet toepasbaar te maken; zo zijn ze in eventueel vervolgonderzoek makkelijker in te zetten om vergelijkingen met andere woord/beeld-kunstenaars alsnog te maken.

Woord en beeld als gescheiden eenheid

Lynch' combinaties van beeld en tekst kunnen bedrieglijk eenvoudig zijn. In *Telephone* (2012, afb. 6) zien we precies dat: een telefoon. Het is een ouderwets model met draaischijf, plastisch aangebracht in boetseerlei. Zulke eenvoudige, ouderwetse gebruiksvoorwerpen – altijd uit de context van *Americana*, objecten die Lynch in zijn jeugd zou kunnen hebben gezien – zijn een veelvoorkomend motief van Lynch, zowel in de interieurs van zijn films als in zijn statische werk. Ze worden stevast omgeven door een aura van mysterie dat hun vanzelfsprekendheid in twijfel trekt; ook de telefoon die hier zichtbaar is vervreemdt de beschouwer, lijkt meer te zijn en te zeggen dan alleen een telefoon. Hoe gaat dat in zijn werk? Boven de afgebeelde telefoon staat: *telephone*. Woord en beeld betekenen hetzelfde, zo lijkt het, en verwijzen naar dezelfde referent – de verhouding tussen woord en beeld lijkt even vanzelfsprekend als de telefoon zelf in de context van het Amerikaanse huishouden in de tweede helft van de twintigste eeuw. Het woord *telephone* spreekt die vanzelfsprekendheid van dichtbij echter toch tegen: het sierlijke cursiefschrift is namelijk helemaal geen schrift, maar een naar het woord *telephone* gevormd stuk telefoonsnoer. Het is niet alleen een woord, maar weer een afbeelding op zich, door in zichzelf een onderdeel van de telefoon zichtbaar te maken, het materiaal ervan te belichamen. Sterker nog: omdat het snoer van de afgebeelde telefoon bij de hoorn is afgesneden, kunnen we vermoeden dat het achter het paneel doorloopt en het woord dus simpelweg onderdeel van de afbeelding is: het beeld vormt zich

naar het woord. Zelfs de letterlijke betekenis van het woord, tele-fonie, wordt weergegeven doordat het snoer op afstand verbinding maakt tussen woord en beeld en ze tot een eenheid smeedt.

Evident vindt Lynch met deze manoeuvre een voorganger in Magritte, wiens ‘Ceci n’est pas une pipe’ volgens Foucault eigenlijk zegt:

“De letters die mij vormen en waarvan u, op het ogenblik dat u ze gaat lezen, verwacht dat ze de pijp benoemen, hoe zouden die durven zeggen dat ze een pijp zijn, zij, die zo ver afstaan van wat ze benoemen?” (Foucault 1988, 63)

Lynch’ woord *telephone* keert deze hele situatie binnenstebuiten. “De letters die mij vormen,” zegt het, “en waarvan u, op het ogenblik dat u ze gaat lezen, verwacht dat ze de telefoon benoemen, waren er al onderdeel van nog voordat u begon te lezen. Zij, die zo dichtbij datgene staan dat ze benoemen, zijn hun benoemende functie verloren – ze *zijn* al een telefoon!” De eerdergenoemde eenvoudige verhouding van woord en beeld gaat dus niet op: er is geen sprake van verwijzing naar dezelfde referent, geen betekenis. Er is alleen een beeld van een telefoon dat zich naar een woord vormt en een woord dat zijn afstand tot datgene waarvoor het een teken zou moeten zijn verloren heeft, geen verwijzing meer is, maar onderdeel ervan. Het beeld kan blijkbaar net zoveel en meer zeggen dan het woord, gezien het het woord tot deel van zichzelf heeft gemaakt.

De achtergrond van het werk – kunstmatig verweerde verf op paneel – problematiseert de eenvoudige verhouding van woord en beeld verder. Ze bevat een lichte en donkere vlek en een rechts onderlangs de telefoon omhoog buigende lijn. Van een afstand gezien vormen deze vage elementen plots een gezicht, met de witte vlek als oor, de donkere vlek als mond en de draaischijf van de telefoon als cyclopisch oog. Het is niet zeker dat deze geestachtige verschijning intentioneel is aangebracht, maar voor wie hem eenmaal gezien heeft blijft het beeld oscilleren tussen een koddige, ouderwetse telefoon en een onheilspellend, zwevend gezicht. Is dat de geest van degene die opbelt? De geest van de telefoon zelf? De geest van het woord dat het object animeert? Hoe het ook zij, waar de verhouding tussen het woord *telephone* en de afbeelding van de telefoon al problematisch genoeg is, dekt het woord het gezicht absoluut niet. Op meerdere manieren zijn beeld en woord hier niet in elkaar vertaalbaar: het beeld ontwringt zich aan het woord met het in de achtergrond zichtbare gezicht, en het woord weet zijn zelfstandige status als talige uiting niet te behouden, doordat het opgebouwd is uit een onderdeel van het beeld.

De kloof tussen woord en beeld

Een eveneens uit 2012 daterende houtskooltekening (*Hello*, afb. 7) toont ook het motief van de zwarte draaischijftelefoon, maar problematiseert de verhouding tussen woord en beeld nog verder: we zien

vrijwel hetzelfde beeld, maar een ander, bergroetend woord, *hello*. De hoorn ligt hier weliswaar van de haak en het is vanzelfsprekend om dan iemand *hello* te horen zeggen – maar aan de andere kant was het opschrift *telephone* bij deze afbeelding niet minder juist geweest. Precies zoals bij *Telephone* hadden we dan kunnen beweren dat er een onproblematische verhouding tussen woord en beeld bestond. Doordat twee woorden allebei ‘passen’ zien we in dat het woord *telephone* helemaal niet specificeert of de hoorn op de haak ligt of niet – en overigens ook niet wat voor model telefoon we zien, welke kleur deze heeft, vanuit welke hoek hij is afgebeeld, et cetera. Dit zijn zaken waar een afbeelding, zelfs al is het een eenvoudige pictogram, zich in tegenstelling tot een woord wel over moet uitspreken. *Hello* laat met terugwerkende kracht zien dat a) de combinatie van een afbeelding van een telefoon met het woord *telephone* minder vanzelfsprekend is dan ze in eerste instantie leek, en b) dat geen enkele overzichtelijke reeks aan woorden alle nuances van een enkel beeld kan overbrengen.

Tegelijkertijd waart ook door dit werk een geest – maar die verschuilt zich juist in het woord. Net als het gezicht in *Telephone* is het onduidelijk aan wie dit woord, dat doorgaans een uitspraak van een ander mens is, toebehoort: degene aan de andere kant van de lijn? De telefoon zelf? De eigen geest van de beschouwer, die een *hello* verwacht bij het zien van een telefoon? Of is het simpelweg een overdrachtelijke omschrijving van de afbeelding – ‘dit is een *hello*-machine’? De afbeelding biedt onvoldoende houvast om een beslissing tussen deze alternatieven te maken. Het enige dat we met zekerheid kunnen zeggen over zowel *Hello* als *Telephone* is dat deze werken de verhouding tussen woord en beeld die we gewoonlijk aannemen problematiseren. Ze laten zien dat woord én afbeelding allebei een zeker overschot ten opzichte van elkaar bevatten: bij de woorden *telephone* en *hello* denken we bijvoorbeeld ook aan de persoon aan de andere kant van de lijn, bij een afbeelding van een telefoon denken we ook aan een woord als *hello*.

De problematiek die Lynch zodoende opent wordt door W.J.T. Mitchell aangeduid als het *image/text*-probleem. In *Picture Theory* zet Mitchell zich met dat begrip af tegen ‘comparative studies’ tussen, bijvoorbeeld, schilderkunst en poëzie, en tegen de dominante traditie in de kunsthistorische semiotiek. Beide stromingen verklaren zowel tekst als beeld in een talig *master narrative* (Mitchell 1994, 86–87). Mitchell stelt hierentegen dat tussen verbale en visuele ‘representatie’ – tekst en beeld – een onoverbrugbare kloof bestaat gelijk die tussen het subject en de onkenbare Ander (Mitchell 1994, 162).⁶ Woord en beeld hebben immers beide hun eigen manier van betekenen, ze zijn verschillend, elkaars ‘Other’; ze bevatten ten opzichte van elkaar een overschot dat niet in het andere medium getransponeerd kan worden. Dit komt het duidelijkst tot uiting in *imagetexts*, kunstuitingen die woord en beeld combineren, zoals *Hello* en *Telephone*. In een *imagetext* is het immers waarschijnlijk dat het

⁶ Hoewel hij het zelf niet specificeert, werkt Mitchell duidelijk met een notie van de Ander zoals die van Levinas, niet die van Lacan. In Levinas’ filosofie is de Ander de principiële onkenbaarheid van de andere persoon die tegenover mij staat. De Ander doorbreekt de verklaarbaarheid, continuïteit en totaliteit van mijzelf, van het zelfde. Toegepast op het kunsthistorische debat: de semiotiek pretendeert een totaal, continu narratief te kunnen bieden van taal en afbeelding, in taal. Dit is in een op Levinas gebaseerde benadering echter een onmogelijkheid, omdat de Ander nooit in het eigene of zelfde gebracht kan worden..

beeld betrekking heeft op het woord en vice versa; ze bieden een empirisch voorbeeld van het *image/text*-probleem. Hierdoor zijn er vastere conclusies aan te verbinden dan aan vergelijkingen van teksten en beelden uit verschillende bronnen (Mitchell 1994, 90). *Imagetexts* leren ons iets over de verhouding tussen de beide media überhaupt: ze tonen bijvoorbeeld de onmogelijkheid van een volledige vertaling tussen beide aan – precies zoals in *Hello* en *Telephone* gebeurt.

Als het waar is dat tussen tekst en beeld een onoverbrugbare kloof bestaat, dan is het onwaarschijnlijk dat het *image/text*-probleem ooit ‘opgelost’ kan worden. Het blijft altijd een open vraag bij elke tekst die over een beeld gaat en vice versa (Purgar 2016, 11). Mitchells methodologie ten aanzien van *imagetexts* is dan ook geheel gericht op het openen en bevragen van de verhouding tussen *image* en *text*, waarbij over de vorm van deze verhouding van te voren niets wordt aangenomen. De vraag moet niet zijn: wat zijn de verschillen en/of overeenkomsten tussen de media, maar: welk verschil maken deze verschillen en/of overeenkomsten (Mitchell 1994, 93)? Tegen de achtergrond van deze vraag kunnen we een nieuw licht werpen op de *imagetexts* van Lynch.

Het verschil tussen woord en beeld

Net als *Telephone* toont *Truck Lifts Rock by Tower* (2012, afb. 8) precies wat het opschrift zegt: een takelwagen die naast een toren een rotsblok ophijst. Het ‘verschil’ tussen tekst en beeld is dus niets – ze zeggen hetzelfde, refereren naar hetzelfde, lijken op het eerste gezicht een onproblematische verhouding te hebben. Maar welk verschil maakt dit (gebrek aan) verschil?

Ten eerste: tekst en beeld mogen dan wel hetzelfde zeggen, maar wat zeggen ze eigenlijk? Er is een takelwagen die een rotsblok optilt bij een toren. Maar waarom? Voor wie? Wat deed dat rotsblok bij de toren en waar gaat het nu naartoe? Het werk biedt geen enkele context, geen narratief buiten de mededeling *truck lifts rock by tower*. Deze strategie staat in schril contrast met een vorm van *imagetext* die we in de beeldende kunst veel vaker aantreffen: het pictorale werk en zijn titel. We zijn gewend een narratieve situering – bijvoorbeeld personage(s), tijd en plaats, handeling – van de titel te krijgen, waarbij de afbeelding de details invult: hoe ziet dat eruit, hoe wordt dat precies gedaan? Hoewel er dan enerzijds sprake is van identiteit tussen woord en beeld, is er anderzijds aan het beeld veel meer af te zien: emoties van de personages, het aantal aanwezigen, het interieur... Deze vereenvoudigde voorstelling van zaken is niet zomaar op alle pictorale kunst van toepassing, maar *Truck Lifts Rock by Tower* is zeker wel uniek in zijn totale tegengesteldheid eraan: het beeld biedt geen enkele opheldering over de vragen die de tekst oproept. Zodoende maakt het (gebrek aan) verschil tussen tekst en beeld een belangrijk verschil: door de ogenschijnlijk eenvoudige identiteit tussen beide media laat het zien dat diezelfde identiteit *niet* vanzelfsprekend is, dat een schilderij dat simpelweg zijn titel illustreert meestal beeldelijk veel meer zegt dan woordelijk. Het gaat hierbij niet alleen om het ‘overschot’ van beeld tegenover tekst (immers is dat nog steeds aanwezig: de tekst zou ons nooit kunnen vertellen hoe,

bijvoorbeeld, de toren er precies uitziet, tot in de laatste details), maar ook om de keuze om het beeld *niet* de hoeveelheid details te laten invullen die de beschouwer bij pictorale kunst gewend is.

Andersom geldt echter hetzelfde: het beeld roept vragen op die de tekst evenmin verheldert. De takelwagen heeft geen laadbak en kan dus niet met het rotsblok weggrijden; hij lijkt zelfs op het punt van omvallen te staan door die zware massa. De toren lijkt op het skelet van een elektriciteits- of telefonietoren maar heeft geen enkele waarneembare functie, en ook de vrijwel egaal zwarte oppervlakte en onnatuurlijk ronde vorm van het rotsblok verklaren niet waarom het verwijderd moest worden. De tekst weidt niet uit over deze onduidelijkheden. De zwarte schaduwen onder het rotsblok, echter, zijn de overblijfselen van een uitgeveegd tweede tekstblok, dat op een paar woorden en letters na onleesbaar is geworden.⁷ Zo laat het werk expliciet zien dat het meer had kunnen zeggen, maar dat het dat weigert te doen: net als in *Telephone* is de tekst veranderd in beeld, zij het in een vrijwel geheel nietszeggend beeld, dat de beschouwer des te nieuwsgieriger maakt naar wat het als tekst zei of had kunnen zeggen. Een tweede verschil dat het verschil tussen beeld en tekst hier maakt: het laat zien dat soms de tekst van een *imagetext* ook meer kan zeggen dan het beeld.

Enerzijds hebben we hier te maken met precies hetzelfde verschijnsel als in *Hello* en *Telephone*: de wisselwerking tussen tekst en beeld vestigt de aandacht op het overschot dat beide media ten opzichte van elkaar bevatten. Anderzijds tekent, met behulp van Mitchells vraagstelling, een nieuw probleem zich af: dat van de grond van onderlinge verwijzing tussen woord en beeld. Op grond waarvan zeggen we vaak dat een tekst en een beeld hetzelfde betekenen, naar hetzelfde refereren, of naar elkaar verwijzen – terwijl ze niet alleen een onvertaalbaar overschot ten opzichte van elkaar hebben, maar ook altijd wel vertaalbare dingen over elkaar verzwijgen? Doordat tekst en beeld in *Truck Lifts Rock by Tower* elkaar zo duidelijk weigeren uit te leggen wordt het laatstgenoemde aspect uitvergroot.

Een tweede belangrijk probleem hebben we zowel in *Hello* als in *Truck Lifts Rock by Tower* aangeduid: door met de vorm van de tekst te spelen (weergeven als deel van het afgebeelde object, uitvegen tot pictoraal element) destabiliseert Lynch het onderscheid tussen tekst en beeld überhaupt. Hoewel we het bestaan van dit onderscheid tot nu toe pragmatisch hebben aangenomen, sluit ik me aan bij Mitchells claim dat het in strikte zin niet te maken is, dat ieder beeld altijd al gecontamineerd is door tekstualiteit en vice versa (Mitchell 1994, 97). Ook als het niet van telefoonsnoer is gemaakt is het geschreven woord *telephone* nog altijd een plaatje, het heeft een vorm – zoals Lynch met zijn gewoonte om een opvallend hoekig en wat kinderlijk handschrift te gebruiken benadrukt. In algemene zin roept een tekst daarnaast onherroepelijk beelden op bij de lezer. Omgekeerd geldt hetzelfde voor beelden: is er een afbeelding denkbaar die niet door woorden is geïnformeerd en die geen woordelijke associaties oproept?

⁷ Helaas zijn er in catalogi noch online reproducties van betere kwaliteit te vinden dan die in de bijlage (afb. 8). Het origineel bevindt zich in een privécollectie en is op het moment van schrijven niet toegankelijk. Het is niet uit te sluiten dat op het origineel, eventueel met technische hulpmiddelen, de tekst toch nog te lezen is.

Lynch' werk leidt zodoende tot een aantal problemen en vragen met betrekking op wat afbeeldingen en woorden *zijn*, wat ze *doen*, wat we over ze kunnen weten: ontologische, praktische en epistemologische vragen genoeg om een studie van boeklengte te vullen. We blijven ons in deze studie echter beperken tot Lynch' werk: wat voor model van betekenis kan een licht schijnen op de vragen die Lynch oproept? Normaal gezien is betekenis een kwestie bij uitstek voor de semiotiek, maar als woord en beeld (verschillende soorten) *tekens* zijn die naar iets anders *verwijzen*, of dit nu reële objecten of alleen maar andere tekens zijn (Bal en Bryson 1991), hoe kunnen ze elkaar dan telkens zo problematiseren? Wat geeft deze tekens – Lynch' *imagetexts* – de kracht om *niet* eenvoudigweg naar telefoons of telefoon-tekens of concepten van telefoons te verwijzen, maar om juist het alledaagse model van referentie overhoop te gooien? Hoe kan een teken, iets dat gedefiniëerd wordt als *verwijzing*, juist datgene waarnaar het zogenaamd verwijst bevragen, de beschouwer ervan vervreemden? Wat is en doet een imagetext van Lynch nog meer, behalve verwijzen?

Het kunstwerk als levende grond van betekenis

De idee van een verhouding tussen woord en beeld waarin ze 'hetzelfde' betekenen – wat we hierboven de 'vanzelfsprekende' verhouding tussen beide noemden – kan niet zonder de, meestal impliciete, aanname van een of andere *grond* die de equivalentie van teken en betekende garandeert. In zijn essay over Magritte noemt Foucault dit een "isotopie (gemeenschappelijke ondergrond)," "een soort gemeenschappelijke plaats ... waar [de klassieke schilderkunst] de betrekkingen tussen beeld en lettertekens kon herstellen" (Foucault 1988, 72). Het woord 'pijp' en een afbeelding van een pijp verwijzen in zo'n model naar elkaar en naar een werkelijke pijp, omdat we ergens in "een discursieve ruimte, een ruimte van de rede," in de isotopie, hun gelijkenis kunnen herkennen (Foucault 1988, 72). Foucault interpreteert Magritte's werk als de plek bij uitstek waar we een nieuw soort verwijzing vinden, die niet op gelijkenis, maar op overeenkomst berust (Foucault 1988, 57); tekens refereren niet voorzover ze elkaar en hun 'model' in de isotopische grond gelijken, maar op basis van hun overeenkomsten, die ze bij elkaar aanwijzen. Er is hier dus geen gemeenschappelijke grond meer nodig; betekenis wordt niet beoordeeld in de ruimte van de rede, maar wordt een aangelegenheid van de tekens zelf – vandaar ook dat Foucault ze, zoals in het citaat over Magritte's pijp dat we in verband met Lynch' *Telephone* aanhaalden, kan laten 'praten'. Een soortgelijke metafysica is de basis van de hedendaagse semiotiek en haar expliciet "antirealistische" positie (Bal en Bryson 1991, 174), waarin wordt aangenomen dat de hele menselijke of culturele wereld uit tekens bestaat en er helemaal geen objectieve toetssteen voor betekenissen is.

Een kunstwerk kan in deze metafysica alleen begrepen en geïnterpreteerd worden voorzover het teken is; als object staat het immers buiten de tekenwereld. Materiaal, vorm, kleur en algehele indruk – wat het werk met de beschouwer 'doet' – kunnen dan alleen begrepen worden voorzover ze bijdragen

aan de betekenis van (elementen van) het werk zelf of als index van de activiteit van de kunstenaar. Maar hoe is zo'n idee van toepassing op een potsierlijk, grappig, angstaanjagend tafereel als Lynch' *Change the Fuckin' Channel, Fuckface* (2008-9, afb. 9)? Met zijn meer dan drie meter breedte, vreemde kleurenpalet en drukke beeldruimte grijpt dit werk onmiddellijk de aandacht. De achtergrond wordt gevormd door een gemanipuleerde, vervormde foto van een slaapkamer met een vreemd, 'kitscherig' en goedkoop aandoend interieur. Op het bed zit een uit boetseerlei vervaardigde vrouw, met een vervormd gezicht en een tanderige grijns. Ze is naakt op een nekkraag en een rode cape na; in haar hand houdt ze een echt elektrisch broodmes,⁸ naast haar ligt een berg medicijnpotjes en een puppy, beide onderdeel van de fotomanipulatie. De vrouw, die het mes dreigend voor zich uit houdt, komt tot leven dankzij een tekstballon, waarop ze met glimmende metalen letters de titel van het werk uitspreekt: *chAnge the Fuckin' ChAnnel, FUCkFAce*.

Deze tekst sluit qua thematiek aan bij een van Lynch' favoriete onderwerpen: communicatie en het spaak lopen daarvan. Net zoals de stille telefoon van *Telephone* en het zinloos in de lucht hangende 'hello' in *Hello* lijkt de communicatiepoging van de vrouw, met al haar boosheid, gedoemd te mislukken. De ogenschijnlijk lukrake afwisseling van hoofd- en kleine letters volgt geen duidelijke logica en doet de uitroep nog ongeslaagder voorkomen. De tekst fungeert echter anders dan de tot nu toe in dit hoofdstuk behandelde teksten van Lynch: het is een uitspraak van een afgebeeld personage, die naar niets in de afbeelding, waarop geen TV of afstandsbediening te vinden is, verwijst. Door naar 'buiten' het werk te verwijzen spreekt de tekst de beschouwer direct aan en leidt deze tot allerlei vragen: heeft de vrouw het tegen mij? Moet ik iets anders opzetten, moet ik wegstijgen – is het 'kanaal' misschien de lijst door welke ik haar kamer, en haarzelf in zo'n slechte staat, bekijk?

Zowel het vreemde beeld als de tekst van *Change the Fuckin' Channel* spreekt de beschouwer direct aan. De verwrongen gestalte, kleur en materialiteit van de vrouw maken het werk eng, op het randje van horror. Het werk wacht niet tot de beschouwer het interpreteert, maar gaat direct zelf in de aanval – mes in de hand en al. Het laat datgene zien wat Mitchell het 'leven' van afbeeldingen noemt: afbeeldingen zijn geen dode tekens, maar quasi-levende "complex assemblages of virtual, material, and symbolic elements" (Mitchell 2005, xiii). Behalve tekens bestaat elke afbeelding volgens Mitchell uit een materiële en een virtuele component, waarbij de laatste staat voor de praktijk die materiaal en beeld (het symbolische element) samenbrengt tot een *picture*, een concrete afbeelding; niet alleen een verzameling tekens, maar een actief ding op zich.

Change the Fuckin' Channel, Fuckface brengt met een typisch Lynchiaanse praktijk dit dingkarakter onder de aandacht: het werk is ondergebracht onder glas in een diepe lijst (10 á 15 cm). Deze creëert dusdanig veel ruimte tussen glas en werk dat een vitrine- of kijkdooseffect wordt bereikt: het werk wordt als op zichzelf staand ding, als afgesloten object, gepresenteerd en veilig opgeslagen in

⁸ Lynch' gebruik van *found objects*, zowel gebruiksvoorwerpen en wapens als plantaardige materialen, komt in een andere context terug in respectievelijk hoofdstuk 4 en 5 van deze studie.

zijn doorzichtige ‘doos’. Deze strategie, die Lynch vaak en vooral bij monumentale mixed media-werken toepast, zorgt ervoor dat het werk, na eerst op de beschouwer afgesprongen te zijn, zich weer terugtrekt in zijn eigen wereld. Inderdaad lukt het na enige tijd om Lynch’ hanepoten links in de beeldruimte te ontcijferen: *woman with broken neck and electric knife speaks to her husband*. Ze had het niet tegen de geschrokken beschouwer, gelukkig, maar tegen haar niet afgebeelde echtgenoot – al is ‘speaks to her husband’ wel een erg eufemistische omschrijving van haar woede. Desalniettemin zit ze veilig van de beschouwer afgescheiden in haar eigen wereld, met haar puppy, haar lelijke hanglamp en naaktportret aan de muur, met haar pillen- en TV-verslaving.

Blijft echter het feit dat haar echtgenoot niet in het werk zichtbaar is, evenmin als de *heaven* die rechtsbovenin aangewezen wordt door een naar boven gerichte pijl, vergezeld van een putto (opnieuw een *found object*) en een lampje. Enerzijds zijn het licht en de cherubijn klassieke symbolen van de hemel en Gods alomtegenwoordigheid; anderzijds zijn ze ook weer bestaande dingen op zich, een al bestaand engelenbeeldje en een daadwerkelijk lichtgevend lampje. De tekst en de pijl maken pas duidelijk dat deze engel niet alleen het licht naar beneden komt brengen, maar ook de weg wijst naar boven. Iets soortgelijks geldt voor het motief van de ruziënde geliefden, dat door de tekst in één klap in het werk wordt gehaald en er, door de afwezigheid van de echtgenoot, ook weer buiten wordt geplaatst. Het mes en de materialiteit van de vrouw maken haar boosheid evenwel bijna tastbaar. De fotomanipulatie versterkt de suggestie van een collage van bestaande elementen en maakt duidelijk dat ook de achtergrond geen inventie van de kunstenaar, maar een ding met een eigen geschiedenis is.

Change the Fuckin’ Channel, Fuckface gebruikt dezelfde *imagetext*-mechanismes als de eerder in dit hoofdstuk besproken werken om een nieuw licht te werpen op wat afbeeldingen zijn en doen. Het werk, dat door Lynch’ praktijk tot een *picture* is samengesteld, verwijst met tekst naar een niet afgebeelde *husband* en *heaven*. Wel afgebeelde elementen tonen hoe ontoereikend de tekst – ‘speaks to her husband’ – is. Het werk gaat echter ook verder: het incorporeert bestaande objecten en spreekt de beschouwer direct aan. Het is een object dat zich actief tot de beschouwer en tot andere objecten en ideeën verhoudt. Het draagt zijn materialiteit en dingkarakter op de oppervlakte en subverteert ze onmiddellijk weer met de lijst en met de externe verwijzingen.⁹

Al deze eigenschappen van het werk laten samen zien dat het meer doet dan alleen verwijzen of refereren. Het neemt deel in en laat zien wat Mitchell, in een alternatief voor de idee van referentie, *representatie* noemt (Mitchell 1994, 418). Ieder kunstwerk, iedere cultuuruiting, is in dit model een instantie van representatie. Representatie is een proces waarin praktijken telkens weer objecten en materialen re-presenteren als tekens, een proces waarin beelden en ideeën met dingen geassembleerd worden tot *pictures*. Deze *pictures* – altijd ook *imagetexts*, door de principiële onhoudbaarheid van het

⁹ In *On Pictures and the Words That Fail Them* werkt James Elkins het thema van de materialiteit van het kunstwerk verder uit dan Mitchell door expliciet te vragen naar alle delen ervan die niet als teken fungeren (Elkins 1998). Elkins’ analyse gaat echter niet zozeer als die van Mitchell in op het ‘levendige’ van het kunstwerk, en dat is bij Lynch’ werk wel het belangrijkste aspect.

onderscheid tussen media – bestaan niet alleen in hun verwijzing naar iets anders, maar hebben ook zelf, als ding of object, iets te willen en zetten wellicht zelfs tot nieuwe praktijken aan. Mitchells model van representatie en van *pictures* als quasi-levende assemblages maakt de levendige kwaliteit, de materialiteit en de verwarrende veelheid aan elementen van *Change the Fuckin' Channel, Fuckface* enigszins begrijpelijk. Zonder tekort te doen aan hoe het werk met verwijzingen speelt, doet het model ook recht aan het opvallend ‘dingmatige’ aspect ervan: het is niet alleen een beeld, maar een *picture*, een levendige, materiële entiteit die op de beschouwer afspringt en deze met een wirwar van tekens om de oren slaat.

Woord, beeld en hun grond in het werk. Conclusie

Met behulp van Mitchells vraagstelling heb ik kunnen concluderen dat Lynch de aandacht vestigt op de ‘gap’ tussen woord en beeld in dubbele zin: ten eerste op het overschot dat ze altijd tegenover elkaar hebben, ten tweede op de weigering die ze vertonen om datgene dat ze wel van elkaar kunnen benoemen ook daadwerkelijk te benoemen. Deze ‘gap’ biedt de ruimte voor het ding- of *picture*-karakter van het kunstwerk om naar voren te treden, dankzij het feit dat Lynch’ woorden en beelden elkaar continu bevragen, tegenspreken, destabiliseren. Woord en beeld laten hun eigen gelimiteerdheid zien en laten zo het kunstwerk zijn eigen bestaan als materieel ding opeisen: het is een eigenwillig ding dat de tekens wel op zijn oppervlakte duldt, maar hun gewoonlijke ‘regels’ doorbreekt en ze tegen elkaar uitspeelt.

Keren we echter terug naar de tweede hoofdvraag van deze studie – waarin bestaat het doordringende gevoel van *mysterie* dat Lynch creëert? – dan blijft deze onvoldoende beantwoord. Het mysterie wordt zeker gevoed door de ‘gap’ tussen woord en beeld, door het opbreken van betekenis en door het kunstwerk dat als ding in de ‘gap’ springt en met zijn eigen wil op de wereld van de beschouwer inbreekt. Maar – waarom draagt de vrouw met de gebroken nek een cape? Waarom richt ze zich ondanks haar verwonding zo agressief tot haar man? Vanwaar die *unheimliche* kamer? Met Mitchell kunnen we begrijpen hoe het ‘levende’ werk ons uit eigen beweging met dit soort vragen bombardeert door woord en beeld tegen elkaar uit te spelen – en toch blijven deze verklaringen, met een grove versimpeling van termen, meer op het niveau van de *vorm* dan van de *inhoud* van het mysterie. Daarom wenden we ons in de volgende hoofdstukken tot de filmwetenschappen en tot Martin Heidegger om het mysterie nog eens, in nieuwe termen, aan het woord te laten.

3. Lynch' cinema: psychoanalyse en spiritualisme

Met Mitchells concept van de *imagetext* hebben we een kader ontwikkeld waarin begrijpelijk wordt hoe beeld en tekst in het werk van Lynch interageren, maar de vraag blijft hoe datgene dat in deze interactie omhoogkomt – het mysterie in Lynch' werk – positief te karakteriseren is. Als de *imagetext* de vorm van het mysterie is, wat is dan de inhoud ervan? Deze vraag staat niet in een vacuüm. In de literatuur over Lynch' filmische werk zijn al vele verklaringen geopperd die, hoewel ze misschien niet zonder meer naar het statische werk over te zetten zijn, een flinke aanzet in de goede richting kunnen geven. Het corpus aan literatuur over Lynch' films is dan ook aanzienlijk, met een handvol biografieën (Lynch en McKenna 2018; Lim 2013; Lynch 2005; Woods 2000) en studies van boeklengte (Johnson 2004; Mactaggart 2010; McGowan 2007; Nieland 2012; Nochimson 1997; 2013; Olson 2008; Simmons 2015; Todd 2013; Wilson 2007) en tientallen, zonet honderden artikelen. Om deze reden nemen we hier niet alle beschikbare bronnen door en richten we ons alleen op die stromingen in de literatuur die vooral de inhoud van de films op zich proberen te duiden, en niet op bijvoorbeeld auteursstudies.¹⁰ Er zijn twee helder onderscheidbare stromingen die dit doen: de psychoanalytische en de spiritualistische.

Psychoanalyse: mysterie als menselijk gebrek

De kwaliteit van Lynch' werk die in deze studie 'mysterie' of 'mysterieus' heet wordt door vrijwel alle commentatoren benoemd. Er bestaat echter maar weinig consensus over wat het is of hoe het werkt. In een van de aan zijn werk gewijde essayverzamelingen heet het "the difficulty Lynch' viewers have in locating stable interpretative positions, both within individual works and in relation to generic or media conventions" (Sheen en Davison 2003, 4). In een biografie: "A feeling of apprehensive alertness to an intriguing, yet threatening otherness within a realm of everyday safety" (Olson 2008, 3). Filosoof Slavoj Žižek interpreteert deze 'difficulty' of 'otherness' in zijn veelgeciteerde essay *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway* (Žižek 2000) in termen van Lacan's 'Reële'. Het Reële is Lacan's begrip voor de werkelijkheid zoals die op zijn eigen termen, buiten de menselijke symbolische orde, bestaat. Voor de menselijke ervaring, die zich altijd binnen de symbolische orde afspeelt, is het Reële het irrepresentabele, onvoorstelbare, dat zich in de vorm van trauma aan de symbolische orde opdringt. Lynch speelt met dit verschijnsel:

"It is as if, in Lynch's universe, the psychological unity of a person disintegrates into, on the one hand, a series of clichés, of uncannily ritualized behavior, and, on the other hand, outbursts of

¹⁰ Een beredeneerd overzicht van alle literatuur t/m 2010, inclusief indeling in verschillende stromingen, is te vinden in Mactaggart (2010, 21 voetnoot 3).

the “raw,” brutal, desublimated Real of an unbearably intensive, (self)destructive, psychic energy. The key to this effect of de-realization is that, as we have already seen, Lynch puts aseptic, quotidian social reality alongside its fantasmatic supplement, the dark universe of forbidden masochistic pleasures. He transposes the vertical into the horizontal and puts the two dimensions – reality and its fantasmatic supplement, surface and its “repressed” – on the same surface.” (Žižek 2000, 38)

Inderdaad hangt de ‘begrijpelijke’, dus niet-mysterieuze, kant van Lynch’ personages in zijn filmische werk van bijna obsessief gebruik van clichés aan elkaar. In het statische werk laat hij echter dezelfde neiging zien; niet door uitgebreide dialoog, maar door korte, clichématige uitspraken van personages (*Oh, I Have Made a Mess*, zie hoofdstuk 1) en door het gebruik van bijna banale, uit het alledaagse leven gegrepen motieven zoals dat van de draaischijftelefoon (*Telephone, Hello*, zie hoofdstuk 2). Zelfs Lynch’ opschriften kunnen hierbij begrepen worden als “uncannily ritualized behavior” – ze brengen de ingewikkelde wereld terug tot slechts een paar simpele ‘labels’ voor eenvoudige objecten tegen een lege achtergrond. Blijft het mysterieuze, *unheimliche* gevoel achter deze clichématigheid en eenvoudigheid; dit aspect is in Žižeks interpretatie het Reële. Er bestaat een aanzienlijke stroming in de literatuur die het mysterie van Lynch eveneens benadert vanuit een Lacaniaans frame (Joseph 2015; Mactaggart 2010; McGowan 2004; 2007) of vanuit Freuds term voor het niet-representabele, het Ding (Manning 2011). Het Reële kan in de menselijke ervaring alleen verschijnen als ‘repressed’ of ‘(de)sublimated’; het meldt zich als ‘kloof’ (*gap*) in de symbolische orde, precies omdat het niet representeerbaar en dus niet via een directe weg ervaarbaar is:

“The frames that David Lynch provides for the representations of the body-as-corpse bring it to a register of fantasy that allows characters to imagine survival while witnessing their own death. These attempts to see what cannot be seen mirror the experience of trying to glimpse and fill the gap between presence and absence, living and dying, signifier and signified. Traversing the gap ultimately is a way of trying to find words to translate the untranslatable in order to glimpse the unbearable Real.” (Joseph 2015, 500)

Net als in Mitchells analyse van het *image/text*-probleem berust de redenering hier op een *gap*, een kloof die letterlijke vertaling onmogelijk maakt. Echter, in het geval van de Lacaniaanse interpretatie van Lynch’ mysterie betreft het geen *gap* tussen verschillende representatiesystemen (tekst en beeld), maar tussen subject, dat niet buiten representatie kan, en werkelijkheid als Reële, die altijd al buiten de symbolische (representatieve) orde is. Het Reële kunnen we niet zien of begrijpen, want we kunnen niets zien of begrijpen zonder symbolen; het mysterie is dan de weerslag van een al bij voorbaat gedoemde poging om het Reële naast de fenomenale of symbolische werkelijkheid ‘aan de oppervlakte’ te brengen. Doorgaans worden Lynch’ mysterieuzere scènes – bijvoorbeeld Fred Madison’s fysieke transformatie in Peter Dayton in *Lost Highway* (1997) – daarom in psychoanalytische interpretaties

begrepen als uiting van onbevredigbare fantasie of verlangen (McGowan 2007, 164). Effectief betekent dat dat Lynch' mysterie wordt gedacht in termen van een menselijk *gebrek*, van de eindigheid van het menselijke vermogen, van de ontoegankelijkheid van de diepe, Reële werkelijkheid 'achter' onze representatiesystemen. Er wordt dus wel een inhoudelijk begrip van het mysterie ontwikkeld – de psychoanalytische *gap* gaat over *wat* we kunnen begrijpen, niet over de *vorm*, tekst of beeld, waarin dit begrepen wordt – maar dit begrip blijft negatief.

Spiritualisme: mysterie als diepere werkelijkheid

In *The Art of the Ridiculous Sublime* ageert Žižek tegen “spirituele” lezingen van Lynch' werk, waarin Lynch zou worden begrepen als een

“... New Age dualistic gnostic whose universe is the battlefield between two opposed hidden spiritual forces, the force of destructive darkness (embodied in evil figures like Bob in “Twin Peaks”) and the opposing force of spiritual calm and beatitude.” (Žižek 2000, 25)

Žižeks schampere toon niettegenstaande heeft de spiritualistische stroming in de literatuur zich de afgelopen decennia sterk ontwikkeld, en worden meestal veel subtielere conclusies getrokken dan Žižek hier samenvat. Martha Nochimson, wiens *The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood* (1997) het voornaamste mikpunt is van Žižeks hoon, gaat in het recentere *David Lynch Swerves: Uncertainty from Lost Highway to Inland Empire* (2013) nog sterker in op Lynch' spirituele kant, en duidt zijn filmische werk vanaf *Lost Highway* (1997) nu vrijwel volledig in termen van Lynch' fascinatie voor zowel de Vedas en transcendente meditatie als zijn interesse in quantumfysica. Nochimson claimt dat Freudiaanse en Lacaniaanse benaderingswijzen zoals die van McGowan, Žižek en Mactaggart juist te sterk in de Westerse traditie en in een focus op het individuele bewustzijn blijven werken. Volgens Nochimson daarentegen worden Lynch' films vanaf *Lost Highway* geïnformeerd door twee hoofdthema's: het “universal consciousness” dat hij aan de Vedas ontleent en het mysterie van de materiële werkelijkheid zoals gearticuleerd door de moderne (quantum)fysica (Nochimson 2013, 11–12). Lynch' werk zou eerder optimistisch zijn en op de oneindigheid van de menselijke potentie duiden, dan dat het een 'gebrek' zoals de ontoegankelijkheid van Lacans Reële aan het licht brengt; en de fysieke onmogelijkheden en fascinatie voor materialen en texturen in Lynch' films zouden geen metaforen of allegorieën voor aangelegenheden van het bewustzijn zijn, zoals veel psychoanalytici menen, maar directe meditatie op de materie zelf, illustraties van de bizarre werkelijkheid die de quantumfysica schetst.

Nochimsons spiritualistische lezing vindt aansluiting in de literatuur, met name in de essaycollectie *The Philosophy of David Lynch* (Devlin en Biderman 2011), waarin Lynch vanuit een

variëteit aan filosofische invalshoeken benaderd wordt. Zo interpreteert Scott Hamilton Suter *Twin Peaks* als illustratie van de natuurfilosofie van Emerson, volgens welke de mens normaal gesproken maar een deel van zijn potentie leeft, in de alledaagse wereld van het rationele, en via bezinning op de natuur moet doorbreken naar het spirituele vlak. De exemplarische figuur hiervoor is Dale Cooper (Kyle McLachlan), die in *Twin Peaks* doorbraken forceert in het onderzoek naar de moord op Laura Palmer door op zijn bovennatuurlijke intuïties te vertrouwen, en die bovendien enorm geïnteresseerd is in de natuurlijke omgeving van Twin Peaks (Suter 2011). Mark Walling baseert zijn lezing van *Lost Highway* geheel op de in het Zenboeddhisme aanwezige ontkenning van de Westerse dualistische metafysica: “people trapped in a dualistic world are “lost” because they believe unity can only be attained through the pursuit and acquisition of a fundamental yet missing element” (Walling 2011, 96). Het ‘missing element’ is precies het Reële uit de psychoanalytische interpretaties, waarover we fantaseren of waarnaar we verlangen, maar dat niet bereikt *kan* worden. De praktijk van Zen staat hierentegen voor het hervinden van een originele eenheid in het loslaten van verlangen. Ronie Parciack, die zich op de Indiase filosofie baseert en dus ook dicht bij de Vedas blijft, stelt dat Lynch voorbij wil aan de fenomenale wereld, die slechts de illusie van stabiliteit en betekenis biedt, maar daarin niet overeenkomt met de diepere werkelijkheid. Hij claimt dat Lynch’ mysterie wijst op het Vedische inzicht dat “Nothing has an essence, or self; nothing serves as an internal uniting and stabilizing factor” (Parciack 2011, 88). Dit inzicht zelf is een diepere waarheid dan alle waarheden die aan de fenomenale wereld kunnen worden ontleend.

Al deze interpretaties hebben gemeen dat ze over het gebrek dat de psychoanalytische benadering constateert en over de woord-beeld ‘gap’ die wij met Mitchell constateerden heen kijken. In plaats hiervan stellen ze dat Lynch’ mysterie een uiting is van een ‘diepere’ werkelijkheid, voorbij de fenomenale werkelijkheid van alledag. Het gaat hier niet om een altijd al verloren Reële, of om een mysterie in de alledaagse werkelijkheid dat door goddelijke kennis verklaard kan worden (zie hoofdstuk 1), maar om een werkelijkheid voorbij het zichtbare, die echt bestaat en via spirituele weg bereikbaar is, en de basis is achter Lynch’ onnavolgbare vertelstructuur en vele non-sequiturs. De spiritualistische interpretaties bieden dus in tegenstelling tot de psychoanalytische een positieve inhoudelijke verklaring. Echter is het de vraag of deze interpretaties niet te sterk leunen op de intenties en uitspraken van de auteur, in plaats van een grondige lezing van zijn werk. Daarnaast kunnen we ons afvragen of deze aan Lynch’ cinematische oeuvre ontleende interpretaties toepasbaar zijn op zijn statische werk, waarin minder expliciete referenties naar het bovennatuurlijke te vinden zijn.

Wat het eerste punt betreft: Nochimson onderbouwt haar relaas grotendeels met interviews met Lynch zelf en leunt daarmee sterk op zijn intenties. Lynch heeft ook elders herhaaldelijk aangegeven geïnspireerd te zijn door de Vedische (‘hindoeïstische’) filosofie en zelfs een boek over transcendentale (Vedische) meditatie geschreven (Lynch 2007b). In een van de interviews met Nochimson zet hij daarnaast zijn fascinatie voor quantumfysica en andere wonderbaarlijke ontdekkingen van de moderne natuurkunde uiteen (Nochimson 2013, 178–82). Zoals gezegd neemt Nochimson beide interesses van

Lynch serieus; ze beschouwt Lynch' oeuvre als een opheffing van het Westerse dualisme tussen geest en materie en schetst hoe zijn mysterie die éne, diepere werkelijkheid weergeeft, die de grond voor zowel bewustzijn als materie is. Blijft de vraag of een kader zoals Nochimson dat ontwikkelt – gebaseerd op Lynch' eigen vluchtige begrip van fysica en een begrip van 'bewustzijn' dat op zijn zachtst gezegd niet duidelijk is uitgewerkt – toereikend is. Nochimson lijkt haar eigen, niet door een grondig begrip van de fysica gehinderde fascinatie voor quantumfenomenen probleemloos te projecteren op alles dat niet eenduiding geïnterpreteerd kan worden in Lynch. Zo zou bijvoorbeeld de connectie tussen Fred en de Mystery Man in *Lost Highway* een analoog van *quantum entanglement* zijn, een fenomeen waarbij twee losse elementaire deeltjes door een nog onbegrepen kracht zodanig verbonden worden, dat het ene deeltje onmiddellijk elke wijziging van staat in het andere deeltje spiegelt, zelfs op enorme afstanden. De Mystery Man weet tenslotte alles van Freds leven en drijfveren en neemt zelfs fysiek Freds plaats in (Nochimson 2013, 38). Maar is dit niet een erg vrije interpretatie van *quantum entanglement*, dat in de fysica een wellicht nog onverklaarbaar, maar wel zeer nauw gedefinieerd verschijnsel is dat alleen onder specifieke omstandigheden optreedt? In quantumfysische theoriën zijn nog een aantal dergelijke verschijnselen te vinden – superpositie, onzekerheid – die sterk tot de verbeelding spreken; juist daarom zijn ze zeer geschikt om als metafoor te dienen voor allerlei onverklaarbare zaken in het leven en in de kunst, en dus ook voor Lynch' mysterie. Ongeacht of Lynch zulke scènes nu door de quantumfysica heeft laten inspireren of niet, de verklarende kracht van dergelijke metaforen is erg laag, omdat er altijd wel een quantumfysisch verschijnsel is dat als metafoor voor een onverklaarbare scène kan dienen – mits men maar slordig genoeg omspringt met de natuurkunde, die stelt dat zulke verschijnselen alleen optreden onder specifieke omstandigheden en op het niveau van individuele deeltjes, niet op dat van complete mensen!

Waar Nochimson zich expliciet op Lynch' eigen verklaringen voor zijn werk en interesses beroept, doen andere auteurs in de spiritualistische stroming dat niet, en dus serveert bovenstaande kritiek op Nochimson niet onmiddellijk de hele stroming af. Echter geldt voor de meeste andere auteurs, die zich niet op de quantumfysica beroepen en daardoor *grosso modo* nog afhankelijker zijn van spirituele ideeën, een ander probleem. Voor eenieder die niet aanneemt dat de diepere spirituele werkelijkheid bestaat – ik doe dat expliciet niet, en de meeste auteurs op dit gebied spreken zich niet duidelijk uit over hun eigen positie – blijft de verklarende kracht van zo'n interpretatie beperkt tot een begrip van Lynch' werk als uiting van zijn persoonlijke geloof. Wie dat geloof niet deelt, kan Lynch' mysterie binnen een spiritualistische interpretatie alleen nog maar begrijpen als uiting van iets dat hij of zij niet zelf ervaart; maar hoe kan het dat ook een 'ongelovige' zoals deze auteur het mysterie kan ervaren als specifiek voor Lynch, zonder een dergelijke ervaring te hebben bij andere New Age-literatuur en -kunst?¹¹ Voor deze groep auteurs blijft daarnaast de tweede moeilijkheid die we hierboven

¹¹ Natuurlijk is deze tegenwerping strikt genomen puur anekdotisch; er is nooit een onderzoek geweest naar de correlatie tussen ervaring van het mysterie van Lynch en geloof in of ervaring van New Age-ideeën. Desalniettemin zie ik het als een

noemden staan: in het statische werk zijn expliciete referenties naar bestaande spirituele ideeën zeer dun gezaaid. Lynch' filmische oeuvre is doortrokken van dit soort referenties – Dale Coopers vertrouwen op dromen en 'Tibetaans boeddhisme' in *Twin Peaks*, het uitkomen van de droom van Sandy Williams (Laura Dern) over het roodborstje in *Blue Velvet* – maar hoewel in het statische werk wel bovennatuurlijke dingen gebeuren, en vaak naar dromen wordt gerefereerd, worden deze nooit in termen van gangbare spirituele ideeën verklaard.

De tegenwerpingen die we hier hebben gegeven zijn mijns inziens niet voldoende om de spiritualistische lezingen van Lynch' films, zoals Žižek doet, geheel ongeldig of onzinnig te verklaren. Ze laten echter wel zien dat deze interpretaties niet een steekhoudend inhoudelijk begrip van Lynch' mysterie in het statische werk kunnen bieden. Anderszijds geven ze een duidelijke aanwijzing dat Lynch' mysterie niet, zoals psychoanalytische benaderingswijzen plegen te doen, alleen 'negatief' kan worden benaderd, als articulatie van een gebrek of onmogelijkheid, maar ook positief, als weerspraak van een eenheid of geheel voorbij de fenomenale wereld.

Voorbij de fenomenale wereld: noodzaak van een ontologische benadering

In dit hoofdstuk zetten we uiteen dat in de literatuur over Lynch' cinematografische oeuvre verschillende stromingen bestaan, waarvan zowel de psychoanalytische als de spiritualistische een inhoudelijke verklaring voor Lynch' mysterie bieden. In het geval van de psychoanalytische literatuur blijft deze verklaring echter een negatieve: de *gap* tussen woord en beeld wordt hier ingewisseld voor de *gap* tussen representatie en Reële. De spiritualistische stroming daarentegen biedt een positieve verklaring: het mysterieuze is de 'diepere' werkelijkheid achter de fenomenale werkelijkheid, die wij niet gewend zijn om te zien, en daardoor alleen als mysterieus of *unheimlich* kunnen waarnemen. Ze bestaat wel daadwerkelijk en is door verlichting ook toegankelijk. Hoewel we de spiritualistische stroming nadrukkelijk wel serieus nemen, biedt ze geen afdoende verklaring voor Lynch' mysterie, zeker niet in zijn statische werk. Ze wijst, zo concludeerden we hierboven, wel op de mogelijkheid van een positieve interpretatie van het mysterie.

Deze mogelijkheid kan worden afgeleid uit de spirituele idee van een diepere werkelijkheid. In een spiritualistische benadering wordt deze als realiteit begrepen die via verlichting toegankelijk kan worden. Dit idee is voor een 'ongelovige', en voor de wetenschap in het algemeen, niet makkelijk acceptabel. De wetenschap, inclusief kunstgeschiedenis, gaat immers uit van een andere ontologie: alles wat is, wordt beschouwd als toegankelijk voor rationale interpretatie, en het idee van een regio van de

aanwijzing dat Lynch' mysterie misschien in de richting van spirituele ideeën kan wijzen, maar niet uitgeput wordt door een verklaring in termen van deze ideeën.

realiteit die alleen door spirituele openbaring toegankelijk is absurd.¹² Maar wat als we, in plaats van het idee af te serveren, dit verschil in ontologie als een aanwijzing nemen om Lynch' mysterie ontologisch te benaderen? Dat wil zeggen: het mysterie niet identificeren met een regio van het zijnde binnen een al bepaalde ontologie – zoals de diepere wereld of het Reële – maar nagaan wat het te zeggen heeft over de manier waarop we de zijnden überhaupt begrijpen. Het mysterie is dan niet zozeer een uiting van een 'repressed', 'untranslatable' of 'destructive force of darkness', maar een aansporing om terug te kijken naar de elementen in Lynch' werk die we wél begrijpen, en deze in een nieuw licht te zien. Deze verschuiving werk ik in het volgende hoofdstuk uit aan de hand van de gewezen pleitbezorger van de ontologie, Martin Heidegger.

¹² We laten het hier bewust bij een zeer eenvoudige schets van 'de' wetenschappelijke ontologie, om een lange wetenschapsfilosofische discussie te vermijden. Overigens laat deze claim onverlet dat we op een wetenschappelijke manier over zoiets als een 'mysterie' kunnen spreken; dat is dan geen bestaande werkelijkheid, maar een onverklaarbaarheid die in de werkelijkheid, die verder ook zonder openbaring toegankelijk is, verschijnt.

4. Ontologie van wereld en aarde: Heidegger

David Lynch benadrukt en opent met zijn desoriënterende combinaties tussen woord en beeld de *gap* tussen beide representatievormen. Maar wat komt er ‘in’ die *gap* naar boven; hoe kunnen we een positieve kenschetsing geven van Lynch’ mysterie? Als het kunstwerk zich dankzij de *gap* als materiëel, zelfstandig ding kenbaar kan maken, wat heeft het dan te zeggen, en hoe? We hebben gezien dat in de filmwetenschappelijke literatuur, voorzover die Lynch’ mysterieuze kwaliteit erkent en inhoudelijk probeert te verklaren, twee belangrijke antwoorden worden gegeven. Via het spiritualistische antwoord werden we vervolgens gewezen op de mogelijkheid van een ontologische benadering van het mysterie. Kan het begrepen worden in termen van een structuur van het zijn van de dingen, in plaats van als een uiting van een bestaand verschijnsel, zoals het Reële of de diepere spirituele werkelijkheid? Kan een ontologische benadering verhelderen waar het mysterie vandaan komt en wat het te kennen geeft? Om die vragen te beantwoorden benaderen we in dit hoofdstuk het werk van Lynch vanuit de ontologische kunstfilosofie van Martin Heidegger. Heidegger is hiervoor bij uitstek geschikt omdat hij zoiets als een ‘mysterie’ in ontologische termen denkt: zijn ‘aarde’ is een betekenisloos en onbetekenbaar domein dat evenwel de mogelijkheidsvoorwaarde voor de betekenisvolle ‘wereld’ is. Terwijl deze begrippen aan de hand van Lynch’ werk uitgewerkt worden blijven we impliciet aandacht besteden aan het verschil tussen woord en beeld, maar in plaats van het expliciet als *gap* te problematiseren, benadrukken we hoe in zowel woord als beeld, en in het verschil tussen beide, de ontologische structuur die Heidegger ‘aarde’ noemt tot uiting komt.

In de eerste sectie van dit hoofdstuk gaan we niet onmiddellijk op het mysterie in, maar ontlene we eerst een vraag aan Lynch omtrent betekenis: hoe komt die in een kunstwerk, en specifiek bij Lynch, tot stand? Hoe kan het dat een kunstwerk überhaupt een betekenisvol geheel voor ons is? Deze vraag wordt beantwoord met Heideggers wereldbegrip, dat echter niet in staat blijkt om het mysterieuze gedeelte van Lynch’ werk te verklaren. Daarom introduceren we in de tweede sectie Heideggers aardebegrip, een positief begrip voor Lynch’ mysterie in termen van de noodzakelijke ‘andere kant’ van betekenis. Dit begrip hangt echter nog teveel aan de beeldende kunst en de beeldende elementen van Lynch’ werk. In de derde sectie verbinden we daarom Heideggers denken over beeldende kunst met enkele kernpunten van zijn taal filosofie en laten we zien hoe beide op analoge wijze ingezet kunnen worden om Lynch’ mysterie als aarde te duiden in zowel woord als beeld. Hierbij wordt niet alleen een Heideggeriaanse lezing van Lynch geboden, maar ook een Lynchiaanse lezing van Heidegger; doordat zowel Lynch als Heidegger iets onverklaarbaars toch aan het licht willen laten komen, kan Lynch net zo goed een licht werpen op Heideggers complexe begrippen als andersom. Aan het einde van het hoofdstuk wordt het daarnaast mogelijk om aan de hand van deze lezing van Lynch een aantal kritiekpunten op Heideggers denken te geven. Een verdere ‘les’ van Lynch voor Heidegger – over hoe

Lynch' materiaalgebruik laat zien dat Heideggers 'aarde' ondanks alles een theoretisch begrip blijft, dat wellicht beter in materiële aarde, hummus, kan worden weergegeven – bewaren we voor het laatste hoofdstuk van deze studie.

Heideggers denken: filosofie, ontologie, kunstgeschiedenis

Heideggers denken over beeldende kunst is beroemd en berucht om zijn filosofische eigenzinnigheid en is niet zonder meer in te voegen in een kunsthistorisch vertoog. Heideggers denkbeelden bekommeren zich niet om technieken en materialen, om authenticiteit, sociaal-historische context, iconografie of andere gebruikelijke kunsthistorische thema's; evenmin is zijn benadering geïnformeerd door gangbare filosofische ideeën over kunst. In het essay 'Der Ursprung des Kunstwerkes' (Heidegger 1977 [1936]) zet Heidegger uiteen hoe in een kunstwerk zowel openbare betekenissen en betekenissystemen ('wereld') als onzekerheid en verborgenheid ('aarde') in het spel komen. Deze concepten van 'wereld' en 'aarde' zijn geen kunsthistorische maar filosofische begrippen; Heidegger laat slechts zien hoe deze structuren, structuren van 'het zijn zelf', in het kunstwerk voor het voetlicht komen. Structuren van het zijn zelf – dat wil zeggen, ze regeren altijd al, maar meestal onopgemerkt, het menselijke bestaan, maar kunnen in uitzonderlijke situaties zoals het beschouwen van een kunstwerk plotseling wél opgemerkt worden. Mensen denken zelfs 'via' de vastlegging van wereld en aarde, zoals die op dat moment in de geschiedenis zijn, in het kunstwerk.

Heideggers uitzonderlijke benaderingswijze laat zich nauwelijks begrijpen zonder achtergrondkennis over het gehele project van zijn filosofie. Daarom zullen we vooral in sectie 4.1 veel aandacht moeten besteden aan ideeën die niet direct over kunst gaan. Deze filosofische expositie dient een helder kunsthistorisch doel: het begrijpen van de vraagstelling van Heidegger, die niet begint met een vraag als 'wat is betekenis?' maar uitgaat van de betekenisvolle dingen zelf: 'hoe kan het dat de dingen om ons heen altijd al betekenisvol zijn?'. Vanuit deze context wordt veel inzichtelijker hoe Heideggers vraag naar het *kunstwerk* – een specifiek soort ding – hem leidt tot het begrip van aarde, dat staat voor de neiging van dingen om naast een betekenisvolle ook een duistere kant te hebben.¹³

¹³ Een noot voor de in de actuele academische filosofie ingevoerde lezer: de in dit hoofdstuk ontwikkelde benadering, gebaseerd op 'aarde' – de kant van de dingen die binnen onze wereld onzichtbaar blijft, de neiging van de dingen om zich terug te trekken – zal sterk doen denken aan de filosofische stroming die bekend staat als 'object-oriented ontology' (OOO). Dat is niet toevallig, want OOO is grotendeels op het denken van Heidegger gebaseerd. Graham Harman heeft echter recentelijk nog eens benadrukt Heideggers benaderingswijze niet over te nemen, en zijn blik op de 'schaduwzijde' van ieder ding op zich te richten, in plaats van op zijn of aarde in het algemeen, zoals Heidegger volgens hem doet (Harman 2019, 100). Daarnaast is het vertrekpunt van OOO de *ontkenning* van de ontologische dimensie van Wereld (Morton 2013) (zie sectie 4.1). Deze scriptie ontwikkelt hierentegen een benaderingswijze die, weliswaar zonder individuele dingen te veronachtzamen, expliciet de ontologische dimensie in beschouwing neemt – niet als 'achtergrond' of 'container' (Harman) waarin zich het leven der dingen afspeelt, zoals OOO doorgaans Heideggers wereld en aarde afschildert, maar als betekenis mogelijk makende structuur van het zijn.

Een extra moeilijkheid wordt gevormd door het bronmateriaal: Heidegger heeft doorheen zijn carrière zijn denkbeelden vaak bijgesteld en we putten uit alle drie de algemeen erkende periodes van zijn denken. Ruwweg volgen de drie secties van dit hoofdstuk chronologisch de vroege, midden- en late periode van zijn denken (resp. jaren '20, *Sein und Zeit*; jaren '30, 'Der Ursprung des Kunstwerkes'; jaren '40 tot 1976). Waar nodig geven we aan welke ideeën van Heidegger op oorspronkelijke wijze in verband worden gebracht.

Zoals gezegd zijn de concepten van wereld en aarde geen kunsthistorische termen die in directe zin op de analyse van een kunstwerk kunnen worden toegepast. Veeleer zal de vraag zijn: op welke manier komen betekenis en mysterie in Lynch' werk tot stand, en hoe valt dit proces te verhelderen met Heideggers wereld- en aardebegrippen? Hoe verhoudt de mysterieuze kwaliteit van Lynch' werk zich tot aarde, en hoe kunnen we het aardebegrip aanscherpen met behulp van Lynch' mysterie?

4.1 Wereld

Het object in het werk

In hoofdstuk 2 werd de aandacht gevestigd op Lynch' voorkeur voor het afbeelden van eenvoudige gebruiksvoorwerpen en ouderwetse, relatief eenvoudige technologieën, zoals de telefoons en het elektrische mes in de besproken werken. Vaak verwerkt Lynch daadwerkelijke exemplaren van deze objecten als *found objects*. Een serie monumentale werken van Lynch uit de periode 2008-2012 bevat de meest sprekende voorbeelden van deze praktijk. Tot die serie reken ik behalve *Change the Fuckin' Channel Fuckface* (2008-9) de met verschillende media op karton geschilderde werken *I Burn Pinecone and Throw in Your House* (2009), *Boy Lights Fire* (2010), *I Have a Radio* (2012) en *Pete Goes to His Girlfriend's House* (2009, afb. 10). Alle genoemde werken hebben gemeen dat één of meerdere gebruiksvoorwerpen zeer prominent in beeld zijn, meestal als *found object* of geboetseerd uit klei of plasticine.

In het geval van *Pete Goes to His Girlfriend's House* is op drie grote stroken karton, 183 cm hoog en samen 274,3 cm breed, een tafereel aangebracht in verf, aquarel en boetseerklei. Iets boven het midden van de beeldruimte springt onmiddellijk een uit boetseerklei vormgegeven pistool in het oog, helder afstekend tegen de ongedefiniëerde achtergrond. De arm die het pistool vasthoudt leidt het oog naar rechts, waar een blinkend mes – een echt mes, vastgehouden door een hand van boetseerklei – de aandacht trekt, voordat deze naar het donkere, monsterlijke, door drie rode lampjes omgeven gezicht van 'Pete' afdwaalt (afb. 11). Pete's holle ogen zijn naar links gericht, waar een huis in silhouet is afgebeeld, met daaruit springend een vrouwenfiguur, de armen opgeworpen en de mond wijdopen in

paniek: de *girlfriend* uit de titel. Het raam waarachter ze staat is uitvergroot, alsof ze in haar eigen lijst tentoongesteld staat.

Het werk biedt een aantal aanknopingspunten om te begrijpen wat Pete van plan is bij zijn *girlfriend's house*, waarvan de belangrijkste de werktuigen in zijn handen zijn. De revolver en het mes vallen op en zijn duidelijk herkenbaar, terwijl de meeste andere details van de scène in abstractie verzinken. Deze twee objecten maken de wereld waarin Pete zich beweegt toegankelijk: hij moet ze immers gekozen hebben vanuit de intentie van zijn bezoek aan zijn vriendin, en deze intentie is dankzij de onmiddellijke begrijpelijkheid van mes en pistool als tekens voor gewelddadige handelingen zonder meer leesbaar. Een soortgelijke functie vervult het heldere maantje linksboven: we weten dat het nacht is omdat we de maan herkennen als element van de nachtelijke wereld. De scène is onmiddellijk interpreteerbaar en toegankelijk als de opmaat van een nachtelijke moordpartij.

De drie genoemde objecten openen samen met de gegenderde menselijke figuren en het huis overduidelijk een thematiek van seksuele agressie. Met Heideggers denken (en dat mag hem gerust als zwakte aangerekend worden) valt er echter nauwelijks iets te zeggen over de gendering van rollen in het werk of de motivaties van zowel de personages als de kunstenaar. In tegenstelling tot de psychoanalytische benaderingen waaraan Lynch' filmische werk vaak wordt onderworpen (zie hoofdstuk 3) of hedendaagse feministische en intersectionele benaderingen, overdenkt Heidegger alleen de totstandkoming van betekenis in het werk, en niet de betekenissen die daadwerkelijk tot stand komen. Toch moeten we erkennen dat de scène die we in *Pete Goes to His Girlfriend's House* zien zonder meer door patriarchale betekenissen is gevormd. Zie de klassieke genderrolverdeling, bijvoorbeeld: Pete, de man, groot en actief, is focuspunt van de handeling en onderwerp van de titel van het werk. Pete's lange benen en armen spreiden zich uit over twee van de drie kartonstroken waarop het werk is aangebracht; deze stroken suggereren, gelijk de kaders van een stripverhaal, beweging en actie. Ze versterken de suggestie dat Pete tot krachtige daden bereid is, en van plan is zijn vriendin te penetreren; maar door zijn gekte, weergegeven door zijn verwrongen gezicht en de rode lichtjes eromheen, is zijn verlangen geperverteerd tot moorddrift. Zijn *girlfriend* (weet de vrouw achter het raam wel dat hij haar als *girlfriend* ziet?) is passief en slechts lijdend voorwerp van de handeling; achter haar raam opgesloten kan ze niets doen dan gillen om het naderende gevaar van Pete. Ze is aan de objectificerende blik van zowel Pete als de beschouwer blootgesteld.

Het is in dit geval niet zonder meer duidelijk of Lynch klassieke genderrollen en de stereotypische weergave hiervan persifleert, of eraan bijdraagt, of beide. Zien we hier een *cheap thrill*, een werk dat drijft op shockeffect en de goedkope aantrekkelijkheid van seksueel geweld? Keurt Lynch dergelijk geweld impliciet danwel expliciet goed door het af te beelden? Dergelijke vragen bieden genoeg stof voor een op zichzelf staand onderzoek; maar behalve door ze te noemen, negeren we ze hier bewust om ruimte te maken voor een interpretatie langs Heideggeriaanse lijnen. Deze moet duidelijk maken hoe het überhaupt kan dat we de scène als seksueel gewelddadig kunnen lezen, en

inzichtelijk maken hoe het werk zijn eigen, in eerste instantie zo makkelijk leesbare wereld destabiliseert en zo vragen stelt bij de genoemde seksistische betekenissen.

Wereld als mogelijkheidvoorwaarde voor betekenis

Terug naar de objecten die Pete's wereld met de onze verbinden, dus. Bijna terloops merkten we zojuist op dat enkele objecten en figuren in het schilderij 'een thematiek openen'. Maar hoe werkt dat eigenlijk? Hoe kunnen we de objecten herkennen voor wat ze zijn en hoe kan het dat deze ons een veel breder geheel te kennen geven – dat we aan de hand ervan zowel een narratief bij de afgebeelde scène kunnen construeren als allerlei discoursen over betekenis, gender, psychoanalyse? Deze vragen zijn veel te breed om hier waterdicht te beantwoorden; ze fungeren alleen als springplank om Heideggers wereldbegrip uit te leggen en te laten zien hoe Lynch met wereld speelt. Vandaaruit wordt later inzichtelijk hoe Lynch ruimte houdt voor de vraag naar genderthematiek door juist de willekeur achter alledaagse gegenderde betekenissen af te beelden.

Heidegger legt de mogelijkheid van betekenis uit aan de hand van de notie van 'wereld' – immers is betekenis ook in het alledaagse begrip iets dat we continu in de wereld om ons heen aantreffen, waardoor we zoiets als een wereld kunnen ontwaren. Om dit wereldbegrip toe te kunnen lichten is eerst een uitleg van zijn zogenaamde 'ontologische differentie' nodig. Heideggers denken als geheel, en dus ook dat over betekenis en kunst, vertrekt vanuit de vraag naar *de zin van het zijn*, die al in de vroege periode tot stand kwam. Heidegger poneert dat de Westerse filosofie altijd het zijn van de dingen heeft geprobeerd te denken – met de vraag 'wat is kunst', bijvoorbeeld, de vraag naar de essentie van een verschijnsel – maar nooit het zijn *zelf* heeft gethematiseerd. De thematisering van het zijn zelf draait niet alleen om het feit *dat* iets iets, noch alleen de bepaling van *wat* iets is; het zijn ervan moet op zich gedacht worden en op zijn zin of betekenis worden bevraagd. Zo moet uiteindelijk de zin van 'het' zijn als verschijnsel op zich worden geklaard. Het verschil tussen de *zijnden* (dingen, verschijnselen) en het zijn zelf noemt Heidegger de ontologische differentie (Heidegger 1983, 512).

Heideggers bekendste systematische bezinning op betekenis in termen van 'wereld' vindt plaats in *Sein und Zeit* en handelt precies over het soort eenvoudige gebruiksvoorwerpen dat Lynch graag afbeeldt (zie hoofdstuk 2). Vanuit de ontologische differentie ontwikkelt Heidegger hier het idee dat één en hetzelfde zijnde op verschillende manieren kan zijn; specifiek zet hij uiteen hoe zijnden om ons heen zowel 'terhanden' als 'voorhanden' kunnen zijn (Heidegger 2006, 66–72). Een *terhanden* zijnde is bijvoorbeeld een hamer, die we in zijn alledaagse zijn *niet* bevragen op zijn eigenschappen, maar simpelweg gebruiken. In het gebruik trekt het zijnde zich qua zijn terug. Er *is* geen object genaamd 'hamer' op het moment dat ik een spijker in de muur sla; ik ben gericht op het in de plank drijven van de spijker, en de hamer *is* alleen *in* of *als* die handeling. De hamer vindt zijn terhandenzijn dus in zijn verwijzings- of betekenis karakter: de hamer is als verwijzing naar het hameren, en hij kan alleen zo zijn

in een grotere samenhang van dingen en doelen, de begrijpelijke samenhang van onszelf, objecten en hun onderlinge referenties die Heidegger ‘wereld’ noemt (Heidegger 2006, 83–88). Pas als er iets misgaat – als de hamer breekt, bijvoorbeeld – treedt deze wereld op de voorgrond, en komt de hamer, die nu niet meer op zijn betekenisomgeving aansluit, *voorhanden* te zijn (Heidegger 2006, 72–76). Een *voorhanden* zijnde is als ‘object’, een ding dat we niet in zijn betekenis volgen, maar waarop we onze aandacht geïsoleerd hebben gericht. Zo kunnen we het bevragen op zijn eigenschappen – zijn materiaal, vorm, kleur, et cetera. De zijnswijze van *voorhandenheid* is echter in zekere zin secundair: het is namelijk niet de manier waarop we de meeste dingen in eerste instantie, in het dagelijks leven, tegenkomen. Terwijl ik, bijvoorbeeld, over een werk van Lynch schrijf en het dus als *voorhanden* beschouw, vliegen mijn vingers over het toetsenbord, dat mij op dat moment *terhanden* is. Ik besteed geen gerichte aandacht aan de computer waarmee ik schrijf, de lamp die de tentoonstellingscatalogus verlicht, het bureau dat erop is ingericht dit alles voor mij toegankelijk te maken; deze dingen zijn alleen maar *als* het schrijven, kijken, corrigeren. Evenmin besteed ik aandacht aan het *geheel* waarin al deze dingen, die ik nodig heb om één ander ding als *voorhanden* te kunnen beschouwen, onmiddellijk hun plek vinden en zich aan mij als bruikbare omgeving – wereld – kenbaar maken.

De crux van Heideggers wereldbegrip ligt besloten in twee elementen: het *geheel* van impliciete betekenis waarin de hamer en ik betrokken zijn en het kleine woordje *als*. Wereld is de structuur die ervoor zorgt dat de dingen *als* iets betekenisvol aan mij verschijnen, dat ze met elkaar verbonden en aan mij gebonden zijn in een betekenisvol geheel (Heidegger 1983, 506; vgl. Oudemans 2012, 72).¹⁴ De hamer verschijnt *als* hamer in het *geheel* van de werkplaats; zonder spijker en werkbank *is* hij geen hamer. Het betekenisvolle geheel is dus een bepaalde context voor een gebruiker: in dit voorbeeld, *de* wereld van de werk- of bouwplaats. Deze specifieke wereld is in de taal van Heideggers ontologische differentie een ontisch gegeven, een aangelegenheid van de zijnden. Particuliere werelden zoals de werkplaats, of die van Pete en zijn ‘girlfriend’, verschijnen echter pas bij de gratie van de ontologische structuur van wereld überhaupt, dat wil zeggen wereld als structuur van het bestaan van de gebruiker, van het menselijk zijn. De hamer kan zich in de context van de wereld van de werkplaats terugtrekken in het hameren, of zich presenteren als kapot gereedschap om te repareren; maar hij is altijd al toegankelijk *als* het één of ander, in het *geheel* van onze waarneming en/of praxis, en die toegankelijkheid is de verdienste van wereld in ontologische zin (Heidegger 1983, 372–73). Het is niet mogelijk om een betekenisvol ding of teken waar te nemen buiten het *als* en betekenisgeheel van een wereld om; de wereld is de zone waar mens en ding elkaar tegenkomen, maar daarbuiten ‘is’ er niet nog eens een volledig ontoegankelijk Reële, zoals in de psychoanalytische benadering.

¹⁴ In *Ways of Worldmaking* (1978), een belangrijke referentie voor Mitchell, beweert Nelson Goodman iets soortgelijks: zowel kunstenaars als wetenschappers ‘fabriceren’ in hun werk nieuwe werelden en ‘versies’ van werelden die daarmee zelf veranderen. Wat ‘versies’ en ‘werelden’ precies zijn en hoe ze werken wordt in Goodmans werk mijns inziens echter een stuk minder duidelijk dan in Heideggers werk. Goodman houdt daarnaast vast aan de idee dat “the artist’s resources” bestaan uit “modes of reference” (Goodman 1978, 106), precies de notie die we in het geval van Lynch willen omdraaien. Lynch werkt net zo goed met aarde (zie sectie 4.2) als met wereld, waarbij alleen dat laatste het domein van referentie is.

De ontisch-ontologische dualiteit van het wereldbegrip blijft bij Heidegger enigszins onderbelicht; hij gaat er gemakkelijk aan voorbij dat ‘wereld’ in het alledaagse gebruik van het woord meestal een particuliere, ontische wereld aanduidt, terwijl hij zelf met ‘wereld’ doorgaans de ontologische structuur bedoelt. Om het verschil duidelijk te maken duiden we in het vervolg van deze studie particuliere werelden aan met een kleine letter en geven we de ontologische structuur – Wereld – een hoofdletter.

Wereld en haar afbraak in *Pete Goes to His Girlfriend's House*

Welk licht werpt Heideggers analyse van Wereld op de objecten die we in *Pete Goes to His Girlfriend's House* aantreffen? We moeten die vraag hier beantwoorden door Heideggers denken uit *Sein und Zeit*, dat alleen over objecten in de menselijke ervaringswereld gaat, te extrapoleren naar objecten *in een kunstwerk*, dat zelf ook weer een object is. Wat ‘doen’ de objecten in Lynch’ werk? Ze geven de beschouwer toegang tot het geheel, de wereld, van het werk – maar juist door *voorhanden* te zijn. Ze vallen visueel op, maar gezien ze onderdeel van het werk zijn kunnen ze voor de beschouwer letterlijk niet terhanden zijn – we kunnen ze niet vastpakken of gebruiken. Juist hierdoor dwingen ze de beschouwer dan ook om bewust de aandacht te richten op het betekenisgeheel van het werk als voorhanden gegeven. Hierin spelen de objecten vervolgens een dubbele rol. Enerzijds kan de beschouwer ze lezen vanuit hun alledaagse terhanden functie; we weten waarvoor we een mes en een pistool zouden oppakken en we weten dat het doorgaans nacht is als de maan helder aan de hemel staat. Vanuit dit begrip – gegeven vanuit Wereld als de structuur die zorgt dat dingen altijd *als* iets in een *geheel* toegankelijk worden – wordt de scène leesbaar als gewelddadige gebeurtenis. Anderzijds kunnen de objecten, door een wereld weer te geven die niet met de alledaagse ervaring overeenkomt en dus niet ‘klopt’, een licht schijnen op de structuur van Wereld überhaupt. Waar Wereld normaal – net als een terhanden, onopvallend object – op de achtergrond blijft van onze focus op objecten en projecten, kan ze in het werk via het samenspel van de objecten oplichten. Met deze ‘dubbelrol’ in het achterhoofd geven we in de rest van deze paragraaf een uitgebreidere lezing van de objecten en teksten in *Pete Goes to His Girlfriend's House* om na te gaan hoe ze een betekenisstelsel – wereld – opbouwen én weer afbreken, en wat hiervan de gevolgen zijn voor Heideggers wereldbegrip.

Men zou denken dat de herkenbaarheid van de objecten in dit werk dusdanig groot is dat ze geen verdere verklaring behoeven, en we hebben al gezien hoe de meest herkenbare objecten een narratief, een wereld van seksueel geweld openen.¹⁵ Toch heeft Lynch er ‘moon’, ‘gun’ en ‘knife’

¹⁵ Om niet in eindeloze filosofische discussies te verzanden laten we hier een systematische bespreking van de verschillen tussen de begrippen ‘wereld’ en ‘narratief’ achterwege. In ieder geval gaan we ervan uit dat in het geheel van een wereld, met de daarin vergeven objecten en hun onderlinge verbanden, meerdere narratieven ‘passen’; we kunnen ons eindeloos veel variaties voorstellen van het hoe en waarom van Pete’s tocht, maar hetzelfde gaat ook op voor scènes uit de klassieke

bijgeschreven. De ‘vriendin’ van Pete, wiens lichaamshouding en gezichtsuitdrukking klassieke tekens van angst zijn, krijgt het bijschrift ‘X’. Een kruis, wellicht, ten teken dat Pete haar ‘door wil kruisen’, wegstrepen, haar uit de wereld wil verwijderen; of misschien een geval van *X marks the spot*, ten teken dat zij het doel is waarop Pete zich met zijn gereedschappen richt. Tot zover niets dat de al genoemde indruk van seksueel gemotiveerd geweld tegenspreekt; de objecten die we zien geven aanleiding tot deze indruk, en Lynch heeft er zelfs, voor als het nog niet duidelijk genoeg was, talige tekens bij gezet. Samen vormen alle objecten en woorden een eenduidig interpreteerbaar verhaal. Totdat de beschouwer de vreemde eend in de bijt ontdekt: schuin onder Pete’s linkervoet vinden we *nog* een ‘gelabeld’ element – *motorcycle crash* (afb. 12). Komt Pete deze gecrashte motorfiets simpelweg tegen op zijn weg? Is hij zelf gecrasht en is zijn vriendin daar misschien de schuld van? De beschouwer komt het niet te weten. Misschien bestaat er wel een heel ander verband tussen Pete’s moordpoging en de motorfiets, of helemaal geen verband – en de laatste optie lijkt het beste in overeenkomst met wat er daadwerkelijk te zien is, en met Lynch’ veelvuldige gebruik van zulke ‘willekeurige’ toevoegingen. De crash *is* er eenvoudigweg en interrumpeert de betekeniswereld tot welke we via de andere ‘gelabelde’ objecten zo makkelijk toegang kregen.

Als de beschouwer dit eenmaal heeft opgemerkt wordt er steeds meer onduidelijk. Naast de gelabelde elementen is het opvallendste gedeelte van het schilderij Pete’s hoofd. Bij een aanstaande pleger van een *crime passionelle* kunnen we ons wellicht een gekwelde geest en een van woede en verdriet verwrongen gezicht voorstellen, maar van Pete is niets meer over dan twee zwarte vlekken als ogen en een tanderig, hol gat als mond. Om hem heen hangen drie op het lichtnet aangesloten en werkelijk oplichtende rode lampjes – verbeeldingen van zijn woede? tekenen van bezetenheid of gekte? – en juist hier, waar we in tegenstelling tot bij *gun*, *knife* en *moon* uitleg behoeven over wat we zien, voegt Lynch géén verklarende tekst toe.

De ‘labels’ in *Pete Goes To His Girlfriend’s House* gedragen zich zodoende net als de objecten op twee totaal verschillende manieren. Enerzijds ondersteunen ze de afgebeelde objecten in het uitmaken van een wereld dankzij welke we kunnen uitmaken wat er in deze scène gebeurt. Anderzijds signaleren ze dat een duidelijke, eensluidende interpretatie, zoals die van seksueel of gendergemotiveerd geweld, niet het hele verhaal vertelt: de onverklaarbare aanwezigheid van de *motorcycle crash* en de afwezigheid van enige leesbare verklaring voor Pete’s geestestoestand, voor zijn verwrongen gezicht en de lampjes eromheen, wijzen erop dat we eigenlijk geen enkele verklaring hebben voor het *waarom* van deze moordlustige tocht. In de in het werk opgestelde wereld zitten losse eindjes, ontoereikendheden; het is geen gesloten systeem.

Tot dusver verschilt deze analyse in wezen weinig van de analyse die we aan de hand van Mitchell ontwikkelden in het vorige hoofdstuk: woord en beeld destabiliseren elkaar en tonen zo hun

picturale schilderkunst, waarin een aantal handelingen en personages vastligt, maar we nog allerlei verdere nuances in het beeld kunnen ‘lezen’.

wederzijdse en gezamenlijke ontoereikendheid, de 'gap'. Wat voegt de toepassing van Heideggers wereldbegrip toe? Twee zaken: ten eerste, een integraler begrip van de functie van de beschouwer, voor wie Pete's wereld immers alleen toegankelijk wordt dankzij het gegeven dat zij of hij zichzelf altijd al in een wereld weet waarin dezelfde objecten en woorden voorkomen. Ten tweede, een opening om toch iets te kunnen zeggen over datgene dat opkomt in de 'gap', over datgene dat *niet* tot de wereld van het werk ontwaart behoort; in dit geval, de manier waarop *Pete Goes To His Girlfriend's House* de eigen thematiek van gendergemotiveerd geweld onderuit haalt. Beide punten worden duidelijker als we ons wenden tot de laatste tekst in de beeldruimte, die ook de titel van het werk is. In onze alledaagse wereld zou 'Pete goes to his girlfriend's house' een onopvallende zin zijn: Pete gaat naar zijn vriendin, ze zijn samen bij haar thuis. Er valt niet veel achter te zoeken. Lynch zet echter de onbewuste aannames van de beschouwer, die vanuit de alledaagse wereld gegeven zijn, op hun kop met het beeld, dat Pete's bepaald onhuiselijke intenties duidelijk maakt. Door deze tegenstelling blijkt dat we de zin 'Pete goes to his girlfriend's house' doorgaans opvatten *als* 'Pete gaat langs zijn vriendin om samen tijd door te brengen', maar zeker niet als 'Pete gaat naar het huis van zijn vriendin om haar daar te vermoorden': het kunstwerk maakt het *als* dat Wereld inhoudt zichtbaar. Vervolgens laten de onverklaarbare elementen zien dat de constructie van een wereld, en daarmee betekenis, altijd een zekere willekeurigheid inhoudt: we concluderen dat we in plaats van een huiselijke scène een scène van seksueel geweld zien zonder er sluitend bewijs voor te hebben, we selecteren deze interpretatie ondanks de aanwezigheid van elementen die ook in andere interpretaties zouden kunnen passen. Met andere woorden: in het alledaagse leven verstaan we de zin 'Pete goes to his girlfriend's house' volkomen vanzelfsprekend (op 'terhanden' wijze) *als* huiselijk, gemoedelijk, en zelfs als we door de deceptie van die interpretatie heen prikken, is er in het werk meer aan de hand dan strikt genomen wél past in onze interpretatie van seksueel geweld.

Het tekortschieten van het wereldbegrip ten aanzien van Lynch' mysterie

Samenvattend: in *Pete Goes to His Girlfriend's House* wordt zowel de interne wereld van het werk als de structuur van Wereld überhaupt aangeduid en vervolgens geproblematiseerd, geïnterrupteerd. Deze interruptie knaagt en schuurt; want waarom zouden we de gedachtengang ten aanzien van de titel niet nog eens toepassen op het beeld en de zichtbare tekens? Als 'Pete gaat naar het huis van zijn vriendin' doorgaans *niet* op de hier gegeven manier afgebeeld wordt, waarom zouden we het hier afgebeelde dan *wel* op de gangbare manier – als scène van seksuele agressie – interpreteren? Vrijwel alle zichtbare woorden en objecten zijn ernaar, maar toch; als deze allemaal maar een *als* zijn, waarom kiezen we er dan voor om uiteindelijk onze gewoonlijke interpretatie van de beelden te geloven, en niet die van de woorden? En wat is, of wat veroorzaakt, nu precies het 'gebrek' aan betekenis dat nu zowel de wereld van het werk op zich als de mogelijkheid van interpretatie via Wereld überhaupt in twijfel trekt?

Vanuit deze vragen en Heidegger's denken van w/Wereld kunnen we zien: iedere interpretatie – dus ook een psychoanalytische en/of feministische analyse van de thematiek van dit werk – komt uit een *als*, is zelf een *als*, creëert een *als*. Daar is niets mis mee; het is een elementair gegeven van interpretatie en hermeneutiek, waar elke goede analyse rekening mee houdt. Alleen de articulatie ervan in termen van 'wereld' is nieuw. *Pete Goes to His Girlfriend's House* laat ons echter evengoed zien dat Heidegger's denken, althans dat uit de periode van *Sein und Zeit*, tekortschiet. Wereld is niet alleen een kwestie van de betekenis die de dingen om mijnenwille ontvangen, zoals Heidegger denkt; in de analyses in *Sein und Zeit* wordt de zijnswijze van het ding *als* 'terhandene' tenslotte nog geheel uitgemaakt in termen van de handelingen waar het in de context van een bepaald project van een gebruiker naar verwijst. Het ontvangt zijn betekenis karakter vanuit een geheel (wereld) dat uitgaat van de projecten van de mens; willen we timmeren, dan nemen we een hamer ter handen, willen we een schroef aandraaien, dan ligt de hamer als een onding voorhanden. Dit latente antropocentrisme verhindert Heidegger om in het frame van *Sein und Zeit* de zin van het zijn zélf – dus zónder alleen uit te gaan van het menselijke 'middelpunt' dat zich in Wereld schuilhoudt – te denken. Oftewel: ook met dit begrip kunnen we niet verklaren waar Lynch' mysterieuze toevoegingen zoals die *motorcycle crash* vandaan komen, want ze passen noch in Pete's wereld, noch in de interpretatie van de beschouwer. Willen we Lynch' mysterie begrijpen, de 'inhoud' van het mysterie begrijpen, dan hebben we een begrip nodig dat zulke toevoegingen, die zich niet naar een wereld willen schikken, in positieve zin kan dekken. Dat begrip ontwikkelt Heidegger in 'Der Ursprung des Kunstwerkes', in de middenperiode van zijn denken na *Sein und Zeit*, in de vorm van 'aarde'.

4.2 Aarde

Lynch' motief van het huis, drie aspecten van het mysterie

Om scherp te krijgen hoe Lynch' mysterie uitgelegd kan worden in termen van Heideggers aarde is het zaak om zijn werk directer te bevragen op een mysterieus motief, in plaats van uitgebreid stil te staan bij de 'wereldse' betekenissen van de beelden en woorden. Hoe bewerktstellige bepaalde motieven een mysterie, hoe gaan ze in tegen de wereld die we aan de hand van objecten ontwaren? Hoe valt dit mysterie nader te karakteriseren?

Eén van Lynch' belangrijkste mysterieuze motieven is het huis. Huiselijkheid, huizen en interieurs spelen een grote rol in zijn films: het huis van Laura en Leland Palmer/BOB in *Twin Peaks*, bijvoorbeeld, het appartement van Dorothy Vallens en Ben's huis in *Blue Velvet*, het huis van Fred en

Renee Madison in *Lost Highway*, enzovoorts.¹⁶ Ook in Lynch' statische werk zijn vaak huizen weergegeven (zie bv. *That's Me in Front of My House* en *Pete Goes to His Girlfriend's House*, resp. hoofdstuk I en sectie 4.1). Lynch' huizen kenmerken zich, zeker in het statische werk, door een zekere dualiteit: ze zijn alomtegenwoordig en spelen vaak een rol in het narratief van het werk of worden genoemd in de titel, maar zijn zelden het visuele focuspunt van een scène. In veel gevallen zijn ze niet of nauwelijks herkenbaar weergegeven, met alleen een paar vage lijnen (*That's Me in Front of My House*) of een zwart silhouet op een donkere ondergrond (*Pete Goes to His Girlfriend's House*). Zo ook in de lithografie *It Was at Night When the Hands Reached Out and Gathered the Clouds from the Eyes and I Saw Myself* (2011, afb. 13). In deze paragraaf onderscheiden we drie aspecten van de mysteriositeit van dit huis, drie overlappende manieren waarop de wereld van het werk erdoor wordt teruggetrokken, die we vervolgens in de volgende paragraaf gebruiken om Heideggers aardebegrip te ontleden.

Hier is een huis weergegeven op een manier die vrijwel iedereen zal herkennen: een driehoek bovenop een vierkant, een deur, één raam en een schoorsteentje. Lynch heeft er echter voor het afdrukken van de litho weer een vetafstotende vloeistof overheen gedruppeld, waardoor de eenvoudige lijnen deels uitgevaagd zijn. Het huis is nog net als zodanig herkenbaar, maar het is alsof het fluctueert aan de oppervlakte van de afdruk, aan de rand van het bewustzijn van de beschouwer, in staat om elk moment te verdwijnen. Het komt als het ware tevoorschijn vanuit de achtergrond maar kan zich ook ieder moment weer terugtrekken: het lijkt zich op te houden in de coulissen van de wereld van dit werk. We willen hier suggereren dat het huis aangeeft dat wereld, als het geheel van herkenbare, betekenisvolle elementen, grondt in iets anders, in de 'ondergrond' van het werk. Het laat zien hoe betekenis – wereld, dit huis *als* herkenbaar huis – met één been in iets anders staat: het eerste aspect van het mysterie is dat een wereld niet op zich staat, Wereld niet buiten een niet-openbare, betekenisloze grond kan.

Behalve het huis zijn er nog drie herkenbare figuren afgebeeld: maan, handen, gezicht. Daarnaast zijn met behulp van de tekst wolken herkenbaar. Het huis is het enige element dat niet in de tekst terugkeert, waardoor het nog sterker naar de 'rand' van de wereld van dit werk wordt gedrukt. Wat kunnen maan, handen, gezicht, wolken en huis zeggen? Wat hebben ze te betekenen? Los van de tekst: niet veel. Waar het in *Pete Goes to His Girlfriend's House* nog mogelijk is om een zekere narrativiteit in het beeld alleen te herkennen (duidelijk is dat een razende of gestoorde figuur met wapens naar een huis loopt, waar een vrouwelijk figuurtje schreeuwt van angst om zijn aankomst), is het beeld van *It Was at Night...* zonder toelichting nauwelijks interpreteerbaar. Het gezicht, linksonder in beeld, valt deels buiten de beeldruimte en kijkt nergens specifiek naar. De handen zweven boven het huis, tussen de wolken, die op hun beurt waarschijnlijk zonder tekst niet als zodanig herkenbaar zouden zijn, en voeren geen interpreteerbare handeling uit. We zien dat het nacht is aan de maan, en dat er iets onprettigs

¹⁶ Een voortreffelijke bespreking van Lynch' filminterieurs en hun mysterieuze werking, vooral in psychoanalytische termen, is te vinden in de studie *Wrapped in Plastic* door Justus Nieland (2012).

gebeurt aan de verwrongen gezichtsuitdrukking – dat is alles. Het blijkt dat we vanuit de alledaagse wereld, waarin al deze elementen doorgaans vanzelfsprekende plekken innemen, niet in staat zijn een coherente interpretatie van de door Lynch weergegeven samenstelling te vormen. Toch geeft Lynch in de tekst een mogelijke interpretatie, namelijk: ‘it was at night when the hands reached out and gathered the clouds from the eyes and I saw myself’. Het feit dat deze interpretatie mogelijk is zegt dat de dingen in het werk, zelfs buiten het in de tekst niet genoemde huis om, *meer* te betekenen hebben dan ze in de alledaagse wereld doen. Dit is het tweede aspect van het mysterie: het laat de ontoereikendheid van Wereld ten opzichte van de dingen zien, laat zien dat de dingen altijd meer zijn dan hun ‘wereldse’ betekenis.

Maar wat heeft die zin nu te betekenen? Mogelijkerwijs duidt hij aan dat *It Was at Night...* een weergave is van een droom of een moment van zelfinzicht, een moment waarop de afgebeelde figuur de schellen van de ogen vielen en hij iets over zichzelf te weten kwam. We zien het beeld dan als illustratie van de tekst. De maan geeft in overdrachtelijke zin aan dat we een duister, moeilijk moment in het leven van de mensfiguur zien. De gedroomde handen zijn één of andere als extern ervaren factor die de aanleiding is voor een onthulling – zoals dat bij intiem zelfinzicht vaak gaat, het overkomt een mens plotseling, alsof het van buitenaf in gang is gezet. De wolken worden opgetrokken, de figuur krijgt iets te zien dat hij voorheen niet te zien kreeg; iets wordt ontsluit, iets dat voorheen niet in zijn wereld doordrong doet dat nu wel. Het afgebeelde gezicht kijkt naar deze gebeurtenis, de figuur ziet zichzelf in een nieuw licht.

Blijft er echter het huis: wat doet dat in het geheel? Het heeft als enige element in de beeldruimte geen link met de tekst. Als hier een droom wordt weergegeven is het wellicht niet vreemd dat we een huis zien; wellicht droomde de figuur terwijl hij in zijn huis lag te slapen, of kwam er ook een huis voor in de droom. Of misschien staat het voor zijn zelf, het ‘interne’ huis dat hij voor zichzelf heeft gebouwd, zijn identiteit. Maar als een van deze ‘folk psychology’ interpretaties juist is, waarom staat dat dan niet in de tekst? Aangezien tekst noch beeld uitsluitend geeft kan de beschouwer nog eindeloos veel andere interpretaties verzinnen. Het zou evengoed kunnen dat het huis niet gedroomd is en dat het een echt huis is, dat op de een of andere manier aanleiding geeft tot de hier weergegeven zelfreflectie. En als hij het wél ziet in een droom, moet de figuur zich afvragen wiens huis het is en wat het symboliseert, wat het over hem zegt. Hoe we het ook begrijpen, het huis roept allerlei extra vragen op ten aanzien van de andere afgebeelde elementen en het – op zich al zeer summier – narratief dat de tekst daarbij biedt. Het huis komt om de hoek kijken, en het enige wat het doet is vragen stellen bij wat er verder te zien valt, de betekenis van de rest van het werk instabiel maken. Het laat zien dat Wereld niet alleen ontoereikend is en in iets anders grondt, maar ook op zich nooit echt definitief is. Het derde aspect van het mysterie is dat het Wereld telkens destabiliseert.

Van wereld naar aarde

In sectie 4.1 beargumenteerden we dat Heideggers wereldbegrip kan uitleggen hoe Lynch' typische gebruik van objecten en eenvoudige motieven een leesbaar narratief tot stand brengt en wezen we op de manieren waarop Lynch dit narratief ook weer destabiliseert. In de voorgaande paragraaf suggereerden we enkele handgrepen om te analyseren hoe Wereld tekortschiet ten opzichte van de dingen die we in Lynch' werk zien. In deze paragraaf wordt Heideggers aardebegrip geïntroduceerd, om in de volgende paragraaf de belofte van een positieve uitleg van het mysterie in te lossen door de drie aspecten ervan terug te vinden in drie aspecten van aarde.

Heidegger ontwikkelt zijn begrip van aarde in 'Der Ursprung des Kunstwerkes' (Heidegger 1977 [1935-36]), geschreven in de middenperiode van zijn denken. De vraag naar de zin van het zijn überhaupt, vanwaaruit hij in de vroege periode zijn wereldbegrip ontwikkelde, verandert nu in de vraag naar de *geschiedenis* van het zijn. Met behulp van Heideggers voorbeeld, maar via onze eigen, op Wereld toegespitste uitleg¹⁷ vatten we het probleem als volgt samen: een oude Griek leefde in een andere wereld dan wij. Een tempel *was* voor de oude Grieken iets totaal anders dan hij voor ons is, omdat zij hem beleefden in een totaal andere religieuze en sociale context, oftewel wereld. Evenmin zou een Griek iets begrijpen van, bijvoorbeeld, een autogarage of een doek van Lynch. Dit is echter niet alleen een kwestie van het verschil tussen verschillende (ontische) werelden; gezien *alle* dingen op zich voor zo'n Griek anders waren, *was de zin van het zijn zelf anders*. Deze eenvoudige conclusie leidt tot het paradoxale resultaat dat één en hetzelfde zijnde – een tempel bijvoorbeeld – door de tijden heen iets anders kan zijn. Waar Heidegger in *Sein und Zeit* ook al concludeerde dat een zijnde – in het voorbeeld aldaar, de hamer – op verschillende manieren kan zijn, was Wereld daar nog een ahistorisch en vanuit de mens gedacht gegeven. Nu echter realiseert Heidegger zich dat Wereld, als structuur van het zijn, zelf ook een zekere historiciteit kent (Pöggeler 1984, 229). Als de opeenvolging van werelden en zijnswijzen een kerneigenschap van het zijn zelf is, dan moet er een ontologische tendens zijn die deze historiciteit van Wereld verklaart – en deze tendens is aarde.

In 'Der Ursprung' ontwikkelt Heidegger dat begrip in een bezinning op een uniek soort ding dat zich onttrekt aan de puur van de mens uitgaande betekeniswereld uit *Sein und Zeit*: het kunstwerk. Hij merkt op dat een van de definiërende kenmerken van het kunstwerk is "das solches Werk *ist* und nicht vielmehr nicht ist" (Heidegger 1977, 53). In tegenstelling tot een terhanden werktuig valt een kunstwerk namelijk op in zijn zijn: het is een ding dat zich juist manifesteert door het feit dat het *is*, dat het *is zoals het is* en niet anders. Terwijl het net zo goed helemaal niet of heel anders had kunnen worden

¹⁷ In Heideggers argument in 'Der Ursprung' nemen het wereldbegrip en zeker de connectie met *Sein und Zeit* een minder centrale rol in dan in deze samenvatting. Voor een nauwgezetere lezing van 'Der Ursprung' zijn verschillende bronnen beschikbaar. Zie bijvoorbeeld voor een uitgebreidere discussie van historiciteit in 'Der Ursprung' Tonner (2014), en voor een algemene studie van de tekst Riis (2018) en Young (2001). Otto Pöggeler (1984) biedt een minder tekstgetrouwe lezing, maar wel een uitstekend begrip van Heideggers project en een vergelijkende studie met Hegel.

gemaakt, is het nu toch het kunstwerk dat we voor ons zien; en precies dat is een onderscheidend kenmerk ervan, in tegenstelling tot de onopvallende genericiteit van alledaagse gebruiksvoorwerpen zoals bijvoorbeeld hamers en schoenen. Wat betekent dit gegeven voor het zijn van de dingen die wij kunstwerken noemen?

We weten dat een kunstwerk gemaakt is – het is een *werk*, een product van een betekenis­­samenhang van werktuigen (wereld) zoals Heidegger die in *Sein und Zeit* analyseerde. Maar het is in zijn zijn precies niet bepaald door alleen die gemaaktheid: het doet iets meer. Heidegger illustreert dit door in ‘Der Ursprung’ met het voorbeeld van Van Gogh’s *Schoenen* te beginnen: dit kunstwerk beeldt op het eerste gezicht simpelweg een werktuig af, een generiek, voor een doel gemaakt ding. Maar door de schoenen eenvoudigweg te tonen, buiten de context waarin we zulke schoenen normaliter tegenkomen, maakt het kunstwerk voor de beschouwer de hele werkingssamenhang van de schoenen, de wereld waarin ze verkeren, toegankelijk. Kijken we naar het kunstwerk, dan kijkt uit de schoenen hun wereld ons aan; we kunnen ons verplaatsen in de tred van hun drager, zien voor ons de vochtige klei waarop gelopen wordt, het harde werk, het groeien en oogsten van de gewassen, oftewel, in de taal van *Sein und Zeit*: de betekenis­­samenhang waarin de schoenen zijn, de wereld van de ‘boerin’ die ze draagt (Heidegger 1977, 19; zie voor een uitgebreide analyse van het ‘betekenis­­netwerk’ van de schoenen Golec 2014).

Het kunstwerk is dus een ander ding dan het werktuig dat het toont: het kan ons het *tuig-zijn* van de schoenen laten zien, terwijl de schoenen dat zelf normaliter niet doen, omdat ze zich terugtrekken in hun gebruik (Heidegger 1977, 21; vergelijk Derrida 1987, 323). Het kunstwerk *onttrekt* zich aan het gewoonlijke betekenis­­geheel van Wereld – in de alledaagse betekenis­­samenhang van de wanden, vloeren, bordjes en looproutes van het museum valt het op als iets dat anders is dan de rest. Door zo op onze wereld ‘in te breken’ en ons om bezinning op het getoonde te vragen, maakt het het betekenis­­karakter van de dingen en hun samenhang, zaken die normaal gesproken op de achtergrond van onze alledaagse bezigheden blijven, juist zichtbaar; door het gewoonlijke *als* te verbreken attendeert het ons op het feit dat we de dingen altijd al *als* iets begrijpen, oftewel op Wereld.

Heidegger beschouwt het kunstwerk zodoende niet (alleen) als object van analyse of interpretatie; het kunstwerk toont ons eerder iets over de wijdere wereld eromheen en interpreteert zelf de wereld ook. Heideggers standpunt heeft een grote impact gehad op het kunsthistorische debat over wat kunstwerken zijn en wat interpretatie is. De belangrijkste kritiek in deze discussie komt van Meyer Schapiro (1994b [1968]), die op basis van biografische informatie stelt dat de schoenen van Van Gogh geen willekeurig paar boerenschoenen zijn, zoals Heidegger aanneemt, maar Van Goghs eigen schoenen (1994b, 136). Hij concludeert dat Van Gogh niet de wereld van eender welke boer(in) heeft willen afbeelden, maar dat de verweerde, afgelopen schoenen een zelfportret zijn, een symbool voor de ver­­wikkelingen van het eigen leven van de kunstenaar (Schapiro 1994b, 140). Jacques Derrida (1978; 1987) werkt uit wat het onderliggende menings­­verschil is: is het kunstwerk een afbeelding ofwel teken dat zijn bestaansrecht vindt in het refereren naar een paar schoenen in de werkelijkheid (Schapiro), of

is het een ding met zijn eigen bestaanswijze, dat ons juist als kunstwerk iets duidelijk maakt *over* het betekeniskarakter van schoenen en over Wereld, en daar geen reële referent voor nodig heeft (Heidegger)?¹⁸ Het is niet overdreven om te stellen dat Mitchells begrip van het kunstwerk als levend, eigenwillig, materiëel ding uit deze discussie voortvloeit; hij ageert tenslotte tegen een begrip van het kunstwerk als *exclusief* referentiëel, en voegt hier de *eigen* wil van het kunstwerk aan toe, zoals we in hoofdstuk 2 zagen.

Maar waar komt die eigen wil, die de neiging heeft inbreuk te maken op de wereld van de beschouwer, dan vandaan? Om precies het veranderen van wereld door het kunstwerk te verklaren introduceert Heidegger in ‘Der Ursprung’ naast ‘wereld’ de tweede term ‘aarde’: het principe dat de betekenissamenhang van Wereld telkens weer verontrust en in beweging zet. Mitchell, die zich niet direct op Heidegger baseert maar veel gebruikmaakt van Derrida, neemt Heideggers begrip van Wereld en Aarde niet over; wij stellen echter expliciet dat de ‘wil’ van het kunstwerk voortkomt uit aarde. ‘Aarde’ is de aan de openbaarheid van Wereld tegengestelde, verbergende tendens, die evenzeer niet alleen staat voor een ontisch gegeven, maar ook voor een ontologische structuur. Het kunstwerk toont het zijnde in een bepaald licht: het confronteert ons bijvoorbeeld met een paar schoenen buiten hun gebruikelijke betekenissamenhang, waardoor die betekenissamenhang juist zichtbaar en veranderlijk wordt. Dit betekent echter ook dat het kunstwerk van alles *niet* toont; dat het onderwerp in een bepaald licht word gepresenteerd, betekent dat andere kanten ervan onbelicht en dus verborgen blijven. De ‘donkere kant’ van de dingen noemt Heidegger nu aarde. Opnieuw geven we het onderscheid tussen het ontische en het ontologische begrip van a/Aarde weer door het ontologische begrip met een hoofdletter te schrijven – overigens maakt Heidegger het onderscheid ook hier zelf niet expliciet.

Aarde als begrip voor Lynch’ mysterie

Willen we nu uitleggen hoe Aarde in een werk als *It Was at Night...* speelt, dan staan we voor het volgende probleem: elk begrip van Aarde – of zoiets als Lynch’ mysterie – is noodzakelijk zelfdestructief. We proberen immers betekenis te geven aan iets waarvan we zeggen dat het het tegendeel van betekenis is. Strikt genomen *kunnen* we niets zeggen over Aarde, want het is juist datgene dat zich aan betekenis en theoretische vertogen onttrekt. Aarde is een aanduiding voor iets dat zodra het geëxpliciteerd wordt al geen Aarde meer is – net zoals het Christelijke mysterie in hoofdstuk 1. Het gaat dus ook niet aan om zomaar elementen in Lynch’ werk aan te wijzen die Aarde ‘representeren’; Aarde moet schuilen in de manieren waarop de beelden en teksten in Lynch’ werk, die ieder op zich genomen via Wereld verschijnen, betekenis afbreken en het tekortschieten van Wereld aantonen. Daarom

¹⁸ Een overzicht van de bredere discussie omtrent de standpunten van Heidegger, Schapiro en Derrida is te vinden in Babich (2003, 152); ook Golec (2014) levert een relevante bijdrage. Later is ook Schapiro zelf nog eens op de kwestie teruggekomen (Schapiro 1994a).

onderscheiden we hierna drie structuurmomenten van Aarde die toegepast kunnen worden op de drie aspecten van het mysterie die we in *It Was at Night...* aantreffen; zo wijzen we als het ware op drie soorten sporen die Aarde nalaat, zonder Aarde zelf te willen ‘onthullen’.

Het eerste structuurmoment van Aarde laat zich vrij makkelijk samenvatten als de keerzijde van het feit dat Wereld een ding altijd *als* iets toegankelijk maakt: Aarde is de niet-openbare grond van betekenis. Als Van Gogh, bijvoorbeeld, de schoenen in achteraanzicht had gepresenteerd en er sporen op de hielen hadden gezeten, dan was de wereld van de boerin¹⁹ verborgen gebleven, en had Heidegger wellicht de wereld van een ruiter en zijn rijdier ontwaard; hadden we een kubistisch schilderij voor ons waarin voor- en achterkant van de schoenen tegelijk zichtbaar waren, dan had dit werk weer de natuurlijke perspectief voor ons verborgen. Aarde is zodoende de terugtrekkende beweging die de openbaarheid van wereld mogelijk maakt; Aarde staat voor het feit dat Wereld, als de betekenisamenhang waarin de mens zich altijd al bevindt, noodzakelijkerwijs ook van alles verborgen houdt. Belangrijk is daarbij dat we vanuit onze betekenisamenhang nooit een sluitende betekenis aan deze verborgenheid kunnen geven. Het is niet zo dat aarde een in onze wereld integreerbare ‘rest’ is, datgene dat we nog niet hebben ontdekt. Een oude Griek zag bijvoorbeeld veel meer in zijn tempel dan wij, omdat hij in de bijbehorende wereld leefde (Heidegger 1977, 29). Wij kunnen de tempel pertinent niet hetzelfde ervaren, ook al ‘weten we alles’ over de bijbehorende wereld – deze wereld heeft zich teruggetrokken in aarde, ten faveure van de huidige wereld. In *It Was at Night...* licht dit structuurmoment op in het ternauwernood zichtbare huis, dat *nét* geen onleesbare inktvlek is, zich nog juist als een kinderlijk-naïef (dus niet realistisch of kubistisch) getekend huis aan de wereld van het werk prijsgeeft, maar zich ook elk moment in onherkenbaarheid zou kunnen terugtrekken.

Behalve voor noodzakelijke verborgenheid tegenover Wereld staat Aarde echter ook voor de ontoereikendheid van Wereld om alles wat zich in onze wereld aandient te dekken. Als de schoenen van Van Gogh, bijvoorbeeld, verwijzen naar de maïsteelt op het land, dan ook naar het weer, dat zich niet door de boerin laat controleren en toch allesbepalend is, naar de donkere grond die op onzichtbare wijze de maïs voedt, zo illustreert Heidegger (Heidegger 1977, 19). Nochtans zijn deze verschijnselen geen onderdelen van de wereld zoals schoen, ploeg en maïs dat zijn; de alledaagse wereld van de boerin weet deze verschijnselen niet te verklaren, ze passen niet in de samenhang ervan. ’s Zondags in de kerk zou ze misschien een verklaring horen voor het onweer van afgelopen week, maar een wereldbegrip van zonde, straf en verlossing laat schoen en ploeg weer niet in hun terhandenheid verschijnen. Geen enkele wereld kan de gehele staat der dingen vastleggen; noch op het niveau van een enkele hamer, die we niet *tegelijktijd* als terhanden en voorhanden kunnen zien, noch op het niveau van onze leefwereld, die we door religieuze, wetenschappelijke, praktische, roze, zwartgallige, en nog vele andere ‘brillen’ kunnen zien, maar nooit allemaal tegelijk. De dingen kunnen op verschillende wijzen zijn en Wereld kan deze

¹⁹ De vraag wat Heideggers specifieke keuze voor een vrouwelijke boerin over zijn eigen wereld en het patriarchale daarvan zegt, is terecht, maar valt buiten het bestek van deze studie.

nooit uitputten; het tweede structuurmoment van Aarde is dat Wereld ontoereikend is om het geheel van het zijn, waartoe ook Aarde behoort, vast te leggen. In *It Was at Night...* blijkt dat gegeven uit het feit dat de afgebeelde objecten, die ieder voor zich probleemloos een betekenis in een wereld kunnen hebben, samen in wezen *niets* betekenen; het is alsof hun ‘aardige’ kant naar de toeschouwer toe is gedraaid om aan te geven dat ze niet tegelijkertijd hun alledaagse betekenis *en* hun betekenis in dit werk kunnen hebben.

Het derde structuurmoment van Aarde betreft de neiging van het verborgene om zich terug aan de ‘oppervlakte’ te manifesteren door inbreuk te maken op Wereld. Een onweersbui of een schimmelplaag zijn niet alleen voorbeelden van verschijnselen die niet in de gangbare betekeniswereld van de boerin integreerbaar zijn; ze onderbreken gangbare betekenissen en dwingen tot reconstitutie van een wereld, en voorkomen zo dat Wereld stabiliseert tot één onveranderlijke wereld. Dit geldt niet alleen op handige wijze voor Heidegger’s stichtelijk aandoende voorbeeld van de ‘boerin’. Juist in de hoogtechnologische wereld van 2021 zien we ons geconfronteerd met verschijnselen die onze sociaal-democratische wereld afbreken: opkomend nationalisme en totalitarisme, breedgedragen twijfel aan basale waarheden, ecologisch wanbeleid, enzovoorts. Aarde is precies die neiging, samenhangend met de onvolledigheid van Wereld, tot opbreken van Wereld en tot destabilisatie van iedere mogelijke wereld.²⁰ In *It Was at Night...* zagen we dit moment van Aarde aan het werk in de vragen die de aanwezigheid van het huis stelt aan de afgebeelde figuur, aan de tekst, aan het werk als geheel en aan de beschouwer – telkens wanneer we een interpretatie hebben gevormd en de wereld van het werk denken te begrijpen, verstoort het huis deze weer. Dat doet het door wederzijds onverenigbare mogelijkheden voor interpretatie te bieden zonder enige grond om de ene boven de andere te prefereren.

Aarde is, samenvattend, 1) de noodzakelijk niet-openbaarbare grond vanwaaruit Wereld vergeven wordt, 2) de ontoereikendheid van een systeem van betekenis (Wereld) om het geheel van het zijn stabiel vast te leggen, 3) de neiging van de verborgen grond om Wereld destabiliseren. Samen wijzen deze drie momenten erop dat er meer is dan datgene wat in Wereld – oftewel, als teken – voor ons toegankelijk is én dat Wereld niet alleen van onze eigen doelen en projecten uitgaat, zoals in *Sein und Zeit* nog het geval leek. De these van deze sectie is dat in Lynch’ werk Aarde aan het licht komt; hoewel Aarde, vanwege de eerdergenoemde methodologische bezwaren, nooit *als zodanig* kan worden afgebeeld of weergegeven, is het precies datgene dat besloten ligt in Lynch’ mysterie. Het mysterie is ondoordringbaar en weigert zich in een betekenissysteem of interpretatie te laten opnemen, het destabiliseert de wereld van de werken en laat de ontoereikendheid ervan zien, en is tegelijkertijd de achtergrond vanwaaruit die wereld in zijn relatieve begrijpelijkheid opvalt.

²⁰ Strikt genomen spreekt Heidegger van een ‘strijd’ tussen Wereld en Aarde waarin ze beide even actief elkaar aangaan en zo de zijnsgechiedenis voortbewegen.

It Was at Night... als articulatie van Aarde

De mysterieuze aanwezigheid van het huis en het gebrek aan algemene samenhang in deze litho bewegen ons nu tot een tweede, verdergaande interpretatie van de zin ‘it was at night when the hands reached out and gathered the clouds from the eyes and I saw myself’. Vanuit de nacht, waarin niets te onderscheiden valt, komen de handen: de ‘handen’ van de betekenis destabiliserende Aarde. Ze verwijderen de wolken die ons het zicht ontnamen, oftewel, onze wereld waarin we nietsvermoedend vastgeroest zaten. Nu, in het zachte maanlicht van de nacht, zien we iets dat we nooit eerder zagen: onszelf temidden van onze ware omgeving. In het dagelijks leven hebben we de neiging om op te gaan in de betekenissen van onze wereld en Aarde niet te zien; maar nu laten we het ‘duistere’ van Aarde wél toe. En juist op dat moment verschijnt het tussen Wereld en Aarde oscillerende huis. Het huis, de plek waar wij thuis horen, is niet alleen in onze wereld, maar temidden van Wereld én Aarde; het geheel van het zijn is niet datgene dat zich als betekenisvol prijsgeeft, of dat we in een betekenisstelsel kunnen vangen, maar altijd meer dan dat.

Zoals gezegd introduceert Heidegger in ‘Der Ursprung’ Aarde precies omdat hij inziet dat de volledigheid van het zijn niet alleen een kwestie van Wereld is, zoals hij de stand van zaken in *Sein und Zeit* nog voorspiegelde. In ‘Der Ursprung’ heet het dat het zijnde is in een “Lichtung” of “open midden” dat zowel door verberging (Aarde) als ontberging (Wereld) wordt gekarakteriseerd (Heidegger 1977, 40–41). In mijn lezing doet het huis in *It Was at Night...* precies deze dimensie oplichten: het ‘open midden’ waaromheen zich het over-en-weer tussen Wereld en Aarde afspeelt. Het weigert tenslotte op gelijke voet deel te nemen aan het wereldgeheel van andere beelden en woorden in het werk, maar het is ook weer niet totaal verborgen – het kan twee kanten op, zoals de zijnden in het open midden ook altijd twee kanten op kunnen, twee kanten hebben. Voor Heidegger is het open midden dan ook de locus van de *waarheid* in de kunst: die is geen kwestie van alleen openbare betekenis in de wereld, maar net zozeer van wat er verborgen wordt (Heidegger 1977, 41–42). Beide ‘kanten’ zijn nodig om de waarheid te kunnen (h)erkennen.

Het ‘open midden’, dat Heidegger doorgaans *Ereignis* noemt, zal de belangrijkste plek in gaan nemen in Heideggers late denken, in de periode die een decennium na ‘Der Ursprung’ begint. Hierin neemt de figuur van het huis een prominente plek in: Heidegger noemt later bijvoorbeeld de taal ‘het huis van het zijn’ en definiëert de essentie van het menselijke zijn als ‘(be)wonen’ (Heidegger 2000). De resonantie van dit thema met Lynch’ fascinatie voor huizen en de destabilisatie daarvan, van veilig *Heim* naar mysterieuze en *unheimliche* omgeving, is opvallend. Helaas biedt één studie van scriptieformaat niet voldoende ruimte om de relevantie van wonen en het huis uit te diepen in de context van Heideggers waarheids- en *Ereignis*-begrip uit te werken. We laten beide kwesties verder rusten, op enkele associatieve suggesties in de conclusie na. Wel gaan we in de volgende sectie nog eens in op de late periode van Heideggers denken, maar dan met betrekking op de thematiek van taal; want tot nu toe hebben we Aarde alleen getroffen in het beeldende motief van het huis.

4.3 Taal

Aarde in de taal

In de vorige sectie kwamen we tot een begrip van Lynch' mysterie in termen van Heideggers Aarde. Dit begrip is echter nog op twee manieren onvolledig. Het rust ten eerste nog vooral op het beeld in Lynch' werk – we ontwikkelden het aan de hand van het beeldende motief van het huis. Ten tweede neemt het ook Heideggers denken over taal, dat in de late periode na 'Der Ursprung des Kunstwerkes' steeds belangrijker werd, niet mee. Deze studie sluit zich aan bij verschillende auteurs die stellen dat Heideggers denken over taal – hij schreef met name veel over de poëzie van Hölderlin – een continuüm vormt met zijn denken over beeldende kunst (Pöggeler 1984; Young 2001).²¹ De moeilijkheid is echter dat Heidegger zelf deze continuïteit nooit expliciet heeft gemaakt of uitgewerkt, behalve dan in zijn beruchte uitspraak dat álle kunst uiteindelijk *Dichtung* is (Heidegger 1977, 59). In deze sectie werken we eerst de continuïteit tussen Heideggers taal- en kunstdenken uit door in het taaldenken drie momenten te onderscheiden die overeenkomen met de drie structuurmomenten die we hiervoor in zijn denken over kunst benoemden. Daarna laten we in een analyse van een werk van Lynch met relatief veel tekst zien hoe deze momenten in de praktijk werken. Zo arriveren we zowel bij een vollediger begrip van Lynch' mysterie als bij een concretere manier om Heideggers denken over kunst toe te passen.

Een groot deel van Heideggers denkweg over taal is te vinden in de teksten die samen zijn uitgegeven onder de titel *Unterwegs zur Sprache* (Heidegger 2012) en de periode 1950-1959 beslaan. Daarnaast gebruiken we in het volgende enkele vroegere teksten. Nog veel sterker dan in de vorige sectie vatten we dus zelf Heideggers denken samen tot enkele belangrijke punten. We pretenderen dan ook zeker geen uitputtend overzicht van *alle* kenmerken van Heideggers taaldenken te geven; de drie momenten die we aanwijzen zijn slechts handvatten om grip te krijgen op de overeenkomsten tussen Aarde en de betekenis ondermijnende kant van taal, die Heidegger geen Aarde noemt, maar verschillende andere namen geeft.

Een eerste terugtrekkingsmoment van betekenis in taal lijkt qua structuur één op één uit 'Der Ursprung' overgenomen: Heidegger noteert dat het in de taal *Gesprochene* altijd grondt in een *Ungesprochene* (Heidegger 2012, 253), net zoals onze betekenisvolle wereld ook in de verbergende aarde berust. Spreken is ook altijd verbergen, want bepaalde zaken moeten verzwegen worden, willen andere tot betekenis geraken; de taal kan nooit de aandacht op alle aspecten van een zaak tegelijk vestigen.

²¹ Stephen Young beweert letterlijk dat een groep teksten over taal en poëzie effectief in 1942-43 al een 'tweede deel' vormt dat aansluit op 'Der Ursprung' (Young 2001, 71); ook volgens Otto Pöggeler slaat Heidegger hier een radicaal nieuw pad in, de late fase van zijn denken (Pöggeler 1984).

Een tweede structuurmoment van terugtrekking: “Das Wort ist das Gebende aber nie Gegebene” (Heidegger 2012, 193). Het woord is het ‘gevende’, datgene dat de dingen vergeeft maar zelf geen ding is. Het zijnde komt dus aan het woord in een woord dat zelf iets anders is dan het benoemt, dat we niet voor ons kunnen krijgen en niet kunnen stabiliseren. Het woord ‘telefoon’ betreft miljarden *verschillende* zijnden in de wereld (en verbergt daarbij de individuele eigenschappen van elk ervan) maar is zelf nergens aanwezig of aanwijsbaar, op de manier zoals al die miljarden zijnden dat zijn. Een geschreven instantie van het woord kan wel bekeken worden, maar het woord *zelf*, dat ook gedacht of gesproken kan worden, is niet ‘zichtbaar’. De taal verbergt zichzelf in het tonen van het zijnde. (Deze analyse komt nog altijd sterk overeen met Heideggers ideeën uit *Sein und Zeit*: de hamer – bestaand als *verwijzing naar* het timmeren – trekt zich onder normale omstandigheden terug in zijn gebruik, net zoals het woord.) Dat wil zeggen dat het woord enerzijds het betekende aanreikt, maar anderszijds *ontoereikend* is: het woord ‘telefoon’ is nooit toereikend om één telefoon in zijn geheel, in al zijn eigenschappen, te omschrijven (en de vraag is of een talige omschrijving van een ding of beeld überhaupt uitputtend kan zijn).

Ten derde observeert Heidegger dat we taal normaal gesproken opvatten als een instrument van betekenis, als vehikel om een inhoud mee uit te drukken, en dus als element van wat in ‘Der Ursprung’ wereld heet. De mogelijkheid om iets in de taal te zeggen is echter niet te danken aan door de spreker gekozen betekenissen die woorden overbrengen, maar aan de taal als geheel: een spreker verzint zelf zelden een woord, en verzint al helemaal niet zelf wat een woord betekent of wat ermee uitgedrukt kan worden. Dit gegeven is het derde terugtrekkingsmoment van betekenis in de taal: elke zin zegt altijd meer én minder dan hij zegt. Wie spreekt of schrijft importeert de geschiedenis van contexten en betekenissen waarin haar of zijn woorden eerder zijn gebruikt. De toehoorder of lezer zal altijd connecties ontwaren die de spreker of schrijver zelf niet had bedacht, dus zegt de taal meer; tegelijkertijd zegt de taal minder, want waar de spreker de toehoorder het ene wilde zeggen, toont de taal deze meestal *nét* iets anders. De toehoorder begrijpt nooit elke laatste nuance van wat er gezegd wordt, en vaak genoeg komt de bedoelde betekenis helemaal niet over. Elke natuurlijke taal *toont* (Heidegger noemt de taal ook wel *die Zeige* – ‘het tonen’, ‘de toning’) en heeft welzeker betekenis. Het is echter pas een taal bij de gratie van het feit dat deze betekenis zich eigengereid gedraagt, niet in een schema vastgelegd kan worden (zoals in een programmeer‘taal’) of door een mens bepaald kan worden. In zekere zin is het de taal zelf die spreekt, veel meer dan het individu (Heidegger 2012, 254). Betekenis in de taal is zodoende onvaststelbaar en eigenzinnig: hij bepaalt en verandert zichzelf, nooit zonder menselijke ‘hulp’, maar zeker ook niet op commando van een mens. Betekenis wordt niet alleen vanuit een wereld geconstrueerd, maar ook telkens ingegeven door de onregelende aarde.

Samenvattend: we vinden een aan Aarde gelijkende beweging terug in de taal in 1) het gegeven dat talige betekenis noodzakelijk ook verberging inhoudt; 2) het terugtreden van het woord (teken) ten faveure van het betekende; 3) de onvaststelbaarheid en eigenzinnigheid van betekenis. Deze drie momenten komen in grote mate overeen met de drie structuurmomenten van Aarde die we hierboven

uiteenzetten. Tegelijkertijd is ook de taal, net als de kunst, een kwestie van twee kanten: de taal kan net zomin zonder de openbaarheid van het tonen (*die Zeige*), van het gesprokene en het woord, als zonder verberging en terugtrekking. Ondanks het feit dat Heidegger in de context van de taal de term ‘aarde’ nooit gebruikt – het woord krijgt in zijn latere teksten zelfs een heel andere specifieke betekenis²² – houdt deze studie er dan ook aan vast als term voor verberging in zowel kunst als taal.

Taal en Aarde in *Mr. Redman*

Kan het mysterieuze van Lynch’ taalgebruik een licht werpen op de continuïteit tussen Heideggers denken over beeldende kunst en taal? Kunnen de drie structuurmomenten die we in Heideggers taaldenken onderscheiden een verklaring bieden voor het mysterie in Lynch’ taalgebruik? Leren deze momenten ons iets over de verhouding tussen woord en beeld in Lynch’ werk en leert Lynch’ werk iets over die verhouding in Heideggers denken? Om deze vragen te beantwoorden analyseren we een werk van Lynch in termen van de drie structuurmomenten van Heideggers taaldenken, waarmee we laten zien hoe we met Heidegger ook het mysterieuze van Lynch’ taalgebruik in termen van Aarde-achtige tendensen kunnen begrijpen.

Het eerste structuurmoment van Heideggers taaldenken: talige betekenis (*Gesprochene*, analoog aan Wereld) houdt ook altijd verberging (*Ungesprochene*, analoog aan Aarde) in. Wat heeft een woord bij Lynch te (ont)zeggen? In *Mister Redman* (2000, afb. 14), een doek dat onderdeel is van een grotere serie die draait om het personage BOB, is zowel de titel als het meest opvallende beeldende element ‘mister REDMAN’. In tegenstelling tot BOB, die zijn naam deelt met de antagonist van *Twin Peaks*, komt mister REDMAN nergens anders in Lynch’ oeuvre voor, ook niet in de andere doeken uit de BOB-serie. Alles wat er over hem te zeggen valt moeten we dus aan dit werk ontleen. De naam ‘mister REDMAN’ toont in eerste instantie twee dingen: het gaat om een man (dubbel benadrukt zelfs, in de combinatie mister-man) en deze man is rood. Binnen onze westerse referentiekaders verbinden we hier makkelijk agressieve, gevaarlijke associaties mee; rood is immers de kleur van bloed, brandweerwagens en de duivel.

‘Mister REDMAN’ is, zeker gegeven het ‘mister’, duidelijk een eigennaam, en eigennamen gedragen zich doorgaans niet zoals de woorden waar Heidegger het met zijn *Gesprochene* en *Ungesprochene* over heeft. We begrijpen dat eigennamen in wezen geen ‘betekenis’ hebben; het zijn lege tekens die alleen wijzen naar één singulier individu in de werkelijkheid en niet *over* dat individu zeggen. Als twee mensen ‘Bob’ heten zegt dat niets over hun gelijkenissen en verschillen, in

²² Bijvoorbeeld in ‘Bauen Wohnen Denken’ (Heidegger 2000) is aarde een van de vier polen van het ‘Geviert’, de structuur van het zijn zoals de mens dat bewoont, en staat voor de gebondenheid van het zijn aan de natuurlijke omgeving, de grond onder de voeten, de natuurlijke omgeving. We werken het begrip, dat een heel andere functie vervult dan ‘aarde’ in ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’ en voor deze studie nauwelijks relevant is, hier niet verder uit.

tegenstelling tot twee dingen die ‘stoel’ heten. Toch is er in dit geval een duidelijke reden om ‘mister REDMAN’ op te vatten als beschrijving, als ‘gewoon’ woord, en niet als eigennaam: kijken we naar de afgebeelde mister REDMAN, dan is hij inderdaad rood en daarnaast ruwweg antropomorf (hoewel over gender weinig uitspraken vallen te doen op basis van de geschilderde figuur).

Het *Gesprochene* is hier dus: rood, man (en bijgevolg mens). De afgebeelde figuur is deels tot abstractie vervaagd, maar behalve ‘rood’ en ‘man’ zijn twee andere eigenschappen zijn duidelijk zichtbaar: een derde extremiteit tussen de benen die alles wegheeft van een staart, en een tiental dobbelstenen – vijf rode en vijf witte – die Lynch, opnieuw gebruikmakend van *found objects*, in zijn torso heeft aangebracht. De staart kunnen we eventueel nog in de sfeer van de naam ‘mister REDMAN’ thuisbrengen: de duivel heeft er immers in de meeste afbeeldingen ook een. Maar de dobbelstenen? Bepaalt mister REDMAN het lot? Is hij een personificatie van de duivelse verleidingen van het gokken? Of werpt BOB hem de dobbelstenen juist toe? De figuur van REDMAN lijkt immers wel om de stenen heen te ontploffen, alsof deze de ontploffing veroorzaken: de achtergrond achter de dobbelstenen zelf is bruin, met daaromheen de mensfiguur in dik aangezet rood, met dunnere rode vegen die uit het bruine torso tevoorschijn komen.

Wat de verklaring voor hun aanwezigheid ook is, de dobbelstenen worden duidelijk niet genoemd in het woord ‘mister REDMAN’. Zo toont het beeld iets van het *Ungesprochene*, verborgene, in het woord. Maar dat is logisch, zo leerde Mitchell ons in hoofdstuk 2: woorden kunnen nooit de totaliteit van een beeld overbrengen. De woorden ‘mister REDMAN’ trekken zich echter nog verder terug: Lynch had de figuur eenvoudigweg *Red Man with Tail and Ten Red and White Dice for a Heart* kunnen noemen, bijvoorbeeld, en had dan alle evidente eigenschappen van de afgebeelde figuur wél benoemd. Echter was er dan weer iets anders naar de achtergrond verzonken: de eenheid en kracht van de eigennaam, het singuliere dat wordt gesuggereerd door ‘mister’ gevolgd door één woord – ook al is dat woord eerder een omschrijving dan een ‘echte’ eigennaam. De suggestie van REDMANs singulariteit is genoeg om hem en zijn dobbelstenen in een heel ander licht te zien en bijvoorbeeld, zoals we kort hierboven deden, te overwegen of hij wellicht het lot (van BOB) in handen heeft. Dat idee zou bij zomaar een rood figuurtje met dobbelstenen, dat niet met een eigennaam werd aangeduid, niet zo snel bij de beschouwer opkomen. Dit gegeven toont niet alleen dat de woorden niet de totaliteit van *het beeld* kunnen overbrengen, maar ook niet *van de woorden zelf*, van het besprokene überhaupt. Het *Ungesprochene* is dus niet alleen debet aan de kloof tussen woord en beeld, maar ook aan de taal zelf. We kunnen ‘mister REDMAN’ altijd weer nieuwe woorden aanhangen om een nieuw aspect van hem te bespreken, betekenen – en daarbij laten we altijd een *Ungesprochene* over. Lynch toont zodoende het eerste structuurmoment van Aarde in taal, de noodzakelijkheid van verberging in betekenis, met de mysterieuze eigennaam van mister REDMAN.

Tot nu toe hebben we alleen nog maar ingezoomd op één naam, bestaande uit twee woorden, maar op het doek zijn nog veel meer woorden te vinden. *Because of wayward activity based upon unproductive thinking BOB meets mister REDMAN*, zo luidt de gehele hoofdstekst. Naast BOBs hoofd

zijn verder de woorden *oh no* te vinden, en rechts onderin beeld *the flames of desire*, onder een aantal lucifers, *and the twisted facilitator*; onder een onherkenbare massa. Puur op de woorden gelet: wat zou zo iets kunnen zijn, *wayward activity based upon unproductive thinking*? Het wordt mogelijk gemaakt door *the flames of desire and the twisted facilitator* en het leidt tot *meeting mister REDMAN* – maar wat houden die zinsneden op hun beurt in? De hoofdzin van dit werk is niet zo alledaags en concreet als *Pete Goes to His Girlfriend's House* (zie sectie 4.1) – hoewel *wayward activity based upon unproductive thinking* duidelijk een negatieve beoordeling van BOBs gedrag is, is het vrij abstracte taal die alsnog van alles kan betekenen. We krijgen aanwijzingen die op hun beurt ook niet eenduidig zijn: *the flames of desire* kunnen evengoed de pen van een dichter aanwakkeren als het hart van een Pete-achtige maniak. *The twisted facilitator* kan in wezen ook alles zijn, hoewel *twisted* nog sterker dan *wayward* en *unproductive* wijst op de slechtheid van BOBs gedrag. Alles bij elkaar genomen vertelt de constellatie van woorden ons weinig over de aard van de ontmoeting met *mister REDMAN*: wie weet is REDMAN een nog verdorvener individu dan BOB, en komt BOB hem pas in de letterlijke of figuurlijke onderwereld tegen, nadat hij allerlei slechts heeft gedaan? Maar gaan ze vervolgens in gemeenschappelijk genot verder, of rekt REDMAN juist met hem af? Of is REDMAN een rechter, een wraakengel, die BOB komt bestraffen? De woordjes *oh no*, als uiting naast BOBs hoofd geplaatst zonder bijzondere nadruk, schijnen nauwelijks verder licht op deze vragen – blijkbaar is REDMAN een bedreiging voor BOB, óf BOB heeft een moment van inzicht, waarop hij zich realiseert hoe verkeerd zijn gedrag wel niet is geweest, dat hij nu voor REDMAN is komen te staan. Dit sluit geen van de voorgaande opties omtrent REDMANs identiteit zonder meer uit.

Zoals we inmiddels van Lynch gewend zijn komt er ook geen uitsluitel; wat evenwel sterk opvalt is dat de woorden niet alleen bepaalde zaken uit het beeld weglaten, maar ook zelf erg onduidelijk zijn, terwijl het beeld hoogst aangrijpend is. *Mister Redman* is een helse vertoning en eist onmiddellijk de aandacht in een expositieruimte op. Het doek brengt een bijna fysieke reactie van ontsteltenis, geweld en walging teweeg. De grofgeboetseerde volumes, de ruwheid en bloedrode kleur van de figuur van REDMAN, die ver boven BOB uittorent, maken duidelijk dat hier iets vreselijks, iets onvoorstelbaars te gebeuren staat. Dat effect wordt niet tenietgedaan door de woorden, maar juist versterkt: als de beschouwer alles wat er staat eenmaal heeft ontcijferd – het duurt even, door de verschillende tekstformaten en plaatsing in de beeldruimte – weet deze zéker dat er voor BOB geen ontkomen aan zijn lot is. Het werk fascineert precies door de spanning tussen de algemene woorden en de singuliere gewelddadigheid die is afgebeeld: door een extreem (voor)beeld van de *mogelijke* betekenis van een aantal woorden te geven brengt het hun ontoereikendheid voor het voetlicht. De beschouwer ziet hoe de woorden het tafereel vergeven als ontmoeting of confrontatie, als gevolg van BOBs verleden gedrag, om zich vervolgens terug te trekken achter het beeld, dat de aard van deze confrontatie belicht, die veel gruwelijker is dan de meesten van ons zich hadden kunnen voorstellen. In deze werking van het geheel van de tekst onderscheiden we het tweede moment van terugtrekking van betekenis in taal: de ontoereikendheid van het woord ten opzichte van het betekende.

Toch zegt het beeld, of het geheel van het werk, niets over wát de woorden betekenen. Het leert ons niets over de betekenis van *wayward*, *meets* of *facilitator* dat niet al in het woordenboek stond en genereert geen taalkundige kennis. Zonder zichzelf te kennen te geven hebben de woorden in het werk hun werk gedaan: “das Wort is das Gebende, aber nie Gegebene” (Heidegger 2012, 198). Het derde moment van terugtrekking van de taal, de onvaststelbaarheid en eigenzinnigheid van betekenis, laat zich in wezen dan ook al in de bovenstaande analyses terugvinden. In de naam van mister REDMAN troffen we een aantal geïmporteerde betekenissen en associaties aan, bijvoorbeeld de associatie van rood met de duivel. Dat is een voorbeeld van de taal die spreekt, zelfs al verzint Lynch ‘zelf’ de naam van zijn personage; zolang hij woorden uit de bestaande taal gebruikt (en dus geen volledig nieuwe eigenaam introduceert) kan Lynch er ook niet aan ontkomen dat hij bijbehorende associaties importeert. Hetzelfde mechanisme schuilt in de ontoereikendheid van de tekst op het werk ten opzichte van de afgebeelde gruwelijkheid: hoewel een zeer gewelddadige interpretatie van de zin *mogelijk* is, importeert hij ook allerlei andere betekenissen, en opent zo juist de ruimte voor de spanning die tussen tekst en beeld bestaat. We zien de eigenzinnigheid van betekenis tot slot het beste aan het werk in *the flames of desire and the twisted facilitator* (afb. 15). Beide zinsneden spreken tot de verbeelding. Toch is het absoluut niet zo dat de beschouwer begrijpt wat Lynch ermee *bedoelt*, wat voor betekenis hij eraan heeft willen geven. Bij *the flames of desire* zijn een paar brandende lucifers te zien; *flames* dus, maar *desire* is niet afgebeeld. Bij *the twisted facilitator* staat een onherkenbare massa. De beschouwer kan aannemen dat *the flames of desire and the twisted facilitator* tot *wayward activity based upon unproductive thinking* hebben geleid, maar daarmee zijn we nauwelijks een stap verder ten aanzien van de inhoud of betekenis van *desire* en *facilitator*. Toch is het ook niet zo dat deze woorden niets zeggen: ze roepen onmiddellijk een parade aan mogelijkheden op. Brandend verlangen – naar verlossing? Seksuele gratificatie? Erkenning? Of is het gewoon onverzadigbare obsessiviteit? En die *twisted facilitator* – een wapen of gereedschap, een karaktereigenschap, een menselijke of bovennatuurlijke bondgenoot? Al deze betekenissen bevroedt Lynch wellicht ook in de woorden die hij opschrijft, maar het cruciale punt is dat hij ze niet in de hand heeft (en ook dat laatste weet Lynch, althans volgens deze auteur, heel goed). Hij zegt enkele woorden en laat daarmee de taal verder spreken, vanuit associaties die de beschouwer op haar of zijn beurt niet *zelf* heeft gevormd, maar uit eerdere ervaringen met de taal heeft opgebouwd. In deze constellatie is geen enkele menselijke handeling te vinden die de betekenis die ontstaat vaststelt; betekenis is eigenzinnig en wordt niet vanuit onze eigen wereld bepaald.

Voor we onze conclusies trekken over Aarde in Lynch’ taal nog twee opmerkingen over de opvallende elementen van *mister Redman* die tot dusverre buiten beschouwing zijn gebleven: het podiumdoek dat een groot gedeelte van de beeldruimte in beslag neemt, rechtsboven, en de significantie van de naam BOB. Lynch heeft een obsessie met het ‘rode’ doek: podia en doeken komen in bijna al zijn filmische werk voor en ook in de BOB-serie en andere schilderijen zijn ze vaak te zien. Een analyse van deze thematiek zou een interessante studie opleveren, maar gezien deze lezing zich focust op het gebruik van tekst, en niet van beeldende symbolen, hebben we haar terzijde gelaten. De naam BOB is

echter wel duidelijk een tekstueel element en de grote vraag is daarbij: is dit dezelfde BOB als in *Twin Peaks*? In *Twin Peaks* is BOB de grote antagonist, een bovennatuurlijke personificatie van het kwaad, die zich aan geen enkele macht gebonden weet. Hier weet hij zich echter geconfronteerd met een ogenschijnlijk nog grotere kracht – mister REDMAN. In andere doeken wordt hij ook gepresenteerd in scenario's die niet met *Twin Peaks* overeenkomen, zoals in *Bob's Anti-Gravity Factory* (2000); in de serie kan BOB niet vliegen en ook geen objecten laten vliegen. Tot slot heeft Lynch over het algemeen de gewoonte om zijn personages alledaagse Amerikaanse namen te geven en 'Bob' is een goed voorbeeld van zo'n naam. Om al deze redenen is het aannemelijk dat deze BOB niet dezelfde is als die in *Twin Peaks*. Wel is het zo dat de andere doeken uit de serie meer aanwijzingen geven over BOBs 'wayward activity', met name *Bob Loves Sally Until She Is Blue in the Face* (2000) (wat BOB in dit werk doet laat zich aan de hand van de titel uitstekend raden). Dit doet echter niets af aan onze analyse van *Mister Redman*, die mede berust op de aanname dat we vrijwel niets van BOB weten; alsnog is het enige wat we hebben een aantal *snapshots* uit BOBs bestaan, en alsnog kunnen we eindeloos vragen blijven stellen bij de woorden die BOB en REDMAN omgeven.

Aan het begin van deze paragraaf vroegen we ons af of de aan Heidegger ontleende structuurmomenten van terugtrekking of Aarde in taal een licht op Lynch' taalgebruik kon werpen – dat kunnen ze, hebben we inmiddels gezien – en of Lynch' werk Heideggers denken kan verduidelijken. Dat kan het inderdaad: we hebben dankzij Lynch gezien hoe Heideggers taaldenken concreet toepasbaar gemaakt kan worden én op welke manier het continu is met zijn denken over beeldende kunst. Het feit dat de figuur van Aarde zowel in beeld als in woord Lynch' mysterie kan verhelderen, betekent ook dat hier in Heideggers denken een continuïteit schuilt die hij zelf misschien niet zou ontkennen, maar ook zeker niet expliciet uitwerkt. Het benadrukt echter ook dat Heidegger zich nooit voldoende op de interactie en het verschil tussen woord en beeld heeft bezind. Lynch' mysterie wordt altijd gevoed en mede gevormd door de onvertaalbaarheid tussen beide, zoals we in hoofdstuk 2 al concludeerden. Noch in sectie 4.2, noch in deze sectie ontkwamen we eraan om de tekst in de analyse van het woord te betrekken en vice versa. Met Heidegger is hier relatief weinig over te zeggen, behalve dat een ander stel structuurmomenten van Aarde geldt omtrent beeld dan omtrent woord – maar het blijft een open vraag hoe verschillend deze twee sets structuurmomenten daadwerkelijk zijn. In wezen begaat Heidegger zelfs dezelfde fout waar Mitchell de semiotiek en het grootste overige deel van de kunsthistorische theorie van beticht (zie hoofdstuk 2): hij geeft, zonder deze stap te problematiseren, een talig *master narrative* over beeldende kunst. Als hij vervolgens claimt dat alle kunst *Dichtung* is, en doorheen zijn carrière veel meer schrijft over taal dan over beeldende kunst, is het de vraag of dit primaat van de taal terecht is, of dat Heidegger simpelweg zijn eigen vertaalslag over het hoofd ziet en onterecht het medium waarin hij zelf werkt hoger inschat. De manier waarop Lynch' mysterie evenzeer ruimte maakt voor Aarde in beeld als in woord suggereert in ieder geval dat Mitchell gelijk heeft met zijn claim dat visuele representatie niet onderdoet voor verbale representatie, dat het simpelweg door een 'gap' gescheiden media betreft. Nochtans stelt Heidegger ons in staat om te zien hoe het tegendeel

van Wereld, Aarde, ook in zowel woord als beeld, en vooral in die moeilijk verwoordbare kloof tussen beide, kan oplichten.

4.4 Conclusie: een ontologisch begrip van het mysterie

In sectie 4.1, over Heideggers wereldbegrip, lieten we zien hoe Lynch' gebruik van eenvoudige motieven en objecten begrepen kan worden in termen van het vormen en toegankelijk maken van een wereld. Echter stellen zijn mysterieuze toevoegingen onmiddellijk ook weer vragen bij deze wereld en breken hem zelfs af. Hierdoor maakt Lynch de werking van Wereld zichtbaar: het gegeven dat de dingen altijd *als* iets in een betekenisvol *geheel* voor de beschouwer toegankelijk zijn. Daarnaast wijst Lynch op de contingentie van elke particuliere wereld: er is altijd een ander *als* en een ander geheel mogelijk. Hierdoor werd duidelijk dat een wereldbegrip waarbij betekenis (als en geheel) altijd uitgaat van menselijke doelen en projecten onhoudbaar is. Dit leidde ons ertoe het mysterie te zoeken in de twijfel die Lynch ten aanzien van Wereld sticht en in het overschot dat hij altijd in zijn werken aanbrengt ten opzichte van de wereld die erin voor ons toegankelijk wordt.

In sectie 4.2 betitelden we het mysterie, datgene waar Lynch met zijn mysterieuze toevoegingen plaats voor maakt, als Aarde. We concludeerden dat in 'Der Ursprung' het geheel van het zijn wordt uitgemaakt door zowel het openbare, Wereld, als het verborgene, Aarde. In een lezing van *Pete Goes to His Girlfriend's House* en *It Was at Night...* duiden we aan hoe in Lynch' werk ook beide tendensen aan het licht komen en elkaar continu bevragen. Hoewel de verborgen 'kant' van de dingen – Aarde – niet in directe zin af te beelden is, weet Lynch er toch met zijn non-sequiturs en vreemde toevoegingen op te wijzen.

Met de op de taal toegespitste lezing van *Mister Redman* in sectie 4.3 voegen we hieraan toe dat Lynch' gebruik van teksten een dergelijke manoeuvre uitvoert. De zichtbare woorden putten uit de verborgen ondergrond van de taal als geheel; openbare betekenissen pretenderen niet alles duidelijk te maken, maar vestigen de aandacht juist op wat we *niet* weten en ook niet te weten kunnen komen, omdat het verborgen, aarde is.

In tegenstelling tot de spiritualistische stroming van de filmwetenschappelijke literatuur hebben we hiermee een ontologisch begrip van Lynch' mysterie bereikt. Het verschil schuilt in de status van het ondoordringbare mysterie: waar de spiritualistische benadering het in een ontoegankelijke regio van het zijnde plaatst, zit het in onze benadering in het zijn van de dingen zelf. Strikt genomen is het mysterie geen weergave van Aarde, maar een zelf in Wereld toegankelijke aanwijzing dat er zoiets als Aarde is. Hierin verschilt de op Heidegger gebaseerde benadering ook van de psychoanalytische: doordat de psychoanalyse al aanneemt dat de mens bestaat *als* subject, wordt het mysterie in de ontoegankelijke

regio van het zijnde die het Reële heet geplaatst. Met Heidegger zien we dat het mysterie niet bestaat bij de gratie van (de gelimiteerdheid van) ons subject-zijn, maar dat het een structuur van het zijn zelf betreft, ons zijn net zo goed als dat van de dingen.

Met Heidegger in de hand kunnen we concluderen dat het mysterieuze van Lynch' werk niet het mysterieuze van Lynch' werk is, maar het mysterieuze van het zijn zelf, namelijk: Aarde of verborgenheid. Lynch beeldt geen mysterie af, hij geeft het niet zelf vorm, hij biedt eenvoudigweg een plaats waarin het aan het licht kan komen. Doordat Lynch deze 'helft' van het zijn zo openlijk een plek biedt naast de betekenissen die we in de beelden en woorden aantreffen, wordt het mysterieus, bevreemdend – in het gewone leven en in de meeste kunsthistorische benaderingen letten we immers op Wereld, op betekenissen die we na kunnen gaan.

5. Conclusie en coda: materiële aarde

Deze studie ving aan vanuit een dubbele problematiek: het doel was om zowel Lynch' gebruik van woord en beeld als het mysterie dat zijn werken oproepen te verhelderen. Onderzoeksvragen hierbij waren: welk effect sorteert Lynch' combinatie van woord en beeld, wat zeggen ze samen dat ze apart van elkaar niet vermogen te zeggen? Hoe informeren Lynch' *imagetexts* ons over de onderlinge relatie van woord en beeld en het fysieke kunstwerk waarop ze samenkomen? Deze vragen leidden tot begrip van hoe de onvertaalbaarheid tussen Lynch' woorden en beelden, en hun weigering elkaar uit te leggen, ruimte vrijmaakt voor het kunstwerk om zich als object, als levendig, eigenwillig *picture* te manifesteren. Evenwel ontwikkelden we daarmee nog geen inhoudelijk begrip van Lynch' mysterie; de 'gap' die we tussen woord en beeld constateerden is een negatief gegeven, en het levende, eigenwillige kunstwerk speelt weliswaar woord en beeld tegen elkaar uit, maar daarmee weten we nog niet waarom of hoe het dat op zo'n mysterieuze wijze doet. Om dit te begrijpen wendden we ons tot de bestaande literatuur over zijn cinematografische werk, met als vraag: bestaat er in deze literatuur al een interpretatie die het mysterie inhoudelijk en positief kan uitleggen? Van de twee kandidaten, de psychoanalytische en spiritualistische benaderingswijze, bood de eerste een negatieve uitleg in termen van het Reële, terwijl de andere een positieve uitleg bood in termen van een diepere werkelijkheid. Deze laatste voldeed echter niet, omdat in Lynch' statische werk veel minder spirituele ideeën voorkomen dan in zijn films en omdat ze simpelweg maar weinig wetenschappelijk is. Dat leidde ons tot het idee om het mysterie niet als verklaarbaar zijnde te benaderen, maar ontologisch, als weergave van de zijnsstructuur die Heidegger aarde noemt. Op welke wijze komt aarde aan het spel in Lynch' werk? Hoe kan het aardebegrip verhelderen wat er in de 'gap' tussen woord en beeld omhoogkomt? Het bleek dat we met Heideggers aardebegrip, doorontwikkeld tot een aantal in het werk van Lynch waarneembare structuurmomenten en aangevuld met Heideggers taalfilosofie, een positief en inhoudelijk begrip van het mysterie konden bereiken: het is een weerslag van Aarde, van de zijnsstructuur die 'tegenover' Wereld staat. Waar Wereld de structuur is die betekenis mogelijk maakt en omvat, is Aarde de structuur waar Wereld in grondt, die haar aan de ene kant mogelijk maakt en aan de andere kant stevast destabiliseert. Dit proces, waardoor interpretaties van beschouwer tot beschouwer en van tijdperk tot tijdperk verschillen, blijft normaal op de achtergrond van onze waarneming, maar licht op in de manier waarop Lynch' woorden en beelden zichzelf en elkaar weigeren uit te leggen. Het mysterie is dus *niet* een zichtbare 'instantie' van Aarde, maar doordat de elementen in de wereld van Lynch' werken niet met elkaar stroken, worden we op de structuur van Aarde attent.

Waar het in de voorgaande hoofdstukken nog aan ontbrak is een expliciete confrontatie tussen het vanuit Mitchell ontstane beeld van het kunstwerk als een eigenwillig ding, dat woord en beeld tegen elkaar uitspeelt en het mysterie laat opkomen in de 'gap' tussen beide, en het vanuit Heidegger

verkregen begrip van het mysterie als weerslag van de ontologische tendens die we Aarde noemen. Vooral het belangrijke punt van Lynch' materiaalgebruik, vanwaaruit we in hoofdstuk 2 het kunstwerk als eigenwillig ding konden waarnemen, is in hoofdstuk 4 nauwelijks meer aan bod gekomen. Dat heeft er alles mee te maken dat Heideggers Aarde volgens hem zelf helemaal geen materiële aarde is: “Von dem, was das Wort [*Erde*] hier sagt, ist sowohl die Vorstellung einer abgelagerten Stoffmasse als auch die nur astronomische eines Planeten fernzuhalten” (Heidegger 1977, 28).²³ Heidegger brengt Aarde wel met materiaalgebruik in de kunst in verband – hij claimt dat Aarde staat voor de onmogelijkheid van materialen om in Wereld te verschijnen, omdat geen enkele lijst aan wereldlijke definities van bijvoorbeeld marmer (soortelijk gewicht, moleculaire samenstelling, etc.) ons kan vertellen wat marmer als marmer is. Het komt pas in zijn essentie aan in het kunstwerk, waar het zijn materiële eigenschappen (als het ware op terhanden wijze, teruggetrokken, voegen wij toe) verleent aan het werk, waardoor daarin een wereld toegankelijk wordt (Heidegger 1977, 32). In de praktijk besteedt Heidegger verder echter helemaal geen aandacht aan dit punt. Een korte lezing van een laatste werk van Lynch kan verhelderen op welke manieren Heidegger over aarde, over materie heen kijkt.

Bob Finds Himself in a World for Which He Has No Understanding (2000, afb. 16) is een monumentaal werk uit de BOB-serie, waarin het titelpersonage, plastisch vormgegeven uit onder meer echte poppenonderdelen, zich in een bos bevindt dat Lynch heeft vervaardigd uit op het doek bevestigde dode takken (afb. 17). Inmiddels hebben we gezien dat gebruik van *found objects* typisch is voor Lynch; de praktijk leidde ons in hoofdstuk 2 tot een begrip van zijn kunstwerken als levende, actieve objecten. Hier betreft het echter een bijzonder ‘aardig’ materiaal: natuurlijk, onbewerkt hout, dat aan de aarde is ontsproten. We kijken als het ware mee hoe het kunstwerk uit de materiële aarde onder onze voeten is ontstaan: gevonden materialen zijn gegroeid tot takken, bewerkt tot verf, poppenarmen en het alweer aanwezige theaterdoek. We zien de afdrukken van Lynch' vingers in de ruw geboetseerde ondergrond waar BOB op staat. Zonder materiële aarde was er geen werk geweest, en ook geen wereld, of BOB die nu begrijpt of niet. Wie heeft er niet, zoals BOB hier, soms een moment van existentiële twijfel, waarin de buitenwereld als onbegrijpelijk verschijnt, waarin Wereld uit elkaar lijkt te vallen en we geen betekenisvolle wereld ontwaren? Lynch laat ons zien dat zelfs wanneer we ons net als BOB voelen, er toch nog een grond onder het bestaan is, en die is de materiële aarde. Deze mag zich als wereld, begrijpelijk, of als aarde, betekenisloos, openbaren; maar het geheel van het zijn, Wereld en Aarde, kan niet zonder materiële aarde als planeet en ook niet zonder materiële aarde als ‘massa afgezette materie’ – als hummus, de materie waarvan het werk in materiële zin wordt gemaakt. Als de essentie van het menselijke zijn wonen is, zoals we aan het eind van sectie 4.2 terloops opmerkten, dan moet daarin worden meegenomen dat we alleen kunnen wonen – en kunstwerken vervaardigen – op de aarde als materiële planeet, op de hummus waarin de bomen groeien die zich een weg banen tot in een werk als

²³ “Van datgene dat dat woord [Aarde] hier zegt, moeten we zowel de voorstelling van een massa afgezette materie als de astronomische voorstelling van een planeet ver verwijderd houden” – eigen vertaling.

Bob Finds Himself... Heidegger zou dit punt, dat in de huidige klimaatcrisis des te pregnanter is geworden, misschien niet ontkennen, maar neemt het zeker ook niet expliciet mee. Er valt bovendien een verdere conclusie uit te trekken: het hele spel van Wereld en Aarde voltrekt zich *via* de materie. Mensen denken en veranderen, werelden volgen elkaar op *via* de materiële aarde, door de transformatie ervan in, onder meer, kunstwerken.²⁴ De levendige activiteit van Lynch' kunstwerken, die weer mede uit zowel natuurlijke als artificiële objecten zijn samengesteld, benadrukt dat dit geen proces is waar de mens vanuit haar of zijn eigen wil de dienst uitmaakt, maar waarin de materiële aarde zelf ook iets van ons te willen heeft.²⁵

Dan is er nog de belangrijke thematiek van het huis – *Someone is in My House* – dat bij Lynch alles behalve 'huiselijk' is. Heidegger plaatst in de late periode van zijn denken de essentie van het menselijke zijn in het 'wonen' en bedeeft hierbij een belangrijke rol aan het huis en de nabije, bewoonde omgeving (Heidegger 2000). Lynch gebruikt echter materialen en objecten die aan die bewoonde omgeving zijn ontnomen en gebruikt ze om van het huis bij uitstek een *onbewoonbare* plek te maken of tenminste de geborgenheid van het (menselijk) zijn die Heidegger erin plaatst te problematiseren. Zo maakt hij duidelijk dat de *materiële* aarde aan 'onze' Wereld en Aarde – aan het zijn van de dingen en van de mensen dus – voorafgaat en er ook op in kan breken. Wie de materiële aarde wil bewonen, moet niet denken dat wonen (oftewel zijn, bestaan) alleen een kwestie van Wereld en Aarde in ontologische zin is, maar luisteren naar de behoeften van de hummus, van de planeet.

Bovenstaande lessen van Lynch aan Heidegger kunnen we mede ontwaren dankzij de lezing van het werk als ding die Mitchell mogelijk maakte. Anderszijds houdt de ontologische benadering ook een belangrijke aanvulling op Mitchell in. Hoewel in hoofdstuk 4 continue aandacht voor zowel woord als beeld onontbeerlijk was, bleek Aarde ook vaak binnen één medium al aan het licht te komen, en niet alleen in de 'gap' tussen woord en beeld. Het 'breken' of terugtrekken van betekenis is geen kwestie van de 'gap' alleen, zelfs niet met inachtname van Mitchells claim dat alle media 'mixed media' zijn; ook hoeven dingen er niet voor 'gesplitst' te worden in teken en materiëel substraat – het is simpelweg een eigenschap van het zijn van de dingen, net zoals Wereld of betekenis dat is.

Sluiten we af met een laatste blik op Lynch zelf, op *Oh, I Have Made a Mess* (afb. 2, hoofdstuk 1). Wellicht is het hier inderdaad de aarde die zich een weg naar boven baant. We zullen het dankzij de manier waarop Lynch ruimte voor Aarde maakt nooit weten. Maar een rommeltje is Lynch' werk inderdaad – het tegenovergestelde, in zekere zin, van een intellectuele verhandeling als deze scriptie en de theorieën die erin behandeld worden; een tegenhanger van alle 'slimme' kunst, of dat nu een encyclopedeïsche middeleeuwse kathedraal, een nauwgezet geconstrueerd abstract expressionistisch

²⁴ Deze laatste conclusie kan ook direct uit 'Der Ursprung des Kunstwerkes' getrokken worden, als Heideggers argument tot zijn logische conclusies wordt doorgetrokken. Heideggers focus op het ontologische sneeuwt dit punt echter makkelijk onder.

²⁵ Met deze stellingname sluiten we ons aan bij de posthumanistische stroming in de filosofie en bredere geesteswetenschappen; de idee dat *agency* aan alle zijnden, niet alleen aan mensen, toebehoort is te vinden bij onder meer Bruno Latour, Jane Bennett, Donna Haraway en Timothy Morton.

schilderij of een hedendaags conceptueel werk is. Lynch' mysterie bedient zich uitbundig van het element van naïviteit, van een houding waarin alle elementen in het werk hun eigen plek mogen kiezen, of die nu 'klopt' of niet. Met deze bescheidenheid creëert Lynch enerzijds een ruimte waarin die elementen elkaar in de haren vliegen en het werk als geheel de beschouwer in de haren vliegt – maar ergens in of onder die *mess*, in die zich omhoog werkende berg hummus, ontstaat ook een meditatieve ruimte waarin zoiets fragiels als Aarde én de materiële aarde gezien en besproken kan worden. De late Heidegger meende dat de toekomst van de mens afhing van de vraag of we, de aarde bewonend, 'gelaten' konden worden: of we een houding konden aannemen waarin de dingen hun eigen beloop zouden krijgen, in plaats van op technische wijze beheersd te worden, via een overschot aan wereldlijke projecten en gebrek aan besef van Aarde. Lynch' kunst volbrengt precies deze opdracht en gaat eraan voorbij: zijn werk komt volkomen gelaten tot stand, zelfs zonder tussenkomst van theorie, en laat zo de modder en de wormen die aan alle menselijke projecten kleven – de vergissing en het verval, de materiële aarde en de Aarde – hun rechtmatige plek opeisen in het geheel van het zijn.

Literatuur

- Babich, Babette. 2003. 'From Van Gogh's Museum to the Temple at Bassae: Heidegger's Truth of Art and Schapiro's Art History'. *Culture, Theory and Critique* 44 (2): 151–69.
<https://doi.org/10.1080/1473578032000151067>.
- Bal, Mieke, en Norman Bryson. 1991. 'Semiotics and Art History'. *The Art Bulletin* 73 (2): 174–208.
<https://doi.org/10.2307/3045790>.
- Bowman, Russell. 1985. 'Words and Images: A Persistent Paradox'. *Art Journal* 45 (4): 335–43.
- Casteleijn, Elvie. 2018. 'Biography'. In *David Lynch: Someone is in my House*, onder redactie van Stijn Huijts, 292–97. München / London / New York: Prestel.
- Cozzolino, Robert. 2014. *David Lynch: The Unified Field*. Oakland: University of California Press.
- Derrida, Jacques. 1978. *La Vérité en peinture*. Flammarion.
- . 1987. *The Truth in Painting*. University of Chicago Press.
- Devlin, William J., en Shai Biderman, red. 2011. *The Philosophy of David Lynch*. The Philosophy of Popular Culture. Lexington, KY: University Press of Kentucky.
- Elkins, James. 1998. *On Pictures and the Words That Fail Them*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Enright, Robert. 2018. 'Dark Enlightenment: An Interview with David Lynch'. *Border Crossings*, 2018. <https://bordercrossingsmag.com/article/dark-enlightenment>.
- Foucault, Michel. 1988. *Dit is geen pijp*. Vertaald door Clasine Heering-Moorman. Bloemendaal: Aramith.
- Golec, Michael J. 2014. 'Heidegger's "From the Dark Opening..."'. In *Heidegger and the Work of Art History*, onder redactie van Amanda Boetzkes en Aron Vinegar, 103–19. Farnham Surrey, England / Burlington, VT: Ashgate.
- Goodman, Nelson. 1978. *Ways of Worldmaking*. Hackett Publishing.
- Harman, Graham. 2019. *Art and Objects*. Medford, MA: Polity.
- Heidegger, Martin. 1977. 'Der Ursprung des Kunstwerkes'. In *Holzwege. Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 5*. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann.
- . 1983. *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt - Endlichkeit - Einsamkeit*. 2de dr. Gesamtausgabe 2. Abteilung: Vorlesungen 1923-1944 29/30. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann.
- . 2000. 'Bauen Wohnen Denken'. In *Vorträge und Aufsätze*, 146–64. Gesamtausgabe 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 191 -1976 7. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann.
- . 2006. *Sein und Zeit*. 19de dr. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- . 2012. *Unterwegs zur Sprache*. Stuttgart: Klett-Cotta.

- Hoek, Leo H. 1994. 'Image and Word: An Exciting Relationship ...' *Interactions – The Bulletin of I.A.W.I.S.* 12 (april). <https://iawis.org/>.
- Huijts, Stijn, red. 2018. *David Lynch: Someone is in my House*. München / London / New York: Prestel.
- Hunt, John Dixon, David Lomas, en Michael Corris. 2010. *Art, Word and Image: Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction*. University of Chicago Press.
- Johnson, Jeff. 2004. *Pervert in the Pulpit: Morality in the Works of David Lynch*. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Joseph, Rachel. 2015. "‘Eat My Fear’": Corpse and Text in the Films and Art of David Lynch'. *Word & Image* 31 (4): 490–500. <https://doi.org/10.1080/02666286.2015.1053042>.
- Kruth, Patricia. 2010. 'David Lynch peintre et cinéaste: corps et espace'. *Ligeia* N° 97-100 (1): 180–91.
- Lim, Dennis. 2013. *David Lynch: The Man from Another Place*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Lynch, David. 2005. *Lynch on Lynch, Revised Edition*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- . 2007a. *David Lynch: The Air is on Fire*. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain.
- . 2007b. *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity: 10th Anniversary Edition*. Penguin.
- . 2013. *IDEM PARIS by DAVID LYNCH*. Idem Editions.
https://www.youtube.com/watch?v=V_VKCjeMzhg.
- Lynch, David, en Kristine McKenna. 2018. *Room to Dream*. New York: Random House.
- Mactaggart, Allister. 2010. *The Film Paintings of David Lynch: Challenging Film Theory*. Bristol / Chicago: Intellect Books.
- Manning, Russell. 2011. 'The Thing about David Lynch: Enjoying the Lynchian World'. In *The Philosophy of David Lynch*, onder redactie van William J. Devlin en Shai Biderman, 61–76. The Philosophy of Popular Culture. Lexington, KY: University Press of Kentucky.
- Martinec, Radam, en Andrew Salway. 2005. 'A System for Image-Text Relations in New (and Old) Media'. *Visual Communication* 4 (3): 337–71. <https://doi.org/10.1177/1470357205055928>.
- McGowan, Todd. 2004. 'Lost on Mulholland Drive: Navigating David Lynch's Panegyric to Hollywood'. *Cinema Journal* 43 (2): 67–89. <https://doi.org/10.1353/cj.2004.0008>.
- . 2007. *The Impossible David Lynch*. Film and Culture. New York: Columbia University Press.
- Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago / London: The University of Chicago Press.
- . 2005. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago / London: University of Chicago Press.
- Morley, Simon. 2003. *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*. London: Thames & Hudson.
- Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Posthumanities 27. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Nieland, Justus. 2012. *David Lynch*. Contemporary Film Directors. Urbana / Chicago / Springfield: University of Illinois Press. <https://b-ok.org/book/2458460/9705fb>.
- Nochimson, Martha. 1997. *The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.
- . 2013. *David Lynch Swerves: Uncertainty from Lost Highway to Inland Empire*. First edition. Austin: University of Texas Press.
- Olson, Greg. 2008. *David Lynch: Beautiful Dark*. Filmmakers. Lanham / Maryland / Toronto / Plymouth, UK: The Scarecrow Press.
- Osmolska-Metrak, Anna, Marek Zydowicz, en David Lynch. 2017. *David Lynch: Polish perspective / Polskie spojrzenia*. Torun: Fundacja Tumult.
- Oudemans, Th. C. W. 2012. *In natura*. Bakker.
- Parciack, Ronie. 2011. 'The World as Illusion: Rediscovering Mulholland Dr. and Lost Highway through Indian Philosophy'. In *The Philosophy of David Lynch*, onder redactie van William J. Devlin en Shai Biderman, 77–91. The Philosophy of Popular Culture. Lexington, KY: University Press of Kentucky.
- Pöggeler, Otto. 1984. *Die Frage nach der Kunst: Von Hegel zu Heidegger*. Karl Alber.
- Purgar, Krešimir. 2016. 'Introduction'. In *W.J.T. Mitchell's Image Theory: Living Pictures*, onder redactie van Krešimir Purgar, 1–23. New York / London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315644400>.
- Riis, Søren. 2018. *Unframing Martin Heidegger's Understanding of Technology: On the Essential Connection Between Technology, Art, and History*. Postphenomenology and the Philosophy of Technology. Lanham: Lexington Books.
- Rodley, Chris. 2005. *Lynch on Lynch*. London: Bloomsbury Publishing.
- Ross, Leslie. 2014. *Language in the Visual Arts: The Interplay of Text and Imagery*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Schapiro, Meyer. 1994a. 'Further Notes on Heidegger and Van Gogh'. In *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society. Selected Papers*, 142–52. New York: George Braziller.
- . 1994b. 'The Still Life as a Personal Object—A Note on Heidegger and van Gogh'. In *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society. Selected Papers*, 135–42. New York: George Braziller.
- Sheen, Erica, en Annette Davison. 2003. *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*. London: Wallflower Press.
- Silva, José da, Greg Hainge, en David Lynch. 2015. *David Lynch: Between Two Worlds*. Brisbane: Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art.
- Simmons, Laurence. 2015. *David Lynch*. London: Bloomsbury Academic.
- Spies, Werner, en David Lynch. 2010. *David Lynch: Dark Splendor*. Ostfildern: Hatje Cantz.

- Suter, Scott Hamilton. 2011. ““There’s a Sort of Evil Out There”: Emersonian Transcendentalism in Twin Peaks’. In *The Philosophy of David Lynch*, onder redactie van William J. Devlin en Shai Biderman, 175–88. *The Philosophy of Popular Culture*. Lexington, KY: University Press of Kentucky.
- Todd, Antony. 2013. *Authorship and the Films of David Lynch: Aesthetic Receptions in Contemporary Hollywood*. New York / London: I.B. Tauris.
- Tonner, Philip. 2014. ‘Art, Materiality, and the Meaning of Being: Heidegger on the Work of Art and the Significance of Things’. In *Heidegger and the Work of Art History*, onder redactie van Amanda Boetzkes en Aron Vinegar, 121–40. Farnham Surrey, England / Burlington, VT: Ashgate.
- Walling, Mark. 2011. ‘All Roads Lead to the Self: Zen Buddhism and David Lynch’s Lost Highway’. In *The Philosophy of David Lynch*, onder redactie van William J. Devlin en Shai Biderman, 95–112. *The Philosophy of Popular Culture*. Lexington, KY: University Press of Kentucky.
- Wilson, Eric. 2007. *The Strange World of David Lynch: Transcendental Irony from Eraserhead to Mulholland Dr*. London: Bloomsbury Academic.
- Woods, Paul A. 2000. *Weirdsville USA: The Obsessive Universe of David Lynch*. London: Plexus Publishing.
- Young, Julian. 2001. *Heidegger’s Philosophy of Art*. Cambridge University Press.
- Žižek, Slavoj. 2000. *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch’s Lost Highway*. Seattle: University of Washington Press.