“That there is more going on than meets the eye is a thrilling thing”[1]:
over de relatie tussen tekst en beeld in de beeldende kunst van David Lynch

Evie van Berkel

Studentnummer: 5844282
Datum: 15 juni 2020
Begeleider: Sjoukje van der Meulen, PhD

BA Scriptie Kunstgeschiedenis
Universiteit Utrecht

[1] Lynch in: Rodley, *Lynch on Lynch*, 26.

INHOUDSOPGAVE

SAMENVATTING _____ *3*

INTRODUCTIE _____ *4*

Hoofdstuk 1: Barthes, Beeld en Tekst _____ *9*

Beeld _____ 10

Tekst _____ 13

Beeld en tekst _____ 14

Conclusie _____ 16

Hoofdstuk 2: Drie casussen _____ *17*

Casus 1. Change the Fuckin Channel Fuckface _____ 18

Casus 2. Bob's Second Dream _____ 22

Casus 3. Red Strings _____ 27

CONCLUSIE _____ *29*

LITERATUUR _____ *31*

VERANTWOORDING AFBEELDINGEN _____ *33*

SAMENVATTING

Door de grote bekendheid die David Lynch (1946) met zijn cinematografische oeuvre heeft vergaard, blijft zijn beeldende kunst vaak onderbelicht. Net als in zijn films wil Lynch met zijn beeldende kunst een verhaal vertellen. Om de narratieve beperkingen van het schildersdoek te overstijgen, beroept hij zich op de integratie van tekst in de voorstelling. De verhouding tussen de tekst- en beeldelementen verschilt per werk: soms is de tekst simpelweg de titel van het werk. In andere gevallen duidt de tekst daarnaast verschillende elementen binnen en soms ook buiten de voorstelling. Ten slotte neemt tekst de vorm van spreek- of gedachtenwolk aan. De tekst staat echter niet garant voor een volledig begrip van de voorstelling, die abstracte en met droomlogica overgoten vormen aan kan nemen. De relatie tussen tekst en beeld in de beeldende kunst van Lynch staat in dit onderzoek centraal: hoe werken deze samen, of juist tegen elkaar bij het creëren van een betekenis? Met behulp van de ideeën van Roland Barthes (1915-1980) over narratief, de semiotische werking van het beeld en de mogelijke relaties tussen tekst en beeld, wordt aan de hand van drie casussen uitspraak gedaan over de relatie tussen tekst en beeld in de kunst van David Lynch.

INTRODUCTIE

Eraserhead (1977), *Blue Velvet* (1986), *Twin Peaks* (1990-1991, 2017) en *Mulholland Drive* (2001); een greep uit het meer dan een halve eeuw overspannende oeuvre van David Lynch (1946). Wie bekend is met zijn werk, kent het onheilspellende onderbuikgevoel dat na consumptie steevast achterblijft: duistere zaken, dat wat achter gesloten deuren plaatsvindt, seks en geweld, angst en vreemde narratieve structuren kenmerken de films waarvoor Lynch naast de rol van regisseur ook de rol van schrijver op zich nam. Velerlei prijzen en onderscheidingen onderschrijven de kwaliteit van deze films en benadrukken de invloed die ze vandaag de dag nog altijd op filmkijkend en -makend publiek hebben. Als gevolg van het succes van zijn cinematografische oeuvre worden andere facetten van Lynch' multidisciplinaire kunstbeoefening overschaduwd. Zo zal een doorsnee filmfan waarschijnlijk niet weten dat Lynch initieel een opleiding tot schilder volgde aan de Pennsylvania Academy of Fine Arts, en dat hij via het schilderen in de wereld van de film terecht kwam: zijn eerste korte film, *Six Men Getting Sick (Six Times)* (1967), vloeide voort uit zijn wens om zijn schilderijen te zien bewegen.[2] Na dit eerste experiment met het medium film had Lynch de smaak te pakken, wat naast een aantal andere korte films leidde tot de totstandkoming van *Eraserhead* - zijn eerste werk van bioscooplengte dat door zijn plaats in de middernachtprogrammering van menig filmhuis al snel een cultstatus verkreeg. Met zijn regie- en schrijfwerk voor *The Elephant Man* (1980), dat hem een Academy Award voor Best Director en Best Adapted Screenplay opleverde, betrad Lynch de mainstream van het Amerikaanse filmcircuit.

Ondanks het overwegende succes van zijn films is Lynch altijd blijven schilderen – een kunstzinnige uiting die - wanneer men bedenkt dat Lynch zichzelf in eerste instantie als schilder ziet, en niet als filmmaker - maar weinig aandacht toebedeeld krijgt.[3] En dat is zonde, zal ieder die de overzichtstentoonstelling "Someone is in My House" in het Bonnefantenmuseum te Maastricht een bezoek bracht kunnen beamen. Want naast vijftig jaar aan films heeft Lynch ook vijftig jaar aan beeldende kunst geproduceerd, die niet alleen voor liefhebbers van zijn filmwerk, maar ook voor liefhebbers van moderne kunst in het algemeen interessant is. Hoewel de tentoonstelling, die draaide van november 2018 tot en

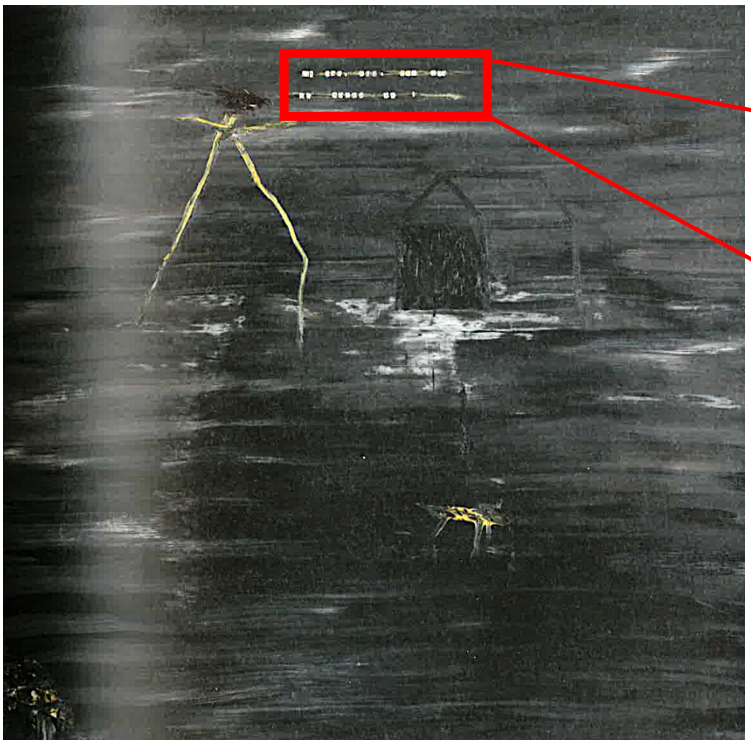
[2] Giloy-Hirtz,"Fenomenen van de verbeeldingskracht," 26.
[3] Huijts, *Someone is in my House*, 5.

met maart 2019, slim inspeelde op Lynch' bekendheid als filmmaker door bij de ingang van het museum een pastiche op de uit Twin Peaks bekende Red Room te creëren (inclusief rode gordijnen en zwart-wit visgraatpatroon op de vloer, exclusief meubilair) die zich bijzonder goed leende voor een fotografisch aandenken, lag de nadruk binnen de tentoonstellingsruimtes toch echt op de beeldende kunst van Lynch, die naast mixed media-werken op doek ook tekeningen, fotografie, korte films en lampsculpturen omvat.

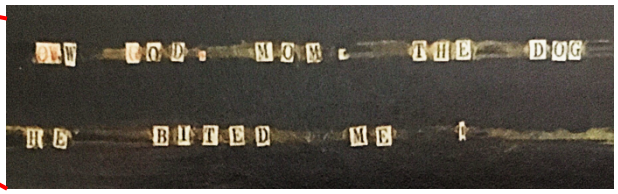
Wat opvalt binnen deze verzameling van ruim vijfhonderd werken, is allereerst de thematische overlap met de films van Lynch: in zijn beeldende kunst overheerst eveneens een ambigue, onheilspellende sfeer, soms in combinatie met taferelen die in de echte wereld doorgaans onschuldig van aard zijn (zoals het tegenkomen van een hond op straat (afb. 1.) of onderweg zijn naar het huis van je vriendin (afb. 2.)) maar die in de wereld van Lynch worden vervormd tot vreemdsoortige, gewelddadige schouwspellen. Naast het verbeelden van menselijke personages als verwrongen, misvormde wezens (het is onder meer om deze reden dat zijn beeldende kunst vaak met die van Francis Bacon wordt vergeleken)[4] en het spelen met verschillende 'echte' texturen in zijn mixed media-werk, is er nog een andere rode draad binnen het beeldend oeuvre van Lynch te ontdekken: veel van zijn werken bevatten kriegelig geschreven of uit een collage van drukletters gevormde tekst, die de gedachtes van de personages lijkt uit te drukken of de zaken binnen de voorstelling lijkt te duiden (afb. 1.2 en 2.2).

De aanwezigheid van tekst in westerse beeldende kunst kent een lange traditie, die kan worden teruggevoerd op het gebruik van 'tituli': losse tekst binnen een kunstwerk die werd gebruikt om personen binnen een voorstelling te identificeren of spraak aan te duiden. Deze manier van identificatie binnen het werk zelf werd al in de klassieke oudheid gebruikt en kende ook toepassingen binnen de middeleeuwse kunst.[5] Het was tevens in de middeleeuwen dat de banderol (ook wel spreukband) werd gebruikt om ofwel de getoonde voorstelling te verduidelijken, ofwel de door een personage gesproken tekst te kunnen weergeven.[6] Een ander bekend voorbeeld van tekst in middeleeuwse kunst is te vinden

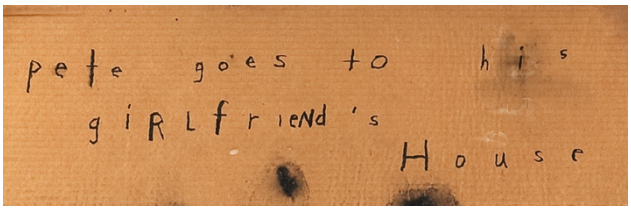
[4] McKenna, "Een schilderij is een plaats," 15.
[5] 'Titulus (inscription)'. Wikipedia.
[6] 'Speech scroll'. Wikipedia. Helaas een tweemalig beroep op de digitale encyclopedie; naslagwerken als *De Beeldtaal van de Christelijke Kunst* en *Art through the Ages* boden verrassend genoeg geen beschrijving van deze twee tekstuele tradities.



Afbeelding 1. David Lynch, *Oww God, Mom, the Dog, he Bited Me*, 1988, olie en mixed media op doek, 167.6 x 167.6 cm.



Afbeelding 1.2 Drukletters vormen de titel van het werk



Afbeelding 2.2 In geschreven letters: de titel van het werk, ‘motorcycle crash’, ‘knife’, ‘gun’, ‘moon’; in afbeelding 2 aangeduid met groene pijlen.

Afbeelding 2. David Lynch, *Pete goes to his Girlfriend's House*, 2009, mixed media op karton, 183 x 274.3 cm.

boven de spiegel in Jan van Eycks beroemde Arnolfiniportret ("Johannes de Eyck fuit hic"). In het werk *Ex-Voto de 1662* (1662) van Philippe de Champaigne is links van de voorstelling zelfs een hele lap beschrijvende tekst te zien, waarin Champaigne zijn dank uitspreekt voor het genezingswonder dat Christus zijn zieke dochter schonk.

De functie van tekst in kunst, die voorafgaand aan de twintigste eeuw voornamelijk een beschrijvende rol had, veranderde toen vroege kubisten als Picasso en Braque tekst gingen gebruiken in hun collages. Volgens sommigen zou deze integratie van taal, zoals geïmplementeerd in het synthetisch kubisme een vorm van lage cultuur, in de hoge cultuur van de kunstwereld de grens tussen de twee (hoge en lage cultuur) doorbreken.[7] Tekst neemt sindsdien een belangrijke rol in binnen verschillende (conceptuele) kunststromingen en vormt soms zelfs het middelpunt van het kunstwerk. Tekst heeft niet langer een uitsluitend beschrijvende of duidende functie, maar brengt een boodschap over, zet de kijker aan het denken, maakt een grap, of is juist volledig absurd.

Zowel binnen de oude als moderne tak van de kunstgeschiedenis is onderzoek gedaan naar het fenomeen van tekst in (of als) beeldende kunst.[8] In zijn artikel "The Order of Words and the Order of Things in Painting" zet Louis Marin middels een 'semiotisch experiment' de volgens hem paradoxale combinatie van tekst en beeld in het eerder genoemde *Ex-Voto de 1662* uiteen.[9] Andere onderzoekers focussen juist op een relatief klein tekstueel element binnen een kunstwerk, zoals in het discours rondom het werk *The Arcadian Shepherds* van Nicolas Poussin, waarin de ambigue tekst "Et in Arcadia Ego" die op de afgebeelde tombe te lezen is de basis voor een veelheid aan interpretaties heeft gevormd.[10] Binnen de moderne kunstgeschiedenis lijkt de focus eerder gelegd te worden op de manier waarop individuele kunstenaars tekst in hun kunst verwerken: in zijn essay "The Role of Language in Modern Art" zet Benjamin Harshav de manieren waarop Marc Chagall tekst in zijn kunst inzet aan de hand van verschillende cultureel-historische contexten

[7] Schavemaker, "Eenzame Beelden," 1.

[8] ...hoewel ik moet zeggen dat ik geen bergen aan artikelen heb gevonden. De vier die in het volgende aangestipt worden kostten aardig wat moeite om boven water te krijgen.

[9] Marin, "The Order of Words and the Order of Things," 189-203. De tekst zou door zijn fluctuerende aanwezigheid in zowel de gesuggereerde ruimte van de voorstelling als op het vlak van het schildersdoek een "state of crisis" teweeg brengen. Marin noemt hiernaast nog een aantal andere (theoretische) implicaties die niet altijd even duidelijk verwoord zijn, en ook niet allemaal buiten dit specifieke werk gegeneraliseerd kunnen worden.

[10] Peter Heehs zet deze interpretaties uiteen in zijn artikel "Poussin amoung the Philosophers" (1995), en maakt tevens een eigen toevoeging.

uiteen.[11] Carol James beschrijft in haar artikel "The 'Logical Status' of Words in Painting" hoe het werk van conceptueel kunstenaar Shosaku Arakawa, waarin het spelen met taal een belangrijk thema is, een kritiek vormt op gangbare theoretische benaderingen van tekst.[12]

Lynch houdt zich, net als in zijn films, met zijn beeldende kunst bezig met het vertellen van een verhaal. Zo zegt hij zelf: "With these paintings, I'm really interested in a story – not a long one. But the paintings have a story."[13] Lynch lijkt tekst in zijn werk te gebruiken om de beperkte narratieve mogelijkheden van het schildersdoek te omzeilen: "The words in the paintings are sometimes important to make you start thinking about what else is going on in there."[14] Tekst in de beeldende kunst van David Lynch neemt twee fysieke vormen aan: die van losse letters uit een typemachine (afb. 1.2) en die van zijn eigen handschrift (afb. 2.2). De relatie tussen de tekst en de voorstelling verschilt per werk: soms is de tekst simpelweg de titel van het werk, zoals in *Oww God, Mom, the Dog, he Bited Me* (afb. 1). In andere gevallen duidt de tekst verschillende elementen van de voorstelling, zoals in *Pete goes to his Girlfriend's House* (afb. 2). In werken die later aan bod komen, zal te zien zijn dat de tekst soms ook zaken buiten de voorstelling beschrijft, of als spreek- of gedachtewolk fungeert voor de personages binnen het beeld. Dit leidt echter niet vanzelfsprekend tot een volledig begrip van de voorstelling, die, zoals in het vervolg zal blijken, abstracte en met droomlogica overgoten vormen aan kan nemen.

Als ervanuit wordt gegaan dat Lynch met zijn schilderijen een verhaal wil vertellen, al zij het een kort verhaal, zou met behulp van de tekst en het beeld binnen de voorstelling een narratieve structuur ontwaard moeten kunnen worden. Dit is in de wereld van Lynch echter geen vanzelfsprekendheid: net als in zijn films verwerkt hij in zijn beeldende kunst verschillende mysterieuze elementen waarvan het vaak onduidelijk is wat ze betekenen, en of ze überhaupt als stukje van de narratieve puzzel zouden moeten worden gezien. Dit mysterie wordt ondanks de ogenschijnlijk informatierijke combinatie van tekst én beeld in stand gehouden. Het is ook de combinatie van tekst en beeld die op een of andere manier het 'Lynch-gevoel' teweeg weet te brengen, en daarmee een directe, duidelijke interpretatie

[11] Harshav, "The Role of Language in Modern Art," 51-87. Harshav gaat in het bijzonder in op de rol van de Jiddische taal en cultuur in Chagalls werk. Doordat veel kunsthistorici de Jiddische tekst in Chagalls werk niet (goed) kunnen lezen, worden vaak verkeerde interpretaties gemaakt.
[12] James, "The 'Logical Status' of Words in Painting," 439-461.
[13] Snyder, 'David Lynch discusses his exhibition in Santa Monica'. Website Artforum.
[14] Giloy-Hirtz,"Fenomenen van de verbeeldingskracht," 27; Lynch in: Rodley, *Lynch on Lynch*, 110.

in de weg lijkt te staan. Hoe dit precies in zijn werk gaat, zou met de volgende vraag beantwoord kunnen worden: “Wat is de relatie tussen tekst en beeld in de beeldende kunst van David Lynch?”.

Om deze relatie tussen tekst en beeld uiteen te zetten, zal gebruik worden gemaakt van een semiotische benadering, met de ideeën van Roland Barthes (1915-1980) als uitgangspunt. De keuze voor een semiotische invalshoek is gemaakt omdat niet de interpretatie van het werk van Lynch, maar des te meer de manier waarop een samenwerking tussen tekst en beeld een interpretatie mogelijk maakt – of juist bemoeilijkt – centraal staat. Roland Barthes biedt met zijn grote variatie aan onderzoeksonderwerpen - van moderne massamedia tot de Bijbel -, iets wat hem van andere semioten onderscheidt, raamwerken die zowel op tekst als beeld als een combinatie van de twee kunnen worden toegepast, zoals uit het hierop volgende hoofdstuk zal blijken.[15] In het tweede hoofdstuk van deze scriptie zullen vervolgens de ideeën van Barthes op een drietal casussen worden toegepast, waarmee ten slotte de centrale vraag van dit onderzoek beantwoord kan worden.

Het beantwoorden van deze vraag zal een eerste bijdrage leveren aan het minieme kunsthistorisch debat dat de beeldende kunst van David Lynch omringt; hoewel deze reeds op beschouwende wijze of als ondergeschoven kind in een analyse van zijn films is beschreven[16], blijft een wetenschappelijke analyse vrijwel altijd uit. Bovendien kan kennisneming van de resultaten die dit onderzoek voortbrengt bijdragen aan een diepere waardering van de beeldende kunst van David Lynch, en wellicht zelfs leiden tot een nieuwe blik op zijn filmische oeuvre.

Hoofdstuk 1: Barthes, Beeld en Tekst

Het werk van Roland Barthes is divers, zowel wat betreft zijn onderzoeksonderwerpen als de ideeën die hij aanwendt om deze te analyseren. Voor de doeleinden van deze scriptie, het uiteenzetten van de relatie tussen tekst en beeld in de beeldende kunst van David Lynch, zal de focus worden gelegd op (maar niet beperkt worden tot) zijn ideeën uit de jaren zestig. De

[15] Een alternatief zou zijn geweest om ideeën van verschillende theoretici over tekst en/of beeld met elkaar te combineren, met als risico het samenvoegen van ideeën die niet per se aan elkaar gerelateerd zijn. Hoewel ook het werk van Barthes verschillende tendensen kent, is er desalniettemin een overstijgende rode lijn in te ontwaren die bij een samenvoeging van theorieën van verschillende auteurs zou ontbreken.
[16] Dit laatste was betreurenswaardig genoeg ook de initiële insteek van deze scriptie.

periode hierna – waarvan het startpunt dikwijls bij de publicatie van zijn essay "The Death of the Author" in 1968 wordt geplaatst – wordt door velen gezien als de overgangsfase van een structuralistisch naar een poststructuralistisch paradigma binnen zijn werk.[17] Het is ook door deze merkbare overgang in het werk van Barthes dat er niet zoiets bestaat als één Barthesiaanse theorie of methode. Hierom zullen in het volgende de ideeën van Barthes worden uitgelicht die voor de analyse van het werk van Lynch gemobiliseerd kunnen worden: de gekozen essays, "The Photographic Message" (1961), "Rhetoric of the Image" (1964), "Introduction to the Structural Analysis of Narrative" (1966) en "The Third Meaning" (1970), bieden allen een raamwerk om de structuur van een beeld, tekst of combinatie van de twee – tevens de driedelige opzet van dit hoofdstuk – uiteen te zetten.[18] Het zwaartepunt van dit hoofdstuk zal dan ook op deze raamwerken liggen, hoe deze in elkaar zitten, en niet zozeer op de theoretische en politieke implicaties die ze volgens Barthes hebben. Bovendien kunnen deze implicaties niet altijd naar autonome beeldende kunst worden gegeneraliseerd.

Beeld

Hoewel Barthes in overzichten en handboeken dikwijls als literatuurtheoreticus wordt gepresenteerd – wat te verklaren is door het gegeven dat zijn meest bekende werken in grote mate tot deze tak van wetenschap behoren – heeft hij menig boek en essay geweid aan de semiotische werking van het beeld. Barthes gaat in zijn analyses van de betekenisvorming binnen een beeld allereerst uit van een driedelig systeem, ontleend aan dat van Sausurre, bestaande uit een betekenaar en bijgaande betekenis, die tezamen een teken vormen. Een veelgebruikte illustratie van dit driedelige systeem is die van een bos rozen die, overhandigd aan een geliefde, verwijst naar passie. Hierbij zijn de rozen de betekenaar, en vormt passie de betekenis. Een belangrijke notie is dat deze relatie tussen rozen en passie, hoewel gebruikelijk, niet vanzelfsprekend of universeel is: een bos rozen kan in verschillende historische en culturele contexten verschillende zaken betekenen. De specifieke associatie tussen de betekenaar (een bos rozen) en de betekenis (passie) wordt in dit systeem het teken genoemd. De (historische, culturele, sociale...) context waarin het

[17] White, *How to Read Barthes' Image-Music-Text,* 1.

[18] Er is in dit hoofdstuk uitgegaan van primaire bronnen; de essays van Barthes. Het doel van dit hoofdstuk is immers om een conceptueel raamwerk op te stellen ter analyse van de kunst van Lynch, en niet om een overzicht te bieden van hoe andere auteurs Barthes' ideeën hebben aangewend of geïnterpreteerd. Wel is het boek *How to Read Barthes' Image-Music-Text* van Ed White gebruikt om gecompliceerde delen van de essays te helpen duiden. Wanneer deze bron is gebruikt als basis voor een parafrasering, wordt dit in de noot aangegeven.

teken zich voordoet, en waaruit zijn betekenis kan worden opgemaakt, noemt men de 'code'. In het voorbeeld van de rozen vormt 'de moderne westerse cultuur', waarin het overhandigen van bloemen wordt gezien als een uiting van liefde en waardering, de code.[19]

Aan dit driedelige systeem van betekenaar, betekenis en teken doet Barthes in zijn essay "The Third Meaning" uit 1970 een belangrijke toevoeging door te stellen dat niet elk ogenschijnlijk symbool in een semiotisch systeem van betekenisvorming te vatten is. Aan de hand van stilstaande beelden uit de film 'Ivan the Terrible' van S.M. Eisenstein stelt Barthes allereerst dat er drie niveaus van betekenis in de getoonde scenes te ontwaren zijn. Op het eerste 'informationele' niveau, het niveau van communicatie, speelt volgens Barthes "the science of the message" de centrale rol. Hier komen zaken als de omgeving, kostuums, personages en hun onderlinge relaties op een bepaalde manier samen om iets te communiceren; in dit geval het verhaal van de film. Barthes stelt de analyse van dit niveau gelijk aan een 'eerste semiotiek', die zich uitsluitend bezighoudt met de manier waarop een boodschap ('message') tot stand komt.[20]

Het tweede niveau, dat van de symboliek, behoeft een extra stap om tot interpretaties te komen: zo kan het symbolisme in het door Barthes aangehaalde voorbeeld, een stilstaand filmbeeld waarin te zien is hoe de tsaar met gouden muntstukken overgoten wordt, op verschillende wijzen worden geïnterpreteerd: ten eerste als referentieel symbool, een verwijzing naar de bestaande traditie van de doop middels goud; ten tweede als onderdeel van een doorlopend thema binnen de film (in het voorbeeld zou dat het thema van goud of in bredere zin rijkdom kunnen zijn), of, zoals Barthes het noemt, een 'diëgetisch symbool'; ten derde als symbool binnen de beeldentaal van de filmmaker Eisenstein; en ten vierde als 'historisch symbool', waarbij gekeken kan worden naar de manier waarop het overgieten met gouden munten binnen andere media, culturen en wetenschappen zou worden geïnterpreteerd.[21] Barthes meent dat aan de analyse van dit niveau een diepere, 'tweede semiotiek' te pas komt, die zich niet bekommert om "the science of the message"

[19] Het idee dat aan dit systeem van betekenaar, betekenis en teken nog een tweede systeem kan worden toegevoegd, waarin het teken uit het eerste systeem de betekenaar vormt van het tweede systeem, zet Barthes uiteen in zijn boek *Mythologies* (1955). Hoewel interessant vormt dit geen relevant raamwerk ter analyse van de beeldende kunst van Lynch.
[20] Barthes, "The Third Meaning," 52-53.
[21] Ibid., 52-53.

uit het eerste niveau, maar om “the science of the symbol”: de manier waarop symbolen binnen een bredere traditie van interpretatie functioneren.[22]

Barthes is echter nog niet klaar:

> “Is that all? No, for I am still held by the image. I read, I receive (and probably even first and foremost) a third meaning - evident, erratic, obstinate. I do not know what its signified is, at least I am unable to give it a name, but I can see clearly the traits, the signifying accidents of which this - consequently incomplete - sign is composed.”[23]

Deze ongrijpbare ‘third meaning’ vormt het derde niveau van betekenis. In tegenstelling tot de symbolische betekenis van het tweede niveau - “[which] forces itself upon me by a double determination[,] is intentional (it is what the author wanted to say) and (…) is taken from a kind of common, general lexicon of symbols,”[24] - is de derde betekenis bijna onmogelijk te vatten in taal, waardoor deze aan het semiotische systeem van betekenisvorming ontglipt. Barthes vindt deze derde betekenis bijvoorbeeld terug in de pasteus opgebrachte schmink van de hovelingen van hoofdpersoon Ivan of in een nonchalante knot in het haar van een vrouw: deze vergankelijke zaken hebben enerzijds niks met de betekenis van de scene en het verloop van het verhaal van doen – het zijn “signifiers without a signified”, betekenaars zonder betekenis[25] -, maar ontlenen er anderzijds een bepaalde kwaliteit aan. Ze ontluiken het ‘gemaakte’ van de film en roepen een bepaalde emotie op. Door te focussen op deze details in een ‘verticaal’ stilstaand fragment in plaats van het algehele ‘horizontale’ verloop van de film, kan de diepere werking van het medium en zijn betekenisvorming worden blootgelegd.[26] In het volgende hoofdstuk zullen de drie niveaus van betekenis (het niveau van de boodschap, het symbool, en de ‘derde betekenis’) die Barthes in dit essay beschrijft als leidraad worden genomen bij de analyse van het werk van Lynch.

---

[22] White, *How to Read Barthes’ Image-Music-Text,* 40-41.
[23] Barthes, “The Third Meaning,” 53.
[24] Ibid., 54.
[25] Ibid., 61.
[26] White, *How to Read Barthes’ Image-Music-Text,* 52.

Tekst

In zijn essay "Introduction to the Structural Analysis of Narrative" (1966) tracht Barthes op deductieve wijze (van specifiek naar algemeen) een raamwerk uiteen te zetten dat zich schikt voor het analyseren van verschillende narratieven. Een dergelijk raamwerk is uiteraard onmisbaar bij het analyseren van de kunst van David Lynch, waarin het vertellen van een verhaal één van de voornaamste doelen lijkt te zijn. In zijn analyse focust Barthes niet alleen op het 'horizontale' verloop van het narratief door de beschreven tijd heen, maar ook op het 'verticale' niveau, waarin volgens Barthes verschillende 'lagen van beschrijving' een rol spelen: functies, acties en vertelling. Onder 'functies' ('functions') verstaat Barthes 'de kleinste narratieve eenheden ('units')' waaruit de verhaling bestaat. Deze deelt hij vervolgens op in twee categorieën. De eerste noemt hij 'distributioneel' – een functie die op het horizontale niveau een aantal logische vervolgen kan hebben, of, in Barthes' termen, op het horizontale niveau correleert met andere eenheden. Zo correleert de distributionele functie 'de telefoon opnemen' met het moment waarop 'de telefoon wordt opgehangen'. Als deze functies verschillende consequenties kunnen hebben voor het verhaal, noemt Barthes ze 'nuclei'. Zo zou de functie 'hij ging naar buiten' als nucleus bestempeld kunnen worden; deze handeling kan namelijk verschillende gevolgen hebben, bijvoorbeeld iemand tegenkomen op straat of in een hondendrol trappen. Als de distributionele functie slechts als doel heeft om de beschreven tijd op te vullen (zoals 'hij strikt zijn veters', 'Roland slaakte een diepe zucht'), noemt Barthes ze 'katalysators'. Desalniettemin kunnen deze katalysators een belangrijke functie hebben: ze kunnen spanning creëren of de lezer op het verkeerde been zetten. En bovenal 'onderhouden ze het contact tussen de verteller en de geadresseerde'.[27]

Waar distributionele functies zich op de horizontale lijn van het narratief bevinden, waardoor ze gelijk kunnen worden gesteld aan handelingen, wordt de verticale as gevuld met zogenoemde 'integrationele' functies. Deze functies kunnen enerzijds personages, situaties of gevoelens beschrijven, waarmee ze al dan niet impliciet naar iets anders verwijzen en dus de rol van betekenaar aannemen, en anderzijds de verhaling in de realiteit plaatsen, bijvoorbeeld door het noemen van een tijd of plaats. Deze eerste variant noemt Barthes 'indices' (het meervoud van index) en de tweede 'informanten'. Integrationele

[27] Barthes, "Structural Analysis of Narrative," 94-95.

functies bewegen de verhaling dus niet voort in de tijd, maar beschrijven haar details op een hoger niveau.[28]

Na het uiteenzetten van deze kleinste narratieve elementen gaat Barthes door naar het volgende niveau van beschrijving, namelijk dat van de actie. Hierbij stelt hij dat het de personages zijn die de opeenvolging van functies bijeenhouden, en dat personages dan ook gelijk kunnen worden gesteld aan de acties die zij uitvoeren.[29] Het hierop volgende en laatste niveau, dat van de vertelling, zou volgens Barthes niet gezien moeten worden als de woorden van de auteur of verteller binnen het narratief, maar als de verschillende manieren waarop de personages binnen het werk, de aaneenschakeling van acties, door middel van taal worden gerepresenteerd.[30]

Beeld en tekst

In twee van zijn essays, "The Photographic Message" (1961) en "Rhetoric of the Image" (1964), gaat Barthes onder andere in op de relatie tussen beeld en tekst, waarbij het beeld respectievelijk een persfoto en een reclamefoto betreft. Hoewel dit moeilijk naar beeldende kunst te generaliseren lijkt, kunnen de kerngedachten die Barthes in deze essays aandraagt wel degelijk worden ingezet bij de analyse van het werk van Lynch, zoals in het volgende hoofdstuk zal blijken. In het eerstgenoemde essay zet Barthes uiteen hoe de pers- of krantenfoto, een ogenschijnlijk baken van objectiviteit, alles is behalve dat: hoewel een foto in principe niks anders lijkt dan een representatie van het gefotografeerde object (de 'denotatie' in Barthes' terminologie, wat correspondeert met de 'betekenaar' uit het semiotische systeem), zorgen onder meer het laten aannemen van een bepaalde pose, het bewerken van de foto, en het toevoegen van tekst – wat bij een krantenfoto altijd van toepassing is – voor het maken van 'connotaties' (wat correspondeert met de semiotische 'betekenis'), die volgens Barthes zelfs de representatie van het afgebeelde object kunnen overstijgen.[31] In deze context biedt tekst een interpretatie bij het beeld, een zaak die Barthes als 'parasitair' bestempelt: door het geven van een interpretatie ondermijnt de tekst het beeld door deze 'met een cultuur, een moraal, een fantasie op te zadelen'.[32] Waar de

[28] Barthes, "Structural Analysis of Narrative," 96.
[29] White, *How to Read Barthes' Image-Music-Text,* 82-83.
[30] Ibid., 96. Op dit laatste idee (wat genuanceerder is dan in een bondige formulering gevat kan worden) bouwt Barthes uitgebreid voort in zijn essay "The Death of the Author" (1967).
[31] Barthes, "Photographic Message," 25-27.
[32] Ibid., 26.

tekst soms slechts bepaalde associaties die reeds binnen het beeld aanwezig zijn versterkt, kan deze het beeld ook nieuwe betekenissen opleggen. Zo noemt Barthes het voorbeeld van een krantenfoto waarop Queen Elizabeth en Prince Philip een vliegtuig verlaten, met de beschrijving 'they were near to death, their faces prove it'. Echter, op het moment dat de foto werd gemaakt, waren Elizabeth en Philip zich van geen onheil bewust.[33]

In het tweede essay, "Rhetoric of the Image", bouwt Barthes voort op deze ideeën, en brengt hij onder meer nuances aan in zijn beschrijving van de relatie tussen tekst en beeld. Zo zou een met een afbeelding gepaard gaande tekst twee verschillende vormen aan kunnen nemen. De eerste, 'verankering' (in de Engelse vertaling 'anchorage' genoemd), zou helpen bij 'het kiezen van het juiste niveau van waarneming': tekst als verankering duidt de voorstelling, zorgt voor het aannemen van de ene betekenis en het afstoten van een ander, of legt de focus op bepaalde elementen binnen de afbeelding. In deze vorm heeft tekst een onderdrukkende invloed op het beeld: "the text *directs* the reader through the signifieds of the image, causing him to avoid some and receive others; by means of an often subtle *dispatching,* it remote-controls him towards a meaning chosen in advance."[34] Betekenissen binnen het beeld die niet overeenstemmen met de tekst kunnen op deze manier niet langer bestaan. Het is ook hierom dat Barthes de verankerende tekst ziet als een machtsmiddel.[35] Tekst als verankering stemt bovendien overeen met het idee van de 'parasitaire tekst' dat Barthes in zijn hiervoor besproken essay noemt.

Naast verankering kan tekst ook de vorm van 'doorgever' ('relay' in de Engelse vertaling) aannemen. Barthes vindt deze vorm in stilstaande beelden voornamelijk terug in stripverhalen, waar tekst als doorgever dikwijls een greep uit een dialoog weergeeft, al dan niet verpakt in een spraakwolk. In deze context heeft tekst niet langer een onderdrukkende invloed op het beeld, maar vult deze het beeld juist aan om samen een verhaal of anekdote over te kunnen brengen. Tekst als doorgever heeft dus een 'diëgetische waarde' – het voortbewegen van het verhaal door het bieden van betekenis die niet binnen het beeld zelf te vinden is. Barthes stelt dat tekst als verankering en tekst als doorgever naast elkaar

[33] Barthes, "Photographic Message," 27. Barthes sluit zijn essay af met de stelling dat een pure denotatie (d.w.z. een afbeelding zonder 'parasitaire' connotaties) alleen mogelijk is wanneer het afgebeelde een traumatische lading heeft: "[…] the traumatic photograph (…) is the photograph about which there is nothing to say; (…) no value, no knowledge, at the limit no verbal categorization can have a hold on the process instituting the signification." 31.
[34] Barthes, "Rhetoric of the Image," 39.
[35] Ibid., 40.

kunnen bestaan binnen hetzelfde iconische geheel. De nadruk op de een of de ander is echter bepalend voor de 'economie' van het werk:

> "When the text has the diegetic value of relay, the information is more costly, requiring as it does the learning of a digital code (the system of language); when it has a substitute value (anchorage, control), it is the image which detains the informational charge and, the image being analogical, the information is then 'lazier' (…)."[36]

In andere woorden: moet de informatie vooral voortkomen uit het (relatief) arbeidsintensieve lezen van de tekst of ligt de informatie vooral in de afbeelding, die met relatief gemak bekeken kan worden?

In het laatste deel van "Rhetoric of the Image" zet Barthes uiteen hoe deze 'retoriek' van het beeld waar hij in zijn titel naar verwijst in elkaar zit. Zoals beschreven in "The Photographic Message" is een foto zelden een puur objectief gegeven: door onder andere de compositie van de foto en bijgaande tekst zullen altijd associaties worden gemaakt die verder reiken dan datgene wat in feite is afgebeeld. Hoewel deze associaties per persoon zullen verschillen – iedereen heeft immers een andere kennisbasis waarmee bepaalde associaties wel of niet gemaakt kunnen worden – ligt er wel degelijk een bepaalde structuur aan ten grondslag. Deze structuur wordt volgens Barthes geboden door het 'denotatieve beeld' – datgene wat daadwerkelijk is afgebeeld. Barthes ziet zodoende twee lagen in een reclamefoto: die van de specifieke uitstalling van verschillende gefotografeerde objecten die geen betekenis dragen (ze verwijzen naar zichzelf; het zijn foto's van bestaande objecten), die vervolgens de structuur, ofwel retoriek biedt voor de tweede laag, waarin de verschillende 'connotatieve elementen', die zonder deze retoriek onsamenhangende losse eenheden zouden zijn, met een bepaalde betekenis kunnen worden geassocieerd.[37]

Conclusie

Beeld en tekst hebben volgens Barthes geen eenduidige betekenis: in beide media spelen verschillende niveaus van betekenisvorming een rol. Zelfs de kleinste elementen binnen een

[36] Barthes, "Rhetoric of the Image," 41.
[37] Ibid., 50-51.

tekst of beeld kunnen een veelheid aan betekenissen omvatten. Een actieve benadering van deze elementen, het blootleggen van hun structuren, en niet het passieve accepteren van 'de bedoeling van de auteur'- voor zover deze überhaupt bestaat – is wat volgens Barthes zal leiden tot een dieper inzicht. In het volgende hoofdstuk zal duidelijk worden hoe het ontrafelen van deze verschillende niveaus van betekenisvorming de relatie tussen tekst en beeld in de kunst van David Lynch verder uiteen kan zetten.

Hoofdstuk 2: Drie casussen

De drie casussen die in dit hoofdstuk besproken zullen worden, vormen uiteraard slechts een kleine greep uit het beeldend oeuvre van Lynch, dat reikt van tekeningen in luciferdoosjes tot lithografieën. Tekst verwerkt hij echter alleen in (inkt)tekeningen op papier en in zijn schilderijen. Lynch typeert deze zelf als volgt: "The paintings have a fearful mood, but there's humor in them too. But ultimately, I guess the central idea is, you know, life in darkness and confusion."[38] Deze thematiek komt niet alleen naar voren in zijn vreemde werken die geen oorsprong kennen in de fysieke realiteit; ook huiselijke taferelen en alledaagse objecten worden in de wereld van Lynch omgetoverd tot iets 'duisters en verwarrends'. Lynch verwerkt sinds de jaren tachtig tekst in zijn beeldende kunst; in het begin in de vorm van priegelige drukletters, later in de vorm van zijn eigen, tevens beter leesbare handschrift.[39] Het zwaartepunt van zijn tekst-en-beeld-schilderijen ligt na het jaar 2000, wanneer hij niet meer voornamelijk met zijn films bezig is. Het is ook ongeveer vanaf dit punt dat Lynch zijn levensgrote mixed media-werken begint te maken, die een rijke bron aan tekst en beeld vormen.[40]

De drie casussen, *Change the Fucking Channel Fuckface* (afb. 3), *Bob's Second Dream* (afb. 4) en *Red Strings* (afb. 5 tot en met 7), zijn geselecteerd omdat dat zij allereerst alle manieren waarop tekst in het werk van Lynch verschijnt representeren: als titel van het werk, als beschrijving van de voorstelling, als duiding van losse elementen en als spraak- of gedachtenwolk. Tevens is gekozen voor een relatief natuurgetrouwe voorstelling (*Change the Fuckin Channel Fuckface*), een meer abstracte voorstelling (*Bob's Second Dream*), en een driedelige serie (*Red Strings*) om de verschillende tendensen (natuurgetrouw versus

[38] Lynch in: Rodley, *Lynch on Lynch*, 20.
[39] McKenna, "Een schilderij is een plaats," 18.
[40] Lynch' mixed media-werken zijn bovendien typerend voor zijn artistieke stijl, en worden vaak als illustratie gebruikt in beschrijvingen van zijn beeldende kunst.

'vreemd') en narratieve conventies binnen het oeuvre van Lynch te representeren, zodat de gemaakte conclusies naar de rest van zijn werk waarin tekst en beeld een rol spelen kunnen worden gegeneraliseerd.[41]

Afb. 3. David Lynch, *Change the Fuckin Channel Fuckface*, 2008-09, mixed media op paneel, 183 x 305 cm.

Casus 1. Change the Fuckin Channel Fuckface

"Woman with broken neck and electric knife speaks to her husband," luidt de tekst links van de centrale naakte figuur van deze voorstelling, die zonder twijfel de vrouw met gebroken nek en elektrisch mes betreft. "Change the fuckin channel fuckface," zegt ze, afgaande op de tekst links, tegen haar man. Ze zit op bed; rechts van haar een selectie halflege pillendoosjes, de houder voor het elektrische mes, en een wit pluizig schoothondje. Rechts bovenin is het derde tekstelement van de voorstelling te zien: het woord "heaven", met daarboven een witte pijl die naar een plek buiten de voorstelling lijkt te wijzen. Rechts van de pijl is een goudkleurig engelfiguurtje te zien, bij zich dragende een echt lampje dat geel licht uitstraalt. Dit werk, met de monumentale afmeting van 183 bij 305 cm, bevat een goudmijn aan texturen en collagetechnieken die het belichten waard is. De centrale vrouwfiguur is op

[41] Wat wellicht opvalt is dat de casussen dicht bij elkaar liggen in de tijd – dit is niet met opzet gebeurd. De werken die hier gepresenteerd worden, vormden simpelweg de meest representatieve en rijke bron aan tekst en beeld. Geïnteresseerden zullen zien dat de conclusies die op basis van deze casussen gemaakt zullen worden tevens op vroeger en later werk van Lynch waarin tekst en beeld een rol spelen kunnen worden toegepast.

uiterst pasteuze wijze op het doek aangebracht – Lynch werkt hierbij met zijn handen en vingers, het lijkt meer op boetseren dan schilderen.[42] Een aantal elementen uit de voorstelling betreffen 'echte' objecten: Het 'haar' van de vrouw bestaat uit echte schuifspeldjes, de rode deken om haar schouders is gemaakt van een echt stuk stof, de slipper om haar voet is echt, en het elektrische mes in haar hand zou rechtstreeks uit de keuken van Lynch kunnen zijn gekomen. De spraakwolk met de tekst "change the fuckin channel fuckface" bestaat uit een ijzeren frame waar de letters aan zijn bevestigd. De driedimensionale engel met het functionerende lampje rechtsboven zou niet misstaan in een foute kerstboom. De rest van de elementen binnen de voorstelling bestaan uit fotografisch materiaal.

Laat ons allereerst de focus leggen op het eerste niveau van betekenis, zoals Barthes het in zijn essay "The Third Meaning" beschreef: het niveau van "the message", communicatie, hoe de samenkomst van verschillende elementen het overbrengen van een boodschap mogelijk maakt. In dit werk speelt tekst hierbij een belangrijke rol. De tekst in deze voorstelling neemt zowel de door Barthes beschreven rol van 'verankering' als die van 'doorgever' aan. De tekst links schetst de context van het schouwspel en vestigt de aandacht op de gebroken nek en het elektrische mes van de vrouw. Ook stelt deze tekst vast dat de vrouw haar man aanspreekt, en niet een ander persoon buiten de voorstelling, of misschien zelfs de toeschouwer, die ze recht aan lijkt te kijken. Deze tekst beperkt de mogelijke interpretaties van de voorstelling en legt de nadruk op bepaalde elementen – iets wat Barthes als 'parasitair' zou bestempelen. De spreekwolk die letterlijk aan de mond van de vrouwfiguur bevestigd is, kan als een doorgevende tekst worden gezien: het biedt informatie die niet binnen de voorstelling zelf te vinden is en beweegt in zekere zin de verbeelde situatie voort in de tijd; binnen de narratieve kosmos van het doek neemt het uitspreken van de woorden tijd in beslag en zullen deze woorden hoogstwaarschijnlijk een reactie uitlokken bij de geadresseerde.

Ten slotte is er nog het tekstelement rechtsboven in de voorstelling: het woord "heaven", met de naar boven wijzende pijl en de engel. Ook deze tekst zou als verankerend kunnen worden gezien; het lijkt immers iets te duiden. Dit 'iets' bevindt zich, afgaande op de pijl, echter buiten de voorstelling. Er is nog een element dat wel in de tekst wordt

[42] Huijts, "Dark Matters," 34.

beschreven, maar niet binnen de voorstelling te vinden is: de “husband” van de vrouw, aan wie ze haar verzoek tot het veranderen van het kanaal adresseert. Het veranderen van kanaal heeft op zijn beurt de consequentie van de aanwezigheid van een televisie, nog een element dat niet binnen de voorstelling aanwezig is. Het zijn deze afwezige elementen die van een op het eerste gezicht eenduidig schouwspel een puzzel maken en de toeschouwer uitnodigen om op basis van de verschillende tekst- en beeldelementen die Lynch haar biedt een verhaal te construeren; Wie is de man van deze vrouw? Waarom vindt ze het nodig om vulgaire woorden zijn kant op te slingeren? Wat doet die pijl met het engeltje en het woord ‘hemel’ rechtsboven? Het feit dat deze vragen zonder al teveel moeite uit het bekijken van de voorstelling en het lezen van de tekst voortvloeien, vraagt om een nuance van de negatieve connotatie die Barthes met zijn begrip van de verankerende tekst oproept: hoewel Lynch de kijker-annex-lezer wel degelijk een bepaalde kant opstuurt – hij wil immers een bepaald verhaal vertellen met zijn werk[43] – , laat hij het aan de kijker-annex-lezer om aan de ontbrekende beelden (“husband” en “heaven”) invulling te geven, en een antwoord te zoeken op de vragen die het samenspel tussen aanwezige en afwezige, beschreven en onbeschreven elementen oproept.

De meeste beeldelementen in deze voorstelling zijn, hoewel absurd, een representatie van alledaagse objecten: een hondje, een elektrisch mes, pillendoosjes, een vrouw met een gebroken nek. De samenvoeging van deze beeldelementen in combinatie met de hiervoor besproken teksten roept vervolgens bepaalde connotaties op: een ongelukkig huwelijk, medicijnmisbruik, dat wat achter gesloten deuren plaatsvindt. Wellicht brengt de banaliteit van het schouwspel, iets waar we in het programmaboekje op gewezen worden, daarnaast een bescheiden grinnik teweeg.[44] Het is misschien ook door deze banaliteit, mede teweeg gebracht door de tekst, dat de neiging om een diepere symbolische betekenis achter de beeldelementen te zoeken niet zo sterk is – waar het hondje in Van Eycks Arnolfiniportret volgens kunsthistorici voor een veelheid aan zaken symbool zou staan, lijkt het hondje in dit werk slechts een representatie te zijn van... een hondje. Aan een dergelijk type hond is uiteraard een connotatie verbonden, die in het kader van deze voorstelling beperkt zou kunnen worden tot ‘ordinair huisdier’. Het verbinden van een diepere symbolische betekenis als ‘trouw’ aan het witte beestje voelt, hoewel er

[43] Snyder, ‘David Lynch discusses his exhibition in Santa Monica’. Website Artforum.
[44] Casteleijn, *Zaalboekje*, 8.

argumenten voor gegeven zouden kunnen worden, geforceerd en ongepast. Dit is een spelletje dat Lynch graag speelt: hij engageert zijn publiek in het oplossen van een puzzel, het zoeken van een diepere betekenis, maar laat in het midden welke elementen de stukjes vormen.[45]

Eén beeldelement lijkt geen tegenhanger in de materiele realiteit te kennen: het engeltje met het lampje, vergezeld door de pijl met de tekst “heaven”. Hoewel het argument gemaakt zou kunnen worden dat dit gouden schepsel slechts een representatie is van een kerstversiering, zet de bijgaande tekst aan tot Bijbelse associaties die verder reiken dan het geboortefeest van Kindje Jezus. De hemel is de plek waar je, eventueel vergezeld door Aartsengel Michael, voor wie het engeltje in de voorstelling symbool zou kunnen staan, heengaat als je dood bent en goed hebt geleefd. Wellicht impliceert de aanwezigheid van dit beeldelement dat iemand in deze voorstelling op het punt staat het loodje te leggen en de witte pijl naar een plek buiten het doek te volgen.

Is er iets wat in dit absurde schouwspel aan het semiotische systeem van betekenisvorming ontsnapt? Een derde betekenis zou bespeurd kunnen worden in het gezicht van de centrale persoon (afb. 3.2). Dit onappetijtelijke hoofd draagt ongetwijfeld bij aan het absurdisme van de voorstelling, maar roept daarnaast iets anders op: het schuifspeldjeshaar, de luie ogen met wimperextensions, de asymmetrische neus en de grote mond met scheve tanden zijn lastig in één connotatie of betekenis te vatten. Het gezicht is lelijk en onsympathiek – ergens roept het ook de notie op dat vrouwfiguren in de kunst doorgaans het tegenovergestelde zijn van dat. Daarnaast brengt een focus op de geboetseerde applicatie van het gezicht de handarbeid en het ‘geknutselde’ van het werk aan het licht. Je zou je kunnen voorstellen hoe Lynch de schuifspeldjes in de nog natte brij van bruine verf heeft gedrukt of de mond van de

Afb. 3.2. Een derde betekenis?

[45] Dit spel is bijzonder evident in het meest recente seizoen van Twin Peaks. David McAvoy zet dit in zijn essay “Is it about the bunny? No, it’s not about the bunny!” (2019) verder uiteen; volledige verwijzing in de literatuurlijst.

vrouw in een soort halve grijns die doet denken aan de grimas van Billy Idol heeft gevormd. Het gezicht is 'knap gemaakt', maar het gezicht zelf is niet knap. Het brengt iets teweeg wat moeilijk in een paar woorden te vatten is.

Afb. 4. David Lynch, *Bob's Second Dream*, 2011, mixed media op karton, 182.9 x 274.3 cm.

Casus 2. Bob's Second Dream

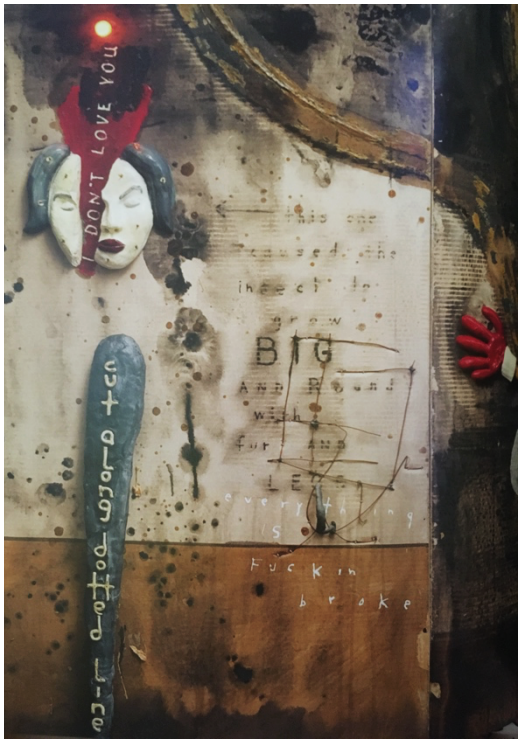
De zaken worden gecompliceerder wanneer de te analyseren voorstelling geen oorsprong kent in de dagelijkse realiteit. De titel van het werk, *Bob's Second Dream*, bereidt de toeschouwer alvast voor op een schouwspel waarin droomlogica de overhand lijkt te hebben. Het werk bestaat uit drie kartonnen panelen, waarvan de grenzen zichtbaar zijn. Linksboven is een gespleten vrouwengezicht te zien, waaruit de tekst "I don't love you" tevoorschijn komt. Achter deze tekst volgt een echt lampje dat oranje licht uitstraalt. Onder het hoofd bevindt zich een langwerpige blauwe vorm met daarin de tekst "cut along dotted line". Naast het hoofd staat een stuk zwarte tekst met een pijl die naar het hoofd wijst. De tekst luidt: "this one caused the insect to grow big and round with fur and legs". Onder deze tekst staat in het wit "everything is fuckin broke". Het eerste en tweede paneel worden compositioneel aan elkaar gekoppeld door een boom die zich op de gesuggereerde

achtergrond bevindt, waarvan de bladerloze takken de grens van het eerste en tweede paneel overstijgen. De boom vindt zijn oorsprong in het tweede paneel, waar tevens een vreemde figuur te zien is, die op zijn beurt de grens van paneel twee en drie overstijgt. Deze figuur bestaat uit twee rode handjes, die door een gestippelde lijn zijn losgekoppeld van, afgaande op de rode druppels die eruit lijken te stromen, de dunne langwerpige armen, die vastzitten aan een tweedelige roze vorm. Op het derde paneel zijn van boven naar beneden de titel van het werk, een zwarte vlek met rechts bovenin kleinere rode vormpjes, een onduidelijk figuurtje en een functionerend blauw lampje te zien. De rode vormpjes binnen de zwarte vlek worden door een met een pijl vergezelde tekst aangewezen als “his thoughts were red and yellow”. De kleine onduidelijke figuur daaronder wordt op eenzelfde manier aangeduid met de tekst “his head was shaped different”.

Als Lynch ook met dit werk een verhaal wil vertellen, is het in ieder geval geen duidelijk verhaal. De tekst die zich verspreid over de voorstelling bevindt, biedt weinig relaas. Hoewel de tekst de verschillende beeldelementen wel degelijk lijkt te duiden, afgaande op de pijltjes die ze compositioneel aan elkaar koppelen, biedt het niet de uitsluitende ‘verankering’ die Barthes ervan zou verwachten. Kijkend naar het detail op afb. 4.2 kan op basis van de tekst het een en ander over de bijgaande zwart-rode vorm worden gespeculeerd: ‘thoughts’ plaatsen we meestal in een hoofd, of nog specifieker, in de hersenen. Uit de frase “his thoughts were red and yellow” zou dus kunnen worden afgeleid dat de zwarte figuur een hoofd (of brein) betreft, en dat de rode inhoud wellicht de ‘thoughts’ moeten voorstellen – ze zijn immers ‘red’. Maar waar zijn dan de ‘yellow’ thoughts waar we in de tekst over leren? Nog niet te spreken over wat er überhaupt zou moeten worden verstaan onder ‘rode en gele gedachtes’ – een synesthesie; gedachten hebben geen fysieke vorm, laat staan een kleur. Hoewel tekst de kijker dus in zekere mate wegwijs probeert te maken (de zwarte vlek lijkt een hoofd, en de rode vormen de gedachten) biedt de tekst zelf ruimte voor een veelheid aan associaties en interpretaties (wat zijn rode en gele gedachten?).

Afb. 4.2. “his thoughts were red and yellow”

Het grootste deel van de tekst in *Bob's Second Dream* zou als 'index' geduid kunnen worden: een narratieve eenheid die iets beschrijft. De distributionele functies vinden we terug in het meest uitgebreide tekstelement van de voorstelling - "this one caused the insect to grow big and round with fur and legs" - en in de tekst "cut along dotted line" (afb. 4.3). Dit laatste fragment lijkt te corresponderen (of 'correleren' in Barthes' termen) met de stippellijn die de rode handjes van de bijbehorende 'armen' scheidt. De langere tekst ("this one caused the insect to grow big and round with fur and legs") lijkt ook een causaal verband te bevatten, hoewel het niet helemaal duidelijk is hoe het gespleten vrouwengezicht, waar de met de tekst gepaard gaande pijl naar wijst, en dus waarschijnlijk "this one" betreft, ervoor heeft gezorgd dat 'het insect groot en rond is gegroeid'. Hoewel deze tekstfragmenten handelingen beschrijven, en dus het mysterieuze droomverhaal een 'horizontale' narratieve lijn zouden moeten bieden, ontbreekt een duidelijke oorzaak-gevolg relatie met de rest van de voorstelling. Het is hierdoor dat het gevoel van een droom, dikwijls een aaneenschakeling van vage gebeurtenissen zonder begin- of eindpunt, wordt versterkt door de tekst.



Afb. 4.3. Detail met tekstelementen.

Door het gebrek aan eenduidige beeldelementen is het lastig te zeggen of aan deze voorstelling een symbolisch programma ten grondslag ligt. Lynch geeft echter een hint in de titel van zijn werk: de voorstelling betreft een droom – de uitgelezen broedplaats voor symbolische betekenissen. Laat ons de focus leggen op de afgehakte handen, een relatief duidelijk element. Uitgaande van de code 'droom', zou een symbolische betekenis binnen het lexicon van droomsymbolen gezocht moeten worden.

Op basis van een duik in de dromensymboliek van Freud zou de volgende interpretatie gemaakt kunnen worden: alles wat in een droom van een groter geheel wordt gescheiden (dus ook handen van armen) verwijst volgens Freud naar castratie.[46] Castratieangst is een belangrijk begrip binnen de psychoanalyse met zowel letterlijke als

[46] Hall, "A Cognitive Theory of Dream Symbols," 170.

figuurlijke interpretaties. In deze voorstelling zou de figuurlijke castratieangst, het gevoel gedenigreerd te worden door een ander, gekoppeld kunnen worden aan het gespleten vrouwengezicht met de tekst “I don’t love you” – in deze context te interpreteren als een (seksuele) afwijzing.

Dromen zijn lastig te duiden en er zijn veel dromenwetenschappers die hier een poging toe hebben gedaan. Door de ambiguïteit van de beeld- en tekstelementen in *Bob’s Second Dream* valt bovendien voor elke droom-symbolische interpretatie wel wat te zeggen.[47] Wat Lynch daadwerkelijk voor ogen had met deze afgehakte handen blijft in zekere mate in mysterie gehuld. Wel stuurt de tekst, in de vorm van de titel van het werk die tevens in de voorstelling zelf terug te vinden is, ons de hoek van de dromensymboliek in, waardoor de mogelijkheid tot andere interpretaties wordt beperkt.

“Is that all?”, zou Barthes zich nu wellicht afvragen. Wie *Bob’s Second Dream* in levende lijve tegenkomt, zal het zoeken naar een betekenis misschien snel opgeven om in plaats daarvan eens goed te kijken naar hoe het werk eigenlijk gemaakt is. Het samenspel tussen twee- en driedimensionale elementen, de vraag hoe deze driedimensionale elementen zijn gefabriceerd, en de gloeiende lampjes die op vernuftige wijze aan het karton zijn bevestigd en onvermoeid blijven branden zijn zaken die de blik vangen en de strijd om het vinden van een betekenis verzachten door de toeschouwer in ieder geval het genot van een creatieve mixed media-collage bieden. Hoewel dit niet precies is wat Barthes met zijn ‘derde betekenis’ bedoelt, zorgt het opwindende gebruik van mixed media er wel degelijk voor dat de aandacht van de toeschouwer nog even wordt vastgehouden, en op de gedetailleerde applicatie van het werk wordt gevestigd.

[47] Een willekeurige dromenwebsite (dreammoods.com) noemt “eenzaamheid” en “onbegrepen zijn of worden” als betekenis van het symbool van afgehakte handen in een droom. Dit valt ook makkelijk op de voorstelling te passen: het gevoel van eenzaamheid dat de dromenwebsite noemt zou gekoppeld kunnen worden aan de frase “I don’t love you”, een teken van onbeantwoorde liefde. Het gevoel niet begrepen te worden zou gerelateerd kunnen worden aan de ambigue teksten die met de beeldelementen gepaard gaan – deze zijn immers lastig te interpreteren.

Afb. 5. David Lynch, *Red Strings #1*, 2014, mixed media op hout, 120 x 120 cm.

Afb. 6. David Lynch, *Red Strings #2*, 2015-17, mixed media op hout, 120 x 120 cm.

Afb. 7. David Lynch, *Red Strings #3*, 2017, mixed media op hout, 120 x 120 cm.

I count the people who are in my room
how many people can
there be?
Are they deaf?
Do not bring them to my house with
their strings

Oh no!
I must have
left the door open

go AWAY!

they came into my room uninvited
bringing with them
their terrible strings

Susie said, “I know a sheep herder named Teddy.”

the terrible red strings

sheep with human head

.316

gold bars

Do you know the way to San José?

Casus 3. Red Strings

Ten slotte een driedelige serie waarin de 'economie' van het werk, zoals Barthes het in "Rhetoric of the Image" uiteen zette, op het tekstuele vlak ligt. De drie vierkante panelen lijken ons het verhaal van de rode draden ('red strings') te vertellen. In het eerste deel vertelt de ik-persoon (mogelijk visueel gerepresenteerd door het witte gezicht) hoe hij de mensen in zijn kamer telt; zich afvraagt hoeveel het er kunnen zijn en of deze mensen misschien doof zijn; en dat ze vooral niet naar zijn huis moeten worden gebracht met hun draden. In de voorstelling zijn deze 'rode draden' linksboven het witte gezicht terug te zien. Op het tweede paneel doen zich problemen voor: volgens de tekst heeft de ik-persoon de deur opengelaten, waardoor de verschrikkelijke rode draden, meegebracht door een mysterieuze derde partij ("they"), nu in zijn kamer zijn. Opnieuw zien we de krioelende rode draden, rechts daarvan een figuur met handen en een zwarte vlek op de plaats waar een hoofd verwacht zou kunnen worden, een witte lijntekening van een auto, en het simplistische gezicht dat we eerder op paneel één zagen. De zin onderin lijkt ons voor te bereiden op wat er in het laatste paneel te gebeuren staat; 'ik ken een schapenherder genaamd Teddy'. In de laatste voorstelling zien we volgens de tekst een 'schaap met mensenhoofd', en opnieuw de verschrikkelijke rode draden, die zich ditmaal netjes bovenin de voorstelling hebben opgesteld. "Do you know the way to San José?", luidt de zin onderin.

Hoewel het niet helemaal duidelijk is wat hier precies aan de hand is, roept het geheel aan tekst en beeld in de *Red Strings*-serie een onheilspellend gevoel op. Waarom zijn deze rode draden zo "terrible"? Wie zijn "they"? Waar is de ik-persoon gebleven in het derde paneel? Wil het schaap met het mensenhoofd letterlijk de weg naar San José weten, of zingt hij het liedje van Dionne Warwick? Ook hier speelt Lynch een spelletje met zijn kijker-annex-lezer door haar uit te dagen op deze vragen een antwoord te vinden. Misschien kunnen de ideeën uit Barthes essay "Introduction to the Structural Analysis of Narrative" ons meer inzicht geven in de manier waarop hij dit 'uitdagen' bewerkstelligt.

Als we kijken naar de tekst op de eerste twee panelen, kunnen drie 'nuclei' – de narratieve elementen die verschillende consequenties kunnen hebben – worden gedestilleerd: "Do not bring them to my house", "I must have left the door open", en "they came into my room uninvited". Deze opeenvolging van gebeurtenissen lijkt, in contrast met de volledige voorstelling, logisch en eenduidig: de ik-persoon wil een bepaalde groep niet in zijn huis hebben, maar laat vervolgens de deur openstaan, waardoor deze groep toch

onuitgenodigd zijn kamer binnenkomt. Tussen deze nuclei door worden we echter geconfronteerd met een mysterieuze groep ("the people who are in my room", "they"), waarvan het onduidelijk is wie of wat ze zijn; het enige wat duidelijk is, is dat ze rode draden met zich meebrengen, die in het tweede paneel als "terrible" worden bestempeld, en dat de ik-persoon ze absoluut niet in zijn huis wil hebben ("go AWAY!"). Het mysterie en onbehagen ligt dus niet per se in de opeenvolging van handelingen besloten; het is alles daaromheen, en de manier waarop, wat ons aan het denken zet. Het zijn dus niet de nuclei, maar de 'indices', de beschrijvende eenheden, die het narratief in *Red Strings* haar duistere en verwarrende lading geven. Volgens Barthes zijn het de personages die de opeenvolging van gebeurtenissen in een narratief bijeenhouden. Het is dan ook door het verdwijnen van de ik-persoon, het voornaamste personage in de serie, dat in het derde paneel geen verhalende structuur meer te ontwaren valt. In plaats daarvan worden we geconfronteerd met losse tekstuele elementen, die moeilijk met elkaar te verbinden zijn (".316", "gold bars").

Alsof het verhaal van de rode draden nog niet vreemd genoeg was, worden we aan het eind van paneel twee geconfronteerd met een zin die aan niks uit het voorgaande gerelateerd kan worden: "Susie said, 'I know a sheep herder named Teddy.'". In de voorstelling op het derde paneel is een beeldelement te vinden dat met deze schapenherder Teddy te maken zou kunnen hebben, namelijk het 'schaap met mensenhoofd'. Wat opvalt is dat het schaap en de rode draden de enige elementen zijn die zowel in de tekst als het beeld terug te vinden zijn. Daarnaast roepen ze de vergeefse neiging op tot het zoeken van een diepere symbolische betekenis: het zijn beide rijke elementen met een centrale rol in de voorstelling die inspelen op de fantasie, maar zowel 'verschrikkelijke rode draden' als een schaap met mensenhoofd – nota bene geen schaap met een gezicht, maar een schaap waarboven een mensenhoofd lijkt te zweven – vallen niet onder het "common, general lexicon of symbols" waar Barthes zijn symbolische betekenis vandaan haalt, waardoor het achterhalen van een dergelijke diepere betekenis lastig is.

Toch lijkt er iets duisters schuil te gaan achter de "terrible red strings" en het "sheep with human head" wat moeilijk in een paar woorden te vatten is. De rode draden lijken de oorzaak te zijn van alle vreemde gebeurtenissen, maar hard bewijs daarvoor ontbreekt. Ook het schaap lijkt een bepaalde rol te spelen. Zou het onderbuikgevoel dat de mysterieuze rode draden en het schaap met mensenhoofd teweeg brengen als een 'derde betekenis' bestempeld kunnen worden?

CONCLUSIE

Na met behulp van de ideeën van Roland Barthes drie kunstwerken van David Lynch te hebben geanalyseerd, kan antwoord worden gegeven op de vraag wat de relatie tussen tekst en beeld in de beeldende kunst van Lynch precies inhoudt. Allereerst is deze relatie niet altijd te vatten in de termen 'verankering' en 'doorgever' zoals opgesteld door Barthes. Hoewel de tekstuele elementen in de kunst van Lynch de kijker-annex-lezer wel degelijk een bepaalde kant opsturen door beeldelementen te duiden en te benadrukken, bieden ze nooit een volledige verklaring voor de voorstelling. Zoals uit het voorgaande is gebleken kan de tekst zaken die niet binnen de voorstelling terug te vinden zijn beschrijven, waardoor het aan de kijker-annex-lezer is om aan deze zaken invulling aan te geven, en kan de ambiguïteit van de tekst een eenduidige interpretatie van het beeld bemoeilijken. Zelfs wanneer de tekst narratief van aard is, zorgt het ontbreken van een logische oorzaak-gevolg relatie en de tussenkomst van vreemde elementen waarvan nergens wordt uitgelegd wat ze precies inhouden voor een obscuur en droomachtig geheel. Ten slotte speelt de tekst een belangrijke rol bij het aannemen of verwerpen van mogelijke diepere symbolische betekenissen binnen het beeld.

De som van tekst en beeld in het werk van Lynch biedt nooit de volledige oplossing en laat altijd ruimte over voor mysterie. Als Lynch met zijn kunst een verhaal wil vertellen, doet hij dit niet met de tekst. Het is dóór de tekst dat de kijker-annex-lezer op een bepaald spoor wordt gezet, en als een detective middels de informatie die in de tekst- en beeldelementen te vinden is – op het niveau van de boodschap en het symbool – een verhaal kan construeren. Barthes' ongrijpbare 'derde betekenis' maakt geen deel uit van dit verhaal, maar vloeit voort uit de vreemde en absurde details die het werk zijn Lynchiaanse kwaliteit geven.

Deze scriptie is een eerste poging om de semiotische werking in het beeldend oeuvre van Lynch uiteen te zetten. Vanzelfsprekend is er nog genoeg ruimte voor vervolgonderzoek: voortbouwend op deze scriptie zou kunnen worden gekeken hoe stilstaande beelden uit de films van Lynch zich tot de ideeën van Roland Barthes verhouden, en wat voor vergelijkingen er op basis daarvan met zijn beeldende kunst zouden kunnen worden gemaakt. Ook is in deze scriptie slechts een deel van Lynch' kunst behandeld, namelijk de kunst waar tekst en beeld een rol spelen. Dit is in Lynch' werk uit de jaren zestig en zeventig niet van toepassing.

Een onderzoek naar zijn vroege kunst, uiteraard met een andere invalshoek dan deze scriptie, zou wellicht interessante inzichten op kunnen leveren.

LITERATUUR

Barthes, Roland. “The Photographic Message.” In: Heath, Stephen, red. en vert. *Image Music Text*. New York: Hill and Wang, 1977. Origineel gepubliceerd in 1961.

Barthes, Roland. “Rhetoric of the Image.” In: Heath, Stephen, red. en vert. *Image Music Text*. New York: Hill and Wang, 1977. Origineel gepubliceerd in 1964.

Barthes, Roland. “Introduction to the Structural Analysis of Narrative.” In: Heath, Stephen, red. en vert. *Image Music Text*. New York: Hill and Wang, 1977. Origineel gepubliceerd in 1966.

Barthes, Roland. “The Third Meaning.” In: Heath, Stephen, red. en vert. *Image Music Text*. New York: Hill and Wang, 1977. Origineel gepubliceerd in 1970.

Casteleijn, Elvie. *Zaalboekje van de tentoonstelling ‘David Lynch – Someone is in my House’*. Maastricht: Bonnefantenmuseum, 2018.

Giloy-Hirtz, Petra. “Fenomenen van de verbeeldingskracht: over de schilderkunst van David Lynch.” In: Huijts, Stijn, red. *David Lynch: someone is in my house*. Veurne: Hannibal, 2018.

Hall, Calvin S. “A Cognitive Theory of Dream Symbols.” *The Journal of General Psychology*, 48(1953): 169-186. https://dreams.ucsc.edu/Library/hall_1953a.html (geraadpleegd 6 juni 2020).

Harshav, Benjamin. “The Role of Language in Modern Art: On Texts and Subtexts in Chagall’s Paintings.” *Modernism/modernity* 2(1994)1: 51-87.

Heehs, Peter. “Narrative Painting and Narratives about Paintings: Poussin Among the Philosophers.” *Narrative* 3(1995)3: 211-231.

Huijts, Stijn. “Dark Matters.” In: Huijts, Stijn, red. *David Lynch: someone is in my house*. Veurne: Hannibal, 2018.

James, Carol Plyley. "'No, says the signified': The 'Logical Status' of Words in Painting." *Visible Language* 19(1985)4: 439-461.

Marin, Louis. "The Order of Words and the Order of Things in Painting." *Visible Language* 23(1989)2/3: 189-203.

McAvoy, David. "'Is It About the Bunny? No, It's Not About the Bunny!': David Lynch's Fandom and Trolling of Peak TV Adiences." In: Sanna, Antonio, red. *Critical Essays on Twin Peaks: The Return*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019.

McKenna, Kristine. "Een schilderij is een plaats." In: Huijts, Stijn, red. *David Lynch: someone is in my house*. Veurne: Hannibal, 2018.

Rodley, Chris, red. *Lynch on Lynch*. New York: Faber and Faber inc., 1993.

Schavemaker, Margriet. "Eenzame beelden: over vormen van taal in de kunst." *De Witte Raaf* 104(2003)juli-augustus. https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2672 (geraadpleegd 7 mei 2020).

Snyder, Stephanie. 'David Lynch discusses his exhibition in Santa Monica'. Artforum, 20 november 2009. https://www.artforum.com/interviews/david-lynch-discusses-his-exhibition-in-santa-monica-24199 (geraadpleegd 6 mei 2020).

White, Ed. *How to Read Barthes' Image-Music-Text*. Londen: Pluto Press, 2012.

VERANTWOORDING AFBEELDINGEN

Een aantal afbeeldingen (met een ster gemarkeerd) is mij door het uiterst gulle en behulpzame Bonnefantenmuseum toegestuurd, met het nadrukkelijke verzoek de juiste credits te vermelden.

Afbeelding voorblad*
David Lynch in his studio ©David Lynch

Afbeelding 1.
David Lynch, *Oww God, Mom, the Dog, he Bited Me*, 1988, olie en mixed media op doek, 167.6 x 167.6 cm, courtesy of the artist.

Afbeelding 2.*
David Lynch, *Pete Goes To His Girlfriend's House*, 2009, mixed media on cardboard, courtesy of the artist.

Afbeelding 3.*
David Lynch, *Change The Fuckin Channel Fuckface*, 2008-2009, mixed media on panel, courtesy of the artist.

Afbeelding 4.
David Lynch, *Bob's Second Dream*, 2011, mixed media op karton, 182.9 x 274.3 cm, courtesy of the artist.

Afbeelding 5.
David Lynch, *Red Strings #1*, 2014, mixed media op hout, 120 x 120 cm, Fondation Vuitton, Paris.

Afbeelding 6.
David Lynch, *Red Strings #2*, 2015-17, mixed media op hout, 120 x 120 cm, Fondation Vuitton, Paris.

Afbeelding 7.
David Lynch, *Red Strings #3*, 2017, mixed media op hout, 120 x 120 cm, private collection, Paris.