



# DAVID LYNCH

Someone is in  
my house

Some one is in  
my house

DAVID LYNCH  
SOMEONE IS IN MY HOUSE

---

EDITED BY STIJN HUIJTS  
MET TEKSTBIJDRAGEN  
VAN MICHAEL CHABON,  
PETRA GILOY-HIRTZ  
EN KRISTINE MCKENNA

HANNIBAL

# VOORWOORD

STIJN HUIJTS

Hoewel David Lynch onmiskenbaar een spilfiguur is in de internationale film- en tv-wereld, is zijn werk als beeldend kunstenaar veel minder bekend. Dat is op zijn minst vreemd, aangezien Lynch zelf altijd heeft benadrukt dat hij zichzelf vóór alles ziet als beeldend kunstenaar. Een beeldend kunstenaar die tijdens zijn studie aan de kunstacademie toevallig in aanraking kwam met het medium film, waarmee de basis gelegd werd voor zijn carrière als filmregisseur.

*“I miss painting when I’m not painting”,* zegt Lynch in de recente biografie *Room to Dream*.<sup>1</sup> Hij is gedurende zijn vijftigjarige carrière altijd blijven tekenen en schilderen, ook als er vanwege zijn werk als filmregisseur weinig tijd was om in het atelier door te brengen. Zo zijn er in deze publicatie voorbeelden te zien van tekeningen die hij tussendoor maakte in de periode waarin hij werkte aan *Eraserhead*, tekeningen die hij desnoods op papieren servetten, luciferboekjes en losse schrijfblokpagina’s aanbracht. Tijdens de opnames voor *The Elephant Man* begon hij met het fotograferen van leegstaande fabrieksgebouwen in Engeland, en de werken *Duck Kit* en *Chicken Kit* ontstonden in Mexico tijdens het filmen van *Dune*, net zoals de eerste afleveringen van de cartoonserie *The Angriest Dog in the World*.

Mede gelet op de populariteit van Lynch’ films onder kunstenaars is het verbazingwekkend dat zijn praktijk als beeldend kunstenaar tot nu toe nog maar zelden is belicht en in musea werd getoond, en dat deze uitzonderlijke kant van zijn kunstenaarschap door de kunstwereld nog nauwelijks naar waarde is geschat. In *Room to Dream* zegt hij daar zelf over: *“It’s always been the case that if you do one thing you’re not supposed to do other things – like, if you’re known as a filmmaker and you also paint, then your painting is seen as kind of a hobby, like golfing. You’re a celebrity painter, and that’s just the way it was.”*<sup>2</sup> Twintig jaar eerder klaagde hij al over het probleem van de ‘celebrityschilder’: *“It really makes you puke. And it’s a terrible thing. [...] Once you get known for one thing, it’s really hard to jump-start the other thing and be taken seriously for it.”*<sup>3</sup>

Om verandering te brengen in die onrechtvaardige situatie biedt de publicatie *Someone is in my House* een dwarsdoorsnede van het beeldende oeuvre dat David Lynch in de afgelopen vijftig jaar tot stand heeft gebracht. In tekstbijdragen van Michael Chabon, Petra Giloy-Hirtz, Kristine McKenna en ondergetekende wordt het bijzondere kunstenaarschap van Lynch nader gepositioneerd. Ik ben de auteurs zeer erkentelijk voor hun inbreng.

Aanleiding voor de publicatie is de gelijknamige tentoonstelling die ik mocht samenstellen voor het Bonnefantenmuseum in Maastricht, met ruim vijfhonderd werken in een rijkgeschakeerd scala aan media en technieken, waaronder schilderijen, litho’s, tekeningen, lampsculpturen, fotografie, animatiefilms en *mixed media*. Velen hebben een bijdrage geleverd aan de totstandkoming van de tentoonstelling en de publicatie. In het bijzonder ben ik dank verschuldigd aan de verschillende bruikleengevers, aan Anna Skarbek, Michael Barile, Genevieve Day, Ewa Jurkowska-Brzoska, Sabrina Sutherland, Patrice Forest, Tim Bisschop, Gautier Platteau, aan het team van het Bonnefantenmuseum onder leiding van Jacobien Peeters, en heel speciaal aan Tom Goossen, die helaas de voltooiing van dit project niet meer heeft mogen meemaken.

Last but not least dank ik David Lynch, de kunstenaar die het schilderen mist als hij niet schildert, en die ook als hij niet schildert de wereld tegemoet treedt als een schilder. Ik hoop dat dit boek en de tentoonstelling een bijdrage zullen leveren aan een beter begrip van zijn veelzijdige kunstenaarschap, en dat hij daarmee ook in de wereld van de beeldende kunst de plaats zal krijgen die hem toekomt.

(1) David Lynch en Kristine McKenna. *Room to Dream*. Edinburgh, Canongate Books, 2018, p. 301

(2) David Lynch en Kristine McKenna. *Room to Dream*. Edinburgh, Canongate Books, 2018, p. 461

(3) David Lynch in: Chris Rodley Ed. *Lynch on Lynch*. First published 1997. Londen, Faber and Faber, 1999, p. 28-29



Pete goes to his  
girlfriend's House



11

EEN SCHILDERIJ  
IS EEN PLAATS

KRISTINE MCKENNA

22

VERRE  
DEUROPENINGEN  
EN NACHTELIJKE  
WAARHEDEN  
VAN DE WERELD

MICHAEL CHABON

25

FENOMENEN VAN  
DE VERBEELDINGSKRACHT  
OVER DE SCHILDERKUNST  
VAN DAVID LYNCH

PETRA GILOY-HIRTZ

31

DARK MATTERS

STIJN HUIJTS

42

WORKS ON PAPER

132

PAINTINGS/MIXED MEDIA

234

PHOTOGRAPHY

266

LAMPS

276

FILM & VIDEO STILLS

292

BIOGRAPHY

ELVIE CASTELEIJN

300

SELECTED EXHIBITIONS

302

SELECTED FILMOGRAPHY



# EEN SCHILDERIJ IS EEN PLAATS

---

KRISTINE MCKENNA

Een schilderij is een plaats, en dingen die daar gebeuren, kunnen nergens anders gebeuren. Herinner je je nog die droom die je twintig jaar geleden had? Je kunt je alleen maar een flard herinneren, maar in een schilderij kun je je aan dat fragment vastklampen en het nieuw leven geven en het verder ontplooiën en dan gebeurt het. Daar is hij weer, de droom die je had. Je kunt er nu naar kijken.

Schilderen is een arena, maar ze is niet zo zonnig en vrolijk als een circuspiste. De schilders-arena is niet altijd een plezier, en eeuwenlang hebben mensen ze om verschillende redenen betreden. In het begin van de geschiedschrijving was dat om hun eigen beeld in de rotswand te krassen, gewoon om hun bestaan te affirmeren. Vervolgens betraden kunstenaars gedurende een heel lange periode het domein van de schilderkunst om de lof te zingen van de Heilige Drievuldigheid. Tijdens de renaissance werden daar de rijkdom en macht van grote mecenasen bezongen, en voordat de camera zijn intrede deed, was het de plaats waar de wereld werd weer-

gegeven zoals die voor het menselijk oog verschijnt. De actionpainters van de jaren 1950 gebruikten deze arena om er met kwesties rond mannelijkheid te worstelen, en de conceptuele kunst veegde de hele handel als een ouderwets kaartenhuis van tafel. In de tweede helft van de twintigste eeuw werden er herhaaldelijk inspanningen geleverd om de deuren en vensters van de arena dicht te spijkeren, maar het schilderij verdwijnt nooit, omdat daar, zoals ik al zei, dingen gebeuren die nergens anders kunnen gebeuren. Het is een plek waar je toegang hebt tot elementaire waarheden die dieper en breder zijn dan eender welk simpel feit. We hebben ze nodig.

Het is eigenlijk een sjamanistische activiteit. Francis Bacon noemde het initiële idee van een schilderij ooit een 'lokaas' dat als een magneet functioneert. Het lokaas duikt op en dringt zich op, en dan schiet er vanuit alle hoeken ijzervijlsel naartoe dat zich op de magneet vastzet. Zo begint het schilderij zichzelf te maken, waarbij de kunstenaar fungeert als een soort vroedvrouw. Het schilderij maakt de dienst uit.

Als David Lynch het domein van de schilderkunst betreedt, laat hij zich meevoeren naar zijn kindertijd en wordt hij naar een verre melkweg gekatapulteerd. In zijn schilderijen is het universum constant in beweging; mensen verdwalen en tijd implodeert. Lynch had het over "de grote, grote flarden tijd"<sup>1</sup> waarin wij mensen dwalen, en het is dwaas te denken dat we de situatie kunnen begrijpen of sturen. Het is een complexe zaak die het best kan worden aangepakt in de abstracties van verf. Begin jaren 1990 maakte Lynch een schilderij met de titel *A Figure Witnessing the Orchestration of Time* (Een figuur die getuige is van de orkestratie van de tijd) dat dit thema frontaal aanpakt. Het schilderij dompelt de kijker in een onheilspellende, turbulente ruimte waarin een eenzame ziel verstrikt lijkt in een stuk metalen netwerk dat over een deel van het doek is gespannen. De sfeer is ambigu en we zitten gevangen op een plek die overal en nergens is. Deze plek bestaat buiten de tijd, en tegelijk is het schilderij van Lynch geworteld in de kunstgeschiedenis. In zijn *Ganymède*, van 1886,

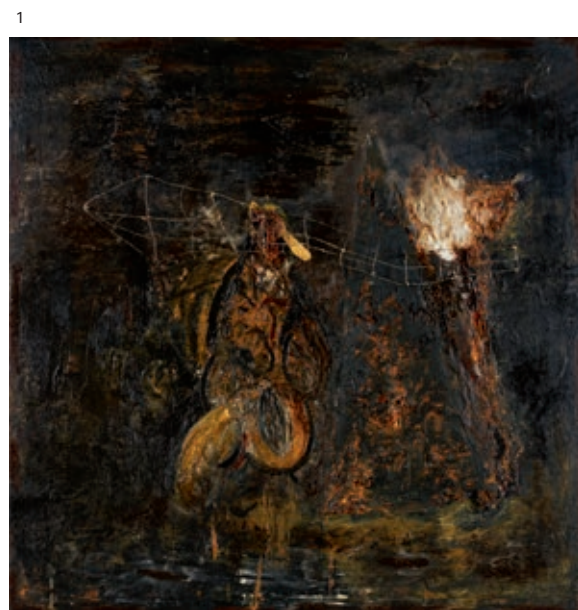
neigt de figuratieve schilder Gustave Moreau naar abstractie, en zijn portret van de mythologische figuur straalt een gelijkaardig gevoel van chaos en urgentie uit. Het is alsof beide schilderijen, eigenlijk alle schilderijen, deel uitmaken van een oceaan van beelden waarin de mensheid al eeuwen rondzwemt.

Droomlogica gaat goed samen met schilderkunst. In *This Man Was Shot 0.9502 Seconds Ago* (Deze man werd 0,9502 seconden geleden neergeschoten), een groot werk van 2004, verlaat een gele vorm met het etiket *spirit* (geest) het lichaam van een neergeschoten slachtoffer en stijgt op. Het incident speelt zich af in de lege lobby van een kantoorgebouw en we weten dat we binnen zijn, maar de schaduw die de man werpt, suggereert dat een felle zon over het tafereel schijnt. Dit soort onmogelijke combinaties zijn typisch voor dromen, en ze zijn daar totaal geloofwaardig. In *Bob Sees Himself Walking toward a Formidable Abstraction* (Bob ziet zichzelf naar een ontzagwekkende abstractie lopen), een diptiek van 2000, nadert een figuur onder een parachute een

**FIG. 1**  
David Lynch  
*A Figure Witnessing the Orchestration of Time*, early 1990s  
Oil and mixed media on canvas  
167.5 × 167.5 cm

**FIG. 2**  
David Lynch  
*This Man Was Shot 0.9502 Seconds Ago*, 2004  
Mixed media on panel  
183 × 305 cm

**FIG. 3**  
Gustave Moreau (1826–1898)  
*Ganymede*, 1886  
Watercolor  
Musée Gustave Moreau,  
Paris, photo © RMN-Grand  
Palais / René-Gabriel Ojéda





angstaanjagende massa die een ondoordringelijke monoliet zou kunnen zijn of een warboel van donkere gedachten. De titel van het schilderij is in zes rijen van letters geschreven, verspreid over de twee panelen. De letters functioneren als onderdeel van het ontwerp. De tekst doet modern aan, maar de onverklaarbare griezelige sfeer van het schilderij niet. Iedereen die Odilon Redons houtskooltekening *L'oeil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini* (*Het oog begeeft zich als een eigenaardige ballon naar het oneindige*) van 1878 kent, zal hier aan dat werk denken. De onnoembare gevoelens in beide werken hebben daar altijd al stilletjes op ons gewacht; ze zijn er nooit *niet* geweest.

In schilderkunst kun je ook reizen door de tijd. Kijk naar *Bob's Anti-Gravity Factory* (*Bobs antizwaartekrachtfabriek*) van Lynch en je bent met Van Gogh in Saint-Rémy in Frankrijk. In 1889 liet Van Gogh zich daar in een hospitaal opnemen en hij maakte er schilderijen van de olijfgaarden in de omgeving. Die hebben precies dezelfde emotionele lading als het schilderij van Lynch van 2000. Beide kunstenaars laten ons een



4

natuur zien in een staat van opschudding; we zien hetzelfde rollende veld van onrustig bruin en zwart, dezelfde instabiliteit.

Schilderkunst is goed voor een diepe, diepe duik en dat brengt ons terug bij Francis Bacon. "De job van een schilder", zei Bacon, "is de ventielen van het gevoel te ontgrendelen en zo de toeschouwer ertoe aanzetten om krachtiger te leven."<sup>2</sup> Schilderijen zijn veilige vergaarbakken voor rotzooi, en het is zeker dat Bacon ze daarvoor gebruikte. In zijn schilderijen liet hij altijd de wolven los om te verwoesten en te plunderen. Hij is de enige kunstenaar van wie Lynch heeft toegegeven dat hij een belangrijke invloed op hem heeft, en zijn aanwezigheid is ook voelbaar in Lynch' werk. Bacons gevoeligheid is het duidelijkst terug te vinden in het vroege werk van Lynch, dat hoofdzakelijk uit portretten bestaat. Net als Bacon gebruikt hij in zijn schilderijen van de jaren 1960 eenvoudige verticale en horizontale lijnen – Bacon beschreef dit als 'een armatuur' – die de doeken veranderen in een proscenium en als decor fungeren voor vreemde gebeurtenissen.

In Lynch' vroegste schilderijen zijn die gebeurtenissen de figuren zelf. Schrikwekkende creaturen die blijkbaar uit leemachtige grond zijn opgedoken; het zijn samenraapsels van menselijke ledematen, dierlijke vormen en organische gewassen die de grenzen die de soorten normaal van elkaar onderscheiden, doen verdwijnen. Ze verbeelden alle levende wezens als onderdelen van één enkel energieveld. Deze figuren zijn gestrand in naargeestige omgevingen en bewegen zich over terreinen vol gevaren. In *Gardenback* (*Achterkant van de tuin*), van 1968-1970, lijkt een arend te zijn geënt op mensenbenen. Uit de ronde rug van de figuur, die in profiel stapt, schieten groeisels op, uit de onderkant van de ruggengraat duikt een borstvormige verhevenheid op.

Lynch maakte in zijn schilderijen gedurende meerdere decennia gebruik van dat armatuur. Op *That's Me in Front of My House* (*Dat ben ik voor mijn huis*), van 1988, zien we een figuur, die uit niet meer dan een hoofd bestaat, op een lang stel benen door een nachtmerrieachtig landschap lopen. De armatuur suggereert hier de

**FIG. 4**  
Odilon Redon (1840–1916)  
*The Eye Like a Strange Balloon Mounts toward Infinity*, 1878  
Charcoal on paper, 42.2 × 33.3 cm  
Museum of Modern Art (MoMA),  
New York, Gift of Larry Aldrich.  
© 2018. The Museum of Modern Art,  
New York / Scala, Florence

**FIG. 5**  
David Lynch  
*Bob Sees Himself Walking toward a Formidable Abstraction*, 2000  
Oil and mixed media on canvas  
167.6 × 335.3 cm

**FIG. 6**  
David Lynch  
*Bob's Anti-Gravity Factory*, 2000  
Oil and mixed media on canvas  
122.5 × 107 cm

**FIG. 7**  
Vincent van Gogh (1853–1889)  
*Olive Trees*, September 1889  
Oil on canvas  
Private collection, F711, JH 1791

**FIG. 8**  
Francis Bacon (1909–1992)  
Right panel of *Second Version of Triptych 1944*, 1988  
Oil and acrylic on canvas,  
198 × 147.5 cm  
Tate London © The Estate  
of Francis Bacon/DACS 2008  
©Tate, London 2018.



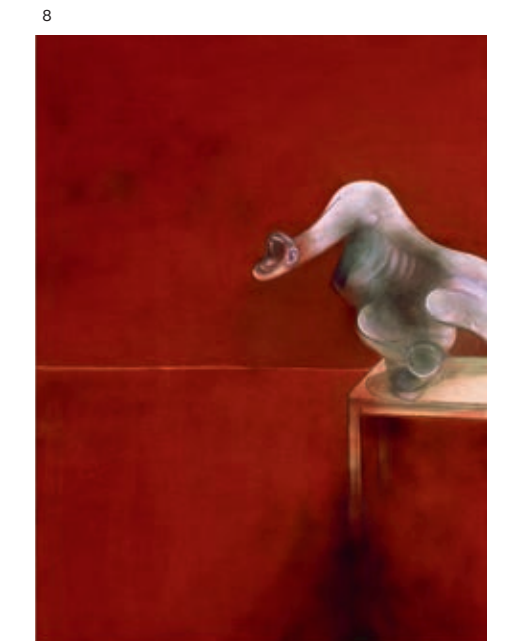
5



6



7



8

contouren van een huis. Zwakke lichtschijnsels doorbreken de donkere hemel, maar er is in het werk niets hoopgeevends. Het is een beeld van isolement en verlatenheid. “De grootste kunst brengt je altijd terug naar de kwetsbaarheid van de menselijke situatie”<sup>3</sup>, zei Bacon, en dat is wat de kunst van Lynch absoluut doet.

Huizen zijn een terugkerend motief in de geschilderde wereld van Lynch, maar, zoals we weten, is een huis geen thuis. De huizen van Lynch zijn vaak gelegen in deprimerende voorsteden met schoorstenen aan de rand van de stad. Kijk naar een van die huizen en hoor een dreigend gerommel en een piepende witte ruis, en meteen weet je dat het enige wat je met zo'n huis kunt doen eruit ontsnappen is. In *Suddenly My House Became a Tree of Sores* (*Plots werd mijn huis een boom van wonden*), van 1990, steken de takken van een kale boom uit de vensters van een vervallen huis en worden we in de verschroeide restanten van een of ander inferno ondergedompeld. Dit is een portret van troosteloosheid. Hetzelfde voorstedelijke huis duikt op in *Oww God, Mom, the Dog He Bited Me* (*Oh God,*

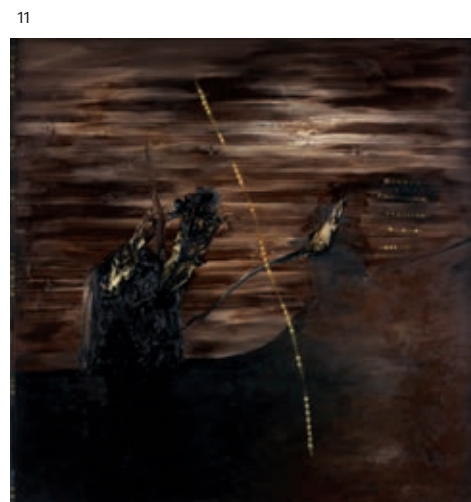
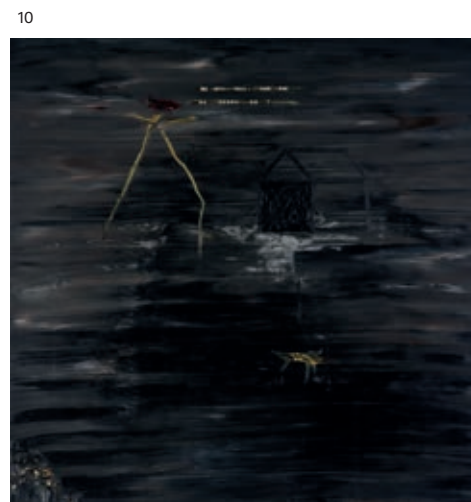
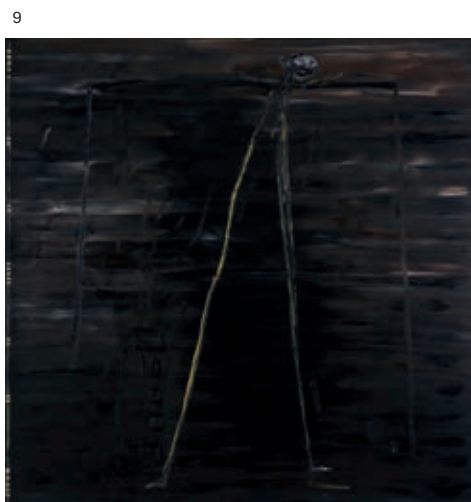
*mam, de hond heeft me gebijt*) samen met een stokfiguur van wie het hoofd is ontploft. Rechts op de onderste helft van het schilderij kuiert de boosdoener op zijn gemak weg met een vreemde blik in zijn ogen. Een hond? Een huis? Een boom? In de wereld zijn ze alledaagse dingen, maar in de handen van Lynch worden ze beladen met een mysterieus gevoel. We waren al eens op deze plekken en hebben al bij eerdere gelegenheden deze emoties ervaren. Ze voelen vreemd en tegelijk erg vertrouwd aan.

Lynch zei ooit dat hij soms met de ogen toe tekent. Betreden we allemaal dezelfde gedeelde ruimte als we onze ogen sluiten? Misschien is dat zo. Of is ieders duisternis verschillend? Duisternis en licht zijn belangrijke thema's voor Lynch, en hij benadert ze vanuit eigenzinnige hoeken. Er is zelden een identificeerbare lichtbron in zijn werk, maar af en toe is er écht licht. “Ik hou van kerstboomlichtjes en ik begon ze in mijn schilderijen te gebruiken”<sup>4</sup>, vertelt Lynch. Hij refereert hier aan werken die tussen 2008 en 2013 ontstonden, een aantal monumentale doeken waarin

**FIG. 9**  
David Lynch  
*That's Me in Front of My House*, 1988  
Oil and mixed media on canvas  
167.6 × 167 cm

**FIG. 10**  
David Lynch  
*Oww God, Mom, the Dog He Bited Me*, 1988  
Oil and mixed media on canvas  
167.6 × 167.6 cm

**FIG. 11**  
David Lynch  
*Suddenly My House Became a Tree of Sores*, 1990  
Oil and mixed media on canvas  
167.6 × 167.6 cm



**FIG. 12**  
Francis Bacon (1909–1992)  
*Chimpanzee*, 1955  
Oil on canvas, 152.5 × 117 cm  
Staatsgalerie, Stuttgart  
© The Estate of Francis Bacon/  
DACS 2008 © bpk-Bildagentur



hij elektrisch licht verwerkte. In *Boy Lights Fire (Jongen maakt vuur)* strijkt een kind met onmogelijk lange armen, witte handschoenen en een gestreept T-shirt een lucifer aan en vier lampjes beginnen te branden. Voor de werken uit deze periode gebruikt hij nog een andere extravagante strategie. Deze grote schilderijen zitten achter glas in houten lijsten die zo diep zijn dat ze op dozen lijken. Ook Bacon presenteerde zijn werk op die manier, en zei daarover dat hij hield van “de afstand die het glas creëert tussen wat is gemaakt en de toeschouwer, en het gevoel dat dit ding wordt afgesloten van de kijker”.<sup>5</sup> Deze lijsten geven inderdaad een gevoel dat de schilderijen gevangen zitten en veranderen ze in hermetische objecten die zich verzetten tegen indringing. Het zijn gesloten systemen.

Lynch' schilderijen zijn ostentatief handwerk. Ze hebben iets stunteligs en toevalligs en wekken de indruk dat het dwarse pogingen zijn om zichzelf verstaanbaar te maken; ze lijken veeleer gewrocht dan geschilderd. In zijn pogingen om te communiceren integreert Lynch in zijn beelden vaak teksten die funge-

ren als bijschriften om de toeschouwer meer informatie te geven. Toen hij midden jaren 1980 taal in zijn werk begon te integreren, zagen de letters eruit als lichtjes sinistere rijen kleine tanden. Daarna begon hij op zijn schilderijen teksten te schrijven in onbehouwen weergegeven drukletters. Net als eerste leesboeken voor moeilijk lerende kinderen zijn de teksten vaak een expliciete uitleg van wat er op het schilderij te zien is. Zo vertelt *Mister Redman* van 2000 ons: “Omwille van onvoorspelbare activiteiten, gebaseerd op onproductief denken, ontmoet Bob meneer Redman.”<sup>6</sup> We zien een klein figuurtje dat “oh no” zegt en beeft voor een explosief uiteenspattende rode figuur die de demonische Mister Redman voorstelt. “Ik denk dat de mens nu beseft dat hij een ongeluk is,” zei Bacon, “dat hij een volkomen futiel wezen is, dat zonder enige reden het spel moet spelen.”<sup>7</sup> De schilderijen van Lynch wekken eveneens dat gevoel, maar ze botsen merkwaardig genoeg met zijn wereldvisie, die in essentie optimistisch is. Misschien is schilderkunst de plek waar hij heen gaat om zich te ontdoen van de duisternis.

In 2012 maakte Lynch verschillende schilderijen in gemengde technieken, zoals *Boy's Night Out (Jongens nachtje uit)*, *Duckman's Injury (Duckmans wonde)*, *Two-Tongue Johnnie (Johnnie met twee tongen)*, waarin hij figuren in ‘Sculpey’-modelleerlei integreerde. Op het eerste gezicht zijn dit speelse werken, diabolische speeltjes, maar ze zijn even speels als *Saturnus verslindt zijn zoon*, een onvergetelijk werk dat Francisco Goya op de muur van zijn eetkamer schilderde toen hij 73 jaar was. De werken hebben dezelfde emotionele temperatuur en stralen iets afschuwwekkends uit. Twee eeuwen geleden huiverde de wereld van onbeschrijflijke gruweldaden, en hij huivert vandaag nog altijd.

Onze relatie met dat geweld blijft ook dezelfde. In de schilderijen van Lynch ontmoeten we herhaaldelijk Bob, de ongelukkige doorsneeman in de greep van een universum dat hem eraan blijft herinneren dat niemand zelf beslist over zijn lot. De wereld draait door zoals hij wil, ongeacht de verlangens van zijn bewoners. Het leven gebruikt ons, niet omgekeerd.



17

**FIG. 13**  
David Lynch  
*Boy Lights Fire*, 2010  
Mixed media on cardboard  
182.9 × 274.3 cm

**FIG. 14**  
David Lynch  
*Mister Redman*, 2000  
Oil and mixed media on canvas  
163 × 203.5 cm

**FIG. 15**  
David Lynch  
*Duckman's Injury*, 2012  
Mixed media on panel  
78.7 × 68.6 cm

**FIG. 16**  
David Lynch  
*Two-Tongue Johnnie*, 2012  
Mixed media on panel  
78.7 × 68.6 cm

**FIG. 17**  
Francisco de Goya (1746–1828)  
*Saturn Devouring His Son*, 1821–23  
Oil on wall, transferred to canvas  
143.5 × 81.4 cm, Prado, Madrid  
© 2018. Museo Nacional del Prado  
© Photo MNP / Scala, Florence



13



14



15



16

- (1) ... “the big, big pieces of time”, David Lynch.
- (2) ... “unlock the valves of feeling and therefore return the onlooker to life more violently”, Francis Bacon.
- (3) “The greatest art always returns you to the vulnerability of the human situation”, Francis Bacon.
- (4) “I love Christmas tree bulbs, and I started putting them in my paintings”, David Lynch.
- (5) ... “the distance between what has been done and the onlooker that the glass creates, and the sense that this thing is shut away from the spectator”, Francis Bacon.
- (6) “Because of wayward activities based upon unproductive thinking Bob meets Mister Redman.”
- (7) “I think man now realizes that he is an accident” ... “that he is a completely futile being, that he has to play out the game without reason”, Francis Bacon.
- (\*) Alle citaten van Francis Bacon zijn ontleend aan *Interviews with Francis Bacon*, door David Sylvester, Thames and Hudson Inc., voor het eerst gepubliceerd in de VS in 1981, uitgebreide editie in 1987.
- (\*) Alle citaten van David Lynch komen uit gesprekken met de auteur, 1980-2018.

# COLOFON

Dit boek wordt uitgegeven naar aanleiding van de tentoonstelling *David Lynch – Someone is in my House*, die loopt van 30 november 2018 tot en met 28 april 2019 in het Bonnefantenmuseum in Maastricht.

## WERKEN

© David Lynch, 2018

## TEKSTEN

Michael Chabon  
Petra Giloy-Hirtz  
Stijn Huijts  
Kristine McKenna  
Elvie Casteleijn

## EINDREDACTIE

Jan Haevers  
Rob Bindels

## PROOFREADING

Martine van der Deijl

## BEELDSELECTIE

Stijn Huijts

## BEELDREDACTIE

Elvie Casteleijn

## BEELD CAPTIONS

Anna Skarbek

## PROJECTLEIDER

## BONNEFANTENMUSEUM

Jacobien Peeters

## EXHIBITION COORDINATOR

## DAVID LYNCH STUDIO

Anna Skarbek

## PROJECTCOÖRDINATIE

Hadewych Van den Bossche

## VORMGEVING

Tim Bisschop

## DRUK

die Keure, Brugge, België

## INBINDING

Brepols, Turnhout, België

ISBN 978 94 9267 762 4  
D/2018/11922/28  
NUR 642

## HANNIBAL

© Uitgeverij Hannibal, 2018  
Uitgeverij Hannibal maakt deel uit van Uitgeverij Kannibaal.  
[www.uitgeverijhannibal.be](http://www.uitgeverijhannibal.be)

Alle rechten voorbehouden. Niets van deze uitgave mag worden veeveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft geprobeerd voor alle teksten, foto's en afbeeldingen de wettelijke voorschriften inzake copyright toe te passen. Wie meent nog rechten te kunnen laten gelden wordt verzocht zich te richten tot de uitgever.



Het Bonnefantenmuseum dankt David Lynch voor het welwillend ter beschikking stellen van werken uit zijn eigen collectie.

Met speciale dank aan alle bruikleengevers.

## **Institutionele bruikleengevers**

Kayne Griffin Corcoran, Los Angeles  
Fondation Cartier pour l'art contemporain, Parijs  
Galerie Karl Pfefferle, Munich  
Item Editions, Parijs  
Fondation Louis Vuitton, Parijs  
Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia  
Würth Collection, Duitsland

## **Particuliere bruikleengevers**

Maggie Kayne, Los Angeles  
Rodger en Christine LaPelle, Philadelphia  
Privécollectie Paul DeSandre en Michael Ross, Atlanta  
Collectie van Hayden Slater, Los Angeles

Heel veel dank aan alle andere privécollectiehouders die hebben meegewerkt aan deze tentoonstelling.

## FOTOCREDITS

Michael Barile (p. 24), Getty Images (p. 10, 20–21, 40–41, 298–299), Riccardo Ghilardi/Contour by Getty Images (p. 303), Chris Saunders /Chilli Media (p. 30), Studio David Lynch (p. 6–7)