

RONNY DELRUE
LES CHAMBRES
DE LA TÊTE

RONNY DELRUE
LES CHAMBRES
DE LA TÊTE

Exposition aux Brasseurs (Liège)

du 16 mars au 18 mai 2013

dans le cadre de la
Biennale internationale de la gravure

Introduction épistolaire
de Philippe Van Cauteren

Entretien entre Ronny Delrue,
Dominique Mathieu et Emmanuel d'Autreppe

Lettre à Ronny Delrue

Il devait être environ 19h, ce 11 février 2013, quand tu m'as laissé dans la pièce chauffée de ton atelier. Peut-être même un peu avant. Je m'étais préparé à y nicher sur le coup de 19h. Tu as refermé la porte derrière moi, ouvrant et m'offrant du même coup l'intimité, pour moi inconnue, de ton atelier. Je n'ai jamais eu ce privilège, de passer une soirée tout seul dans l'atelier d'un artiste. Et je ne sais toujours pas si j'aime ça. Tout se dévoile soudain dans une incroyable proximité : une annotation, une lettre pliée, un cadre retourné contre le mur, des piles de dessins, un masque anti-poussière... Tout ça absorbé dans un silence qui, au cœur de la ville, semble irréel. J'ai été tenté de reconstituer tes actions. Les pistes dans cette pièce me servaient de témoins pour me représenter tes gestes. L'atelier devenait le lieu du délit, mon regard le complice d'un processus que je ne faisais que pressentir. Ma curiosité m'aidait à m'accrocher à cet espace qui devenait pour un temps le mien... J'ai changé l'une ou l'autre chaise de place, pour lui donner un autre aspect. Dans un dossier marron rempli de dessins, j'en trouve un qui porte comme indications : 74 (au verso), Gent, 00.30 u, r.d. 10.02.2004 (au recto). Ce dessin échappe quelque peu au langage figuratif – tendant à l'abstraction – que je connais de toi. Les trois quarts de la feuille de papier sont couverts d'adhésif jaune-brun et, par dessus, de traits denses de crayon. On peut lire sur la partie inférieure trois citations de Ludwig

Brief : aan Rony Delrue

Het moet ongeveer 19 uur - 11 februari 2013 - geweest zijn toen je me achterliet in het verwarmde vertrek van je atelier. Het was eigenlijk zelfs iets vroeger. Ik had voor mezelf uitgemaakt dat ik me tegen 19 uur wou nestelen. Je deed de deur achter me dicht, maar opende tegelijkertijd een voor mij ongekende intimiteit van het atelier. Nog nooit heb ik het privilege mogen proeven een avond alleen in het atelier van een kunstenaar door te brengen. En ik weet nog niet of ik het echt aangenaam vind. Alles wordt plots namelijk onvoorstelbaar nabij : een notitie, een geplooid briefje, een omgekeerde kader tegen de muur, vlekken op de vloer, een kwartet pasfoto's van de kunstenaar, stapels tekeningen, een stofmasker. En dit alles verzwoegen in een stilte die me onwerkelijk voorkomt voor een stad. Ik had de neiging jouw handelingen te reconstrueren. Sporen in de kamer werden voor mij getuigen om me de alledaagse choreografie van je handelen voor te stellen. Het atelier werd een locus delicti, mijn blik de medeplichtige van een proces dat ik alleen vermoed te kennen. Ik gebruikte mijn nieuwsgierigheid om me te kunnen hechten aan een plek die voor heel even de mijne werd. Een paar stoelen heb ik heen en weer geschoven om de plek een andere te laten zijn. In een bruine map met tekeningen vond ik een tekening met de volgende aanduiding : 74 (achterkant), Gent, 00.30 u, r.d. 10.02.2004 (voorkant). De tekening ontsnapt enigszins aan het figuratief abstraherend vocabularium

Wittgenstein : « Il est bon que je ne me laisse pas influencer » (1921), « Je pense vraiment avec la plume, car ma tête ne sait pas grand-chose de ce que ma main écrit » (1933-34), « Le visage est l'âme du corps » (1931). Ce n'est que dans un deuxième temps que je me rends compte que ce dessin a été réalisé sept ans, presque jour pour jour, avant ce moment que je suis en train de passer dans ton atelier. Il y a sept ans, donc, la lecture de Wittgenstein a dû marquer ta relation à ta propre pratique artistique. Et c'est surtout la phrase du milieu qui me retient : l'écriture automatique du 'contrôlé incontrôlé'. L'artiste qui laisse intentionnellement libre cours aux lignes, aux traits et aux mouvements du hasard dans sa pensée créatrice. Dans le cadre de ton doctorat, tu as interrogé des artistes sur leur « incontrôlé », peut-être aux seules fins de comprendre la signification du tien.

Je continue de feuilleter le dossier... Je saisis un dessin réalisé sur la partie cernée de noir d'un faire-



dat ik van je ken. Op driekwart van het blad papier zie je drie kleine stukjes geelbruine tape bedekt met potloodarceringen. Op het onderste deel zijn drie citaten van Ludwig Wittgenstein te lezen : 'het is goed dat ik me niet laat beïnvloeden' (1921), 'ik denk werkelijk met de pen, want mijn hoofd weet vaak niets van hetgeen mijn hand schrijft' (1933 - 1934), 'het gezicht is de ziel van het lichaam' (1931). Het is pas in tweede instantie dat ik merkte dat deze tekening bijna dag op dag 7 jaar geleden gemaakt is na het moment dat ik nu in je atelier verblijf. Dus 7 jaar geleden moet de lectuur van Ludwig Wittgenstein je gedachten hebben vastgehouden in relatie tot je eigen artistieke praktijk. En het is vooral het middenste citaat dat me bezig houdt : een écriture automatique of ongecontroleerde gecontroleerheid. De kunstenaar die een tekensysteem aan toevallige lijnen, krassen en bewegingen gewild toelaat in een artistiek denken. Met je doctoraat heb je kunstenaars bevroegd



part de décès : r.d., février 2003. La silhouette rapidement esquissée d'un homme-oiseau, encadrée par quatre lignes vite tracées au crayon. Dans un autre dossier, le dessin (r.d., 26.11.2012) d'une figure solennelle, verte, couronnée d'un entrelacs de branches. Dans un dessin légendé 'r.d., 2012', un torse humain disparaît complètement derrière un grand cercle noir. « Dessins au jour le jour », ainsi



les nommes-tu volontiers : quelque part entre le fragment intime et le geste automatique, obsessionnel. Le plus souvent avec la mention précise du lieu, de la date. Comme si ce dessin n'avait d'existence que dans ce cadre défini. Ou s'agit-il pour toi de souligner la fragilité de l'instant, le paysage blanc de la feuille où le dessin s'accomplit comme pensée ou comme état ? D'une fois à l'autre se déroule un même rituel, ou du moins est-ce ainsi que je l'imagine, plongé ici dans ton

over het ongecontroleerde, misschien enkel en alleen om de betekenis van je eigen ongecontroleerd handelen te begrijpen.

Ik blader verder doorheen dezelfde map. Ik hou een tekening in de hand gemaakt op een met zwart omrand deel van een rouwbrief : r.d., februari 2003. Een snel getekend silhouet van een vogel-mens omkaderd door vier snel getekende potloodlijnen. In een andere map vind ik een tekening (r.d., 26.11.2012) van een statige groene figuur gekroond met een kroon van takken. En in een tekening gedateerd 'r.d., 2012' wordt de torso van een menselijk lichaam volledig onzichtbaar gemaakt door een grote zwarte cirkel. 'Dagboektekeningen' pleeg je je eigen tekeningen wel eens te noemen : iets wat het midden houdt tussen intieme notities en obsessieve automatische handelingen. Heel vaak zet je een nauwkeurige tijds- en plaatsaanduiding. Alsof je wil zeggen dat die tekening enkel op dat moment echt heeft bestaan. Of wil je veeleer de kwetsbaarheid van een ogenblik benadrukken, het witte landschap van het blad papier waarop de tekening zich als gedachte of toestand voltrekt? Keer op keer doet zich hierbij een zelfde ritueel voor, of zo kan ik het me toch voorstellen nu ik in het atelier zit. Dag op dag, week na week wordt als in een meditatieve mantra hetzelfde silhouet herhaald en verkend. Een gezicht is hierbij nooit een gezicht, het is een aanduiding van een vorm, een tros van lijnen die een blad papier verkennen. Lichamen worden eveneens aanduidingen, het worden voorstellen



2012
s.d.

atelier. Jour après jour, de semaine en semaine, la même silhouette se répète et se laisse explorer comme dans un mantra méditatif. De là que les visages n'en sont jamais vraiment, ils sont l'indication d'une forme, une trame de lignes parties en reconnaissance sur une feuille de papier. Les corps eux-mêmes deviennent des annotations, façons d'envisager ce qu'un corps pourrait être. Hachures et repentirs détruisent le modèle, détournent le dessin de toute réalité immédiate et l'élèvent au rang d'un état psychique.

Je ne sais pas pourquoi c'est, spontanément, à propos de tes dessins exclusivement que je me mets à écrire. Peut-être parce que dans la pièce où je me trouve il n'y a qu'un tableau. 'Se souvenir - Oublier' (1994 III 4) est une petite toile où des frottis de peinture noirs, sombres, directs, semblent avoir effacé quelque chose. A certains endroits émergent encore timidement de rares petits pans de toile blanche, à travers le noir. Se souvenir et oublier. Peut-être les souvenirs n'ont-ils de sens qu'accouplés à l'oubli inévitable. Dans la toile de 1994 se dévoile déjà cette inclination de ton art à faire apparaître les choses en les éliminant ou en repeignant dessus. A travers tes dessins, peintures, photos, un oubli particulier se déguise en mémoire universelle. Dans quelques années, qu'aurai-je retenu, moi, de ce passage dans ton atelier ? Peut-être le vent, qui cherchait à se frayer un chemin à travers les fentes des portes, des fenêtres ? Ou une poignée de dessins d'enfant, de ton fils, accrochés derrière ton bureau ? Je tâcherai d'oublier ce que j'ai vu, mais pas le regard que j'y ai porté.

Philippe Van Cauteren, Gand, 11 février 2013.

van wat een lichaam zou kunnen zijn. Arceringen en overschilderingen vernietigen het model, vervreemden de tekeningen van een directe werkelijkheid en verheffen ze tot een psychogene toestand.

Ik weet niet waarom ik spontaan enkel over je tekeningen begin te schrijven. In de kamer waarin ik me bevind is er slechts één schilderij te vinden, misschien is dat wel de reden. 'Herinneren - Vergeten' (1994 III 4) is een klein doek waarbij donkere zwarte directe vegen iets lijken hebben weggeschilderd. Op sommige plekken priemt een klein stuk wit doek doorheen het zwart, spaarzaam. Herinneren en vergeten. Misschien hebben herinneringen slechts betekenis als ze met een onvermijdelijk vergeten gepaard gaan. In het doek uit 1994 ontluikt zich al een artistieke neiging waarbij jij als kunstenaar in het weg- of overschilderen beelden meer zichtbaar maakt. In tekeningen, schilderijen en foto's probeer je een subjectief vergeten te verhullen tot een universele herinnering. Wat zal ik me binnen een paar jaar van dit verblijf in je atelier **me** herinneren? Zal het de wind zijn die zich een weg zoekt door de kieren van de deuren en vensters? Of een paar kindertekeningen van je zoon die aan een haakje achter je bureau hangen? Ik zal proberen vergeten wat ik heb gezien, maar me proberen te herinneren hoe ik heb gekeken.

Philippe Van Cauteren, Gent, 11 februari 2013.



UN ENTRETIEN AVEC **RONNY DELRUE**

Dominique Mathieu : Comment envisages-tu l'expo que tu prépares aux Brasseurs ? L'idée de contradiction y est plus présente que celle de rétrospective, non ?

R.D. : En y réfléchissant, il m'a semblé important de montrer surtout des choses très récentes mais de les confronter avec des dessins, des tableaux et des pièces plus anciennes. Pour le moment, je me consacre surtout à la peinture, à de nouvelles peintures, mais aussi au dessin. Le principe serait de réaliser un travail de montage et de mise en communication, avec des confrontations immédiates, des connections entre tableaux récents et anciens, qui souvent poursuivent les

EEN GESPREK MET **RONNY DELRUE**

Dominique Mathieu : Welk concept wil je uitbouwen voor je tentoonstelling in 'Les Brasseurs' ?

R.D. : Ik ben van plan om mijn recentste schilderijen te confronteren met enkele oudere schilderijen. Op dit ogenblik ben ik vooral bezig met de realisatie van een nieuwe reeks doeken. Ook wil ik enkele tekeningen tonen omdat deze een constante vormen in mijn oeuvre. Het is de bedoeling om de werken met mekaar te laten communiceren zodat er een directe confrontatie ontstaat. De verbanden tussen recente en oudere werken, die vaak groeiden vanuit dezelfde thematiek, krijgen andere invalshoeken van waaruit ze kunnen bekeken worden.

mêmes thèmes mais qui, ensemble, font percevoir de nouveaux réseaux, de nouveaux chemins.

Emmanuel d'Autreppe : Et donc on retrouverait à chaque étage cette confrontation des choses récentes et des choses plus anciennes ?

R.D. : Au début, je pensais qu'il serait intéressant de travailler étage par étage ; puis je me suis dit qu'il vaudrait mieux opter pour des confrontations immédiates, plus ouvertes, inattendues, saisissantes. Mes tableaux plus récents sont très ouverts, contiennent plus de blanc, mais ils peuvent très bien dialoguer avec des tableaux plus lourds, plus sombres, très chargés. Différentes façons de penser, d'envisager – même si c'est à travers un même thème – apparaissent alors mieux.

E.d'A. : Et l'exposition elle-même fait partie du processus...

R.D. : Oui, je considère chaque exposition comme une étape, comme une partie de mon travail global. Je pars de l'espace : c'est lui qui m'invite, me guide, me dicte. Il me faut du temps pour m'habituer aux nouveaux espaces. Je suis revenu ici à plusieurs reprises et à présent m'apparaît la voie pour y construire une nouvelle exposition, juxtaposer des pièces de mon atelier ou issues de collections ; les envisager ensemble et voir pourquoi, à ce moment-là, Les Brasseurs représentent une expo nouvelle, qui prend l'espace en considération et mêle petits et grands tableaux, dessins... Le grenier, par exemple, fait référence ici

Emmanuel d'Autreppe : Is het de bedoeling om op elke verdieping recente en oudere werken met mekaar te confronteren ?

R.D. : Ja, in het begin dacht ik om op iedere verdieping een ander accent van mijn werk te tonen, maar uiteindelijk koos ik voor onmiddellijke, onverwachte en verrassende confrontaties. Mijn recente werken zijn zeer open en bevatten veel wit en kunnen goed dialogeren met de werken die vroeger vrij donker waren. De verschillende manieren van denken – zelfs als het over eenzelfde thema gaat – komen goed tot uiting.

E.d'A. : Maakt de tentoonstelling zelf ook deel uit van het proces...

R.D. : Ja, ik beschouw iedere tentoonstelling als een stuk van een groter geheel. Ik vertrek van de ruimte die mij als het ware uitnodigt de juiste werken op de juiste plaats te tonen. Verschillende mogelijkheden hieromtrent spelen zich dan vaak af in mijn hoofd. Door het feit dat ik deze ruimte verschillende keren heb bezocht kwam de specificiteit van het project duidelijker en duidelijker tot uiting. De zolder verwijst hier bijvoorbeeld naar de hoogste kamer in het hoofd. De installatie *(Mind)drawings* bestaat uit een reeks geschreven denkoefeningen aan de muur. Op het tafeltje vindt men verschillende documenten die verband houden met de tentoonstelling. De stoel staat erbij alsof ik eventjes afwezig ben. En de omgeving van 'het denken' is omringd door schilderijen die op een of andere manier refereren naar macht, de macht



à ce qui serait la pièce la plus élevée dans la tête. L'installation (*Mind Drawings* (Dessins de l'esprit) consiste à présenter au mur une série d'exercices mentaux écrits. Sur la petite table, on trouve divers documents en rapport avec l'élaboration de l'exposition. Dessiner c'est penser, et penser c'est dessiner. La chaise est là, comme si je ne m'étais absenté qu'un instant. Et l'environnement de « la pensée » est un entourage de peintures qui évoquent le pouvoir, le pouvoir et le danger, et finalement la relativité de toute chose. Le pouvoir corrompt la pensée ! Par ailleurs je travaille aussi par strates, par couches successives. Une image doit décanter, puis elle reprend vie, elle évolue. Un grand cadre doré, par exemple, évoque la richesse voire l'opulence, réfère à

en het gevaar én de uiteindelijke relativiteit van dit alles. De macht vervuilt het denken!

Ik hou van een gelaagdheid in de beelden die niet meteen merkbaar is én soms ook van een letterlijke gelaagdheid in de verf zelf. Ik hou niet van plaatjes die alles meteen duidelijk maken. De installatie *La vie* toont een oud overschilderd portret in een vergulde kader. Het doek is neergezakt op een schildersezel. Het doet denken aan vroegere weelde en rijkdom. Het schilderij komt uit de vergetelheid en door erover te schilderen gaat een verloren beeld een ander gezicht krijgen. Door de tijd gaan dingen vervagen en verdwijnen. Dat is de realiteit. Een confrontatie met dit gegeven heeft men meestal liever niet.

E.d'A. : Je zegt dat je van het begin



l'histoire de l'art ; j'y fais alors retour, je la retrouve, repeins dessus, et à travers un portrait « perdu » ou enfoui émerge un autre visage... Ce sont deux axes de travail essentiels, l'évolution et la confrontation.

E.d'A. : Tu dis que le lieu au début t'a intéressé, titillé. Est-ce pour ses inconvénients et ses avantages ? Quelles difficultés et quelles possibilités y entrevois-tu ?

R.D. : Préparer une expo, c'est déjà en réaliser à 90% l'accrochage dans ma tête ; puis je vérifie mes hypothèses dans l'espace physique. C'est comme pour s'attaquer à une peinture, il faut se laisser la possibilité de s'y perdre, de s'y remettre en question. Il y a une tension entre la préparation et l'accomplissement, ce n'est jamais une

heel sterk geïnspireerd werd door de ruimte. Komt dit door de voordelen én de nadelen die met deze plaats gepaard gaan ? Welke uitdagingen en kansen komen er hier op je af?

R.D. : Wanneer ik ergens toekom om een tentoonstelling samen te stellen is de opbouw reeds voor meer dan 90 procent in mijn hoofd gevormd. Vervolgens kijk ik uit of deze veronderstellingen kloppen met de typische fysieke ruimte . Eigenlijk doet me dit denken aan de opbouw van een schilderij. Je kunt alles prima voorbereiden maar vaak ontstaan er onverwachte elementen die het hele proces doen kantelen en alles opnieuw in vraag kunnen stellen. Natuurlijk wil ik rekening houden met de mogelijkheid om te kunnen verdwalen. Er is altijd een spanningsveld tussen de voorbereiding



concrétisation lisse, tranquille. Tout n'a pas la même rigidité. La souplesse d'un dessin (jamais « achevé ») n'offre par la même prise qu'un tableau, qui oppose une autre existence, une autre résistance.

La première chose que j'ai aimée ici c'est le volume de l'espace et la lumière, le côté « vitraux » des larges fenêtres, le plancher. On perçoit ici l'ambiance d'un bâtiment habité, avec des trajets dans l'escalier, entre les étages ; ce sont aussi des trajets mentaux, comme quand on fait une « promenade dans la tête ». De là le titre, « Les chambres de la tête ». Ce sont des chambres concrètes, physiques, aussi plus imaginaires dans la façon dont elles nous déplacent dans le temps, font cohabiter des œuvres récentes et anciennes, font exister des oppositions, des différences... une « chambre de la tête » qui contient quelques années. Je voudrais que ces confrontations aient lieu dans l'espace mais aussi dans le temps, montrer par étapes le passage du temps. Ce serait un travail sur la mémoire mais aussi sur son matériau, qui est évolutif, et qui répond à la façon dont un artiste, dans la chambre de sa tête, peut répondre à de mêmes

en de afronding ervan. Het is goed dat het soms een beetje hapert.

Het eerste wat me hier beviel was het volume van de ruimte en de prachtige lichtinval door de ramen en de plankenvloer. Onmiddellijk voelt men dat het gebouw leeft. De trappen die de verdiepingen met mekaar verbinden vormen de darmen van het gebouw. Het lijken ook mentale trajecten zoals men een wandeling maakt in het hoofd. Het was dan ook niet moeilijk om tot de titel te komen De kamers van het hoofd. Het zijn fysieke, concrete maar ook denkbeeldige kamers die ons verplaatsen in de tijd. Ze tonen tegenstellingen en verschillen. Ik zou graag hebben dat de confrontaties van de werken niet alleen plaats hebben in de ruimte maar ook in de tijd, dat het stappen zijn in het verstrijken van de tijd. Op die manier wordt het een werk over het geheugen maar ook over het werk dat evolueert. Je zit als het ware in de kamer van mijn hoofd waar ik vragen en antwoorden probeer te formuleren en waar ik zoek naar verschillende oplossingen in de tijd. Ik heb ook enkele video's en sculpturen gemaakt maar ik beschouw dit als uitstapjes om uiteindelijk terug te keren naar het schilderen en het tekenen.

Eerst dacht ik om de ingang leeg te laten om zich volledig te kunnen onderdompelen in de sfeer van het gebouw. Uiteindelijk heb ik besloten om recht tegenover de hoofdingang het eerste werk *Bird, 2003, II, 2* te hangen. Het opent de tentoonstelling én sluit ze ook af. Het is een doek van 2 m op 1,5 m Door dit formaat duidt het op



questions ou envisager différentes solutions en utilisant, précisément, divers matériaux. J'ai aussi pratiqué la vidéo, j'ai fait beaucoup de sculpture ou de céramique, mais au bout de tous ces chemins que j'ai pratiqués je veux mettre l'accent ici sur la peinture et le dessin, les relier dans le temps. L'entrée, par exemple : j'ai tout de suite trouvé intéressant qu'en arrivant, on ne voie rien, que l'espace reste libre comme il l'est maintenant. Finalement j'ai décidé de montrer, face à l'ouverture principale de la première pièce, **Bird, 2003, II, 2**, une grande toile noire de 2m sur 1,50m ; elle introduit l'expo mais elle la clôture aussi, et par son format elle indique une espèce de nouvel accès, indépendant des entrées latérales du bâtiment. C'est elle qui guide vers l'univers de la peinture. On entre dans la pièce et apparaît un tableau plutôt

een ingang naar een andere wereld die ons leidt naar het universum van de schilderkunst. Vervolgens komt men in de eerste kamer. Achteraan links wordt de aandacht getrokken door het werk *I try to forget your face*, 2002, waarbij het doek en het kader met zwart zijn bewerkt. Tegenover dit werk hangt *Herinneren en vergeten*, 1994, III, 4, een momochroom zwart schilderijtje dat dialogueert met het recente witte doek *2012, III, 1*. Tussen beide muren maken drie tekeningen de brug tussen de verschillende werken. Aan de andere kant hangt een fotoprint : een vrouw en twee mannen aan de zee. Bij allen is hun hoofd overschilderd. Het verdwijnen laat ook iets verschijnen. De kijker kan het gezicht zelf invullen.

D.M.: En werk je op bepaalde thema's?

R.D.: De inspiratiebron voor mijn werk komt uit de dagelijkse gebeurtenissen

ancien, dans son cadre doré. Il faut exercer une attraction forte, amener directement dans la pensée, dans l'idée ; une peinture repeinte voisine avec trois petits dessins bien choisis (je fais énormément de dessins), et peut-être encadrés ; j'y tiens : encadrer ou pas, c'est une question importante... Un grand tableau très récent, très ouvert, et imposant, peut entrer en communication avec de petits dessins vite faits, avec un autre tableau de format plus petit, entamer une réflexion sur la relativité de la vie, les allers-retours dans une œuvre... c'est ce que je recherche.

D.M. : Et quels seraient tes thèmes propres, privilégiés ?

R.D. : Un thème ou un sujet pour moi c'est quelque chose sur quoi je puisse écrire, quelque chose qui me touche. Ce que la vie m'apporte, ce que je vois tous les jours, dans les journaux et les magazines que je lis, ce que je vois à la télévision. Tout cela me stimule, fait réfléchir mais engendre aussi une pollution considérable, que l'on constate dans les têtes, dans la nature. C'est pourquoi j'envisage un paysage comme un portrait et un portrait, comme un paysage, ce qu'illustre bien un tableau comme **2012, III, 1**. J'en veux pour autre exemple un petit tableau très noir, qui date d'il y a quelques années : la peinture déborde, un peu de couleur intervient... c'est pour moi un « portrait de l'esprit », il s'apparente aux raisons pour lesquelles j'ai réalisé la série des « Cerebriraptors » : ces voleurs ou ces mangeurs de tête, cette prédation



van het leven, datgene wat ik ervaar, wat ik lees in de krant en de tijdschriften en datgene wat ik zie op de t.v., hetgeen in films wordt aangeboden... Bepaalde dingen prikkelen me en doen me nadenken. Soms krijgt men teveel informatie en dit leidt tot een aanzienlijke vervuiling in ons hoofd maar ook van de natuur. Het zijn als het ware communicerende vaten en daarom beschouw ik het portret als een landschap en het landschap als een portret. Het werk *Herinneren en vergeten, 1994, III, 4* toont hoe een beetje gekleurde verf nog door de bovenste laag verf priemt. Het is een 'geestelijk portret/landschap'. De link is dan ook rap gelegd naar de reeks *Cerebriraptor* die duidelijk maakt dat de mens zijn flexibiliteit en denken verliest door teveel aan informatie *Cerebriraptor, 20.06.2006*.

In 2007 zag ik beelden van de Koreaan die de studenten vermoordde op de



sont un symbole de la pollution, de l'aliénation, dès lors cela me touche et me stimule. On a vu par exemple à la télé, dans les journaux, le Coréen qui a tué des étudiants à l'université de Virginia Tech, en 2007 : cela suscite une émotion mais aussi une réflexion, un questionnement sur la possibilité que

universiteit van Virginia Tech. Hoe is het mogelijk dat dergelijke gruwel kan gebeuren ? Wat gaat er om in het hoofd van dergelijk figuur ?

D.M. : Zijn dit jouw geliefkoosde thema's ? Dit werk refereert naar verwarde geesten. Personen die

de tels actes existent et leurs raisons. Et quand je prends mon petit-déjeuner, je fais rapidement un petit dessin (c'est la chose la plus rapide que je puisse faire, je ne suis pas très doué avec les ordinateurs), un dessin qui tient du rêve ou du jeu mais qui sera repris plus tard, les croquis s'additionnent ou s'accumulent, donneront peut-être sa raison d'être à un grand tableau (celui-ci fait finalement 2m sur 2m !) 'C.S.-h. 2007/1'' et aussi 2007/2' (2007). L'émotion est première mais s'ensuit alors une grande réflexion – comment en arriver au tableau ? Je ne peins pas uniquement « avec les tripes », les tripes interviennent au début ; j'aime ce moment, mais il doit rapidement s'approfondir. Le sujet et le titre de mon PhD (doctorat de recherche), « Het onbewaakte moment. De gecontroleerde ongecontroleerdheid », porte précisément sur cette frontière ou ce dosage entre le caractère contrôlé et non contrôlé. Tout est question de contrôle. Tout part de l'atelier aussi, du surgissement du dessin saisi dans la rapidité, mais qui suscite aussi un temps de réflexion, de questionnement sur la place que j'occupe dans le dessin actuel. Dessiner c'est penser, mais comment identifier cette pensée ? Mon doctorat était une invitation à réfléchir plus intensément au travail de l'atelier, puis à l'automne 2011 à faire retour à la peinture, et l'expo aux Brasseurs est le fruit de cette période de recul, de cette réflexion sur le processus. Ce qui émerge au début est ouvert et libre (on croit même pouvoir voler, parfois !) mais se confronte rapidement à une limite : le cadre. Ou bien le tableau

zichzelf niet meer onder controle hebben?

R.D. : Ja, dit zijn dingen die me raken. Wanneer ik mijn ontbijt neem en de krant lees kan ik geraakt worden door een item. En dan maak ik een kleine krabbel. Voor mij is dit de snelste manier om iets vast te leggen. Ik ben sneller met de potlood dan met de computer. De tekening kan een droom of een gedachte bevatten die ik later al dan niet kan hernemen. Het kan een basis vormen waar later eventueel een schilderij uit groeit. De krabbel die ik maakte naar aanleiding van de foto die ik zag van de Koreaanse moordenaar resulteerde later in het schilderij *C.S.-h. 2007/1* et aussi *2007/2* (2007). De emotie komt eerst maar wordt gevolgd door een grote reflectie. De spanning tussen het onverwachte en de controle bij de genese van een beeld is trouwens ook het uitgangspunt voor mijn doctoraal onderzoek 'Het onbewaakte moment, de gecontroleerde ongecontroleerdheid bij het tekenen'. Meteen stelde ik ook de vraag welke plaats tekenen inneemt in het actueel kunstgebeuren. Mijn onderzoek was een uitnodiging om intens na te denken over de praktijk in mijn atelier. Na mijn promotie in de herfst van 2011 heb ik me geconcentreerd op het schilderen omdat ik de noodzaak voelde om me op grote doeken met verf uit te drukken. Dit is duidelijk merkbaar in deze tentoonstelling.

Wat aan de basis ontstaat is meestal open en vrij maar we worden snel geconfronteerd met onze limieten: het kader.



amorce une série, ou il se transforme et aboutit à une œuvre plus forte, plus réfléchie, mieux stabilisée dans le temps...

E.d'A. : Mais s'agit-il, dans ton esprit, d'allégories d'événements liés à la réalité ? Ou est-il secondaire qu'on ne reconnaisse pas le point de départ, que l'évolution et l'aboutissement aient fini par évoquer d'autres choses ?

R.D. : Je refuse en tout cas absolument l'anecdote, je déteste ça. C'est juste une irruption dans ma vie, qui me donne une inspiration pour travailler. Des choses qui semblent impossibles, impensables, arrivent, vous touchent, suscitent la réflexion, elles entrent vite alors dans le « laboratoire » du dessin (le dessin est très important, très rapide).

E.d'A. : Et il est toujours une étape intermédiaire, ou peut-il être le résultat aussi ?

R.D. : C'est un peu les deux. Mais il

E.d'A. : In jouw denken zijn het gebeurtenissen die gerelateerd zijn aan de realiteit ? Is het voor jou belangrijk dat de kijker het uitgangspunt van het werk opmerkt ? Of is het belangrijk dat het een open deur blijft waar hij zijn eigen wereld kan in projecteren ?

R.D. : Ik wil geen werk maken dat anekdotisch is. Voor mij is de anekdote niet meer dan een prikkel die mij aan het schilderen zet. Het schilderen zelf neemt alles over.

E.d'A. : Is het tekenen een tussenstap om te komen tot het schilderij of staat ze ook autonoom ?

R.D. : Beiden komen in aanmerking. Het is wel zo dat de tekening die de tussenstap vormt naar het schilderij vrij snel wordt ondergesneeuwd door het eigene van het schilderen zelf.

D.M. : Is het het schilderen zelf dat je leidt ?

R.D. : Het schilderij heeft zijn eigen avontuur en zijn eigen geschiedenis. Wanneer men meer over het inhoudelijke aspect van mijn werk wil weten dan krijgt men heel wat informatie via catalogi en lectuur, maar ik hoop voornamelijk dat men geraakt wordt door het beeld zelf. Bij mij komt natuurlijk ook de vraag waarom ik schilder en hoe ik schilder in het jaar 2012 ? Zo is het schilderij *2002, V, 1* vertrokken van een beeld van paus Johannes Paulus II. Ik was me heel goed bewust dat het niet eenvoudig is om dergelijk schilderij te maken na Velasquez en Francis Bacon. In die periode kwam dit beeld vaak voor op tv en in weekbladen. Het deed me



est vrai qu'un dessin, souvent, ne peut représenter que le début, ce qui vient à moi, la vie qui jaillit – la vie de chacun. Après, le résultat, la seule chose qui m'intéresse, c'est la peinture autonome, qui effectivement vient assez vite recouvrir le dessin.

D.M. : C'est la peinture qui, toujours, te guide ?

R.D. : La peinture a sa propre aventure, sa propre histoire. A la question « qu'est-ce que ça veut dire ? », on peut répondre par des catalogues, de la lecture, mais la première chose que j'espère c'est l'émotion. L'émotion et puis la réflexion, et cette interrogation : « que peindre et comment peindre en cette année 2012 ? ». Par exemple ici, dans ce tableau datant de 2002 **2002, V, 1**, c'est le pape, c'est Jean-Paul II ; pas facile de venir après Velasquez ou après Francis Bacon, d'encore oser faire un pape ! Mais ça existe dans l'actualité, à la télévision, dans les magazines, ça suscite notre réflexion et notre imaginaire – donc je le laisse entrer et je me l'approprie. Il est vieux, malade, pourquoi tient-il sur sa chaise, à quoi répondent sa légitimité ou cet entêtement (rester en place jusqu'à la mort ?...). Cela fait débat mais je ne prends pas parti, je montre la fragilité, l'absurdité, je questionne l'autorité... même s'il est aussi et surtout question de peinture !

D.M. : Comme dans ces séries des rois couronnés ?

R.D. : J'ai entamé la première série de rois en 1991 avec Saddam Hussein, pendant la guerre **de** Koweït, et la



nadenken over het feit waarom een oude zieke man op deze stoel bleef zitten. Ik vroeg me af of het wel nodig was het kruis te dragen tot zijn dood. Dit beeld bracht mijn verbeelding in beweging maar ik neem hierbij niet noodzakelijk deel aan het discours.

série de têtes couronnées récente, vingt ans après, répond à une tout autre émotion. J'ai un petit garçon qui a maintenant quatre ans, mais quand j'étais en Chine il avait un an. Drôle de pouvoir du père : « Tu laisses ta femme et ton enfant et tu restes sept mois en Chine. Est-ce normal ? Pourquoi fais-tu cela ? » Je l'ai fait pour écrire mon livre, et naturellement j'en avais parlé avec ma femme. Mais tout de même, c'était comme un drôle de rêve, et je rêvais autour d'une photo de lui sur mon ordinateur, avec la couronne de son premier anniversaire. Je crayonne, je dessine... puis c'est devenu la matière d'une peinture, envisageable dans un musée ou une expo ! Je pense à celle au musée du Dr Guislain à Gand, par exemple, ou à l'exposition 'Kind in gevaar, kind als gevaar' à l'IPSOC de Courtrai, en collaboration avec le musée Guislain. (voir les

Ik toon de broosheid, de absurditeit en stel vragen over autoriteit... het is vooral een schilderij.

D.M. : Het doet me denken aan de reeks schilderijen van de gekroonde koningen die je in het begin van de jaren negentig maakte.

R.D. : Ik begon de eerste serie van koningen in 1991 naar aanleiding van de Golfoorlog met Saddam Hussein in Koeweit. De recente reeks gekroonde hoofden is ontstaan vanuit een totaal ander uitgangspunt. Ik heb een zoontje die nu vier jaar is maar toen ik in China verbleef was hij 1 jaar. Vaak stelde ik me de vraag waarom ik mij zeven maanden alleen in China terugtrok en mijn vrouw en mijn kind alleen achterliet. Is dit wel normaal ? Waarom doe je dit ? Ik deed dit natuurlijk om mij in volle concentratie aan mijn proefschrift te kunnen wijden. Natuurlijk hadden





and Kaminori
09/05/2009

dessins '01.05.2009', '16.02.2012' et '16.02.2012/2') L'enfant en danger, ou le danger de l'enfant, ou l'enfant devenu dangereux... C'est un récit à épisodes, tous les enfants rêvent qu'ils sont rois mais le danger est que certains le deviennent. On reconnaît des symboles (le ballon, la couronne) mais ils deviennent ambigus. Une couronne peut aussi être un masque, et le pouvoir du roi (sa liberté) se révéler une prison...

E.d'A. : J'y vois aussi des flammes, une espèce de raison en feu. Un visage qui brûle, une espèce d'irruption ou d'éruption de folie.



D.M. : Et il y a un rapport au diable aussi !

R.D. : Oui et c'est ce qui m'intéresse, qu'on ne reconnaisse pas immédiatement l'origine de mon émotion et de ma propre réflexion, mais que le tableau mène à différentes

mijn vrouw en ik dit allemaal samen besproken. Mijmerend over dit alles keek ik naar enkele foto's die ik op het verjaarsdagsfeestje van mijn zoon had getrokken. Hij had zijn kroon aan die ik maakte voor zijn verjaardag. Als het ware vanzelf maakte ik een tekening van een koningskind. In 2012 werd ik gevraagd om deel te nemen aan de tentoonstelling 'Kind in gevaar, kind als gevaar' die plaats zou vinden in IPSOC Kortrijk in samenwerking met het Museum dr. Guislain te Gent. De tekening die ik in China gemaakt had werd het uitgangspunt voor een nieuwe reeks tekeningen : 01.05.2009, 16.02.2012 en 16.02.2012/2.

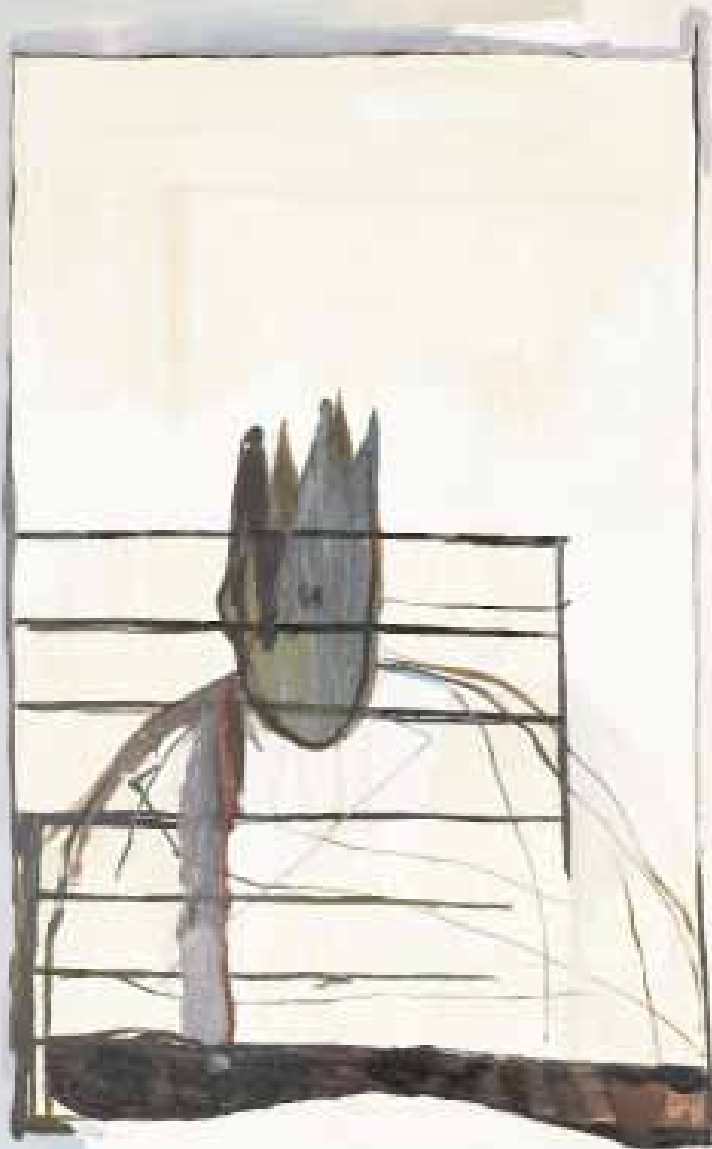
De thematiek van het kind in gevaar of het gevaar van het kind of... het kind dat gevaarlijk wordt...

Het is goed dat kinderen kunnen dromen en dat hun fantasie geprikkeld wordt en... dat ze koning spelen maar het is een gevaar als ze werkelijk, dé koning worden in het huisgezin. De kroon is een gekend symbool maar het wordt een ambigu gegeven want ze kan ook een masker worden. Men kan er zich achter verbergen en de indruk geven dat alles mooier en krachtiger is dan in de werkelijkheid. Voor sommigen is de kroon ook te zwaar om te dragen. Grote machtshonger kan ook mensen wegdrijven van de essentie van het leven en op die manier geraken ze uiteindelijk gevangen in hun eigen wereld.

E.d'A. : Ik heb er ook een gezicht in gezien dat brandt in de vlammen, een uitbarsting van waanzin.

D.M. : Er is ook een verwijzing naar





interprétations, commence à « réfléchir » et à se construire sa propre aventure, comme c'est le cas dans certaines de mes peintures les plus récentes (comme '2012, III, 1', '2012, VII, 1', '2012, VIII, 1', '2012, V, 1'). Toutes ces toiles ont pour origine le premier dessin que j'ai fait de mon fils, en Chine.

D.M. & E.d'A. : Mais il est clair que tu travailles par symboles, symbole du pouvoir ou de la folie du pouvoir, images de l'autorité qui s'accroche à la vie et, justement, de tous les messages qui peuvent être véhiculés à travers ces symboles. Tu dis « je me méfie de l'anecdote » mais tu pars toujours du réel, du concret.

R.D. : Oui, des choses de la vie. C'est très facile, ça ne vient pas de moi, ça vient à moi. C'est riche d'émotions et de réflexions qui peuvent nourrir mon tableau. On ne peut pas se saisir de toutes les sources d'inspiration, ça déborderait. Il faut choisir donc perdre, et il en va de même pour une exposition qui n'est à chaque fois que la face apparente d'un iceberg, une part qui émerge en fonction d'un espace particulier. Il faut épurer, « dépolluer » mais aussi prendre en compte la réalité du travail en atelier, de la vie qui nous entoure ! C'est un équilibre à trouver.

**
*

een duivel ?

R.D. : Ja, ik vind het interessant dat men niet onmiddellijk het uitgangspunt van het werk ziet en dat er ruimte is voor meerdere interpretaties. Het schilderij is een eventuele aanzet om na te denken en zijn eigen perceptie vorm te geven. Zo zijn ook de recente werken *2012. III, 1* en *2012. VII, 1* en *2012, VIII, 1* en *2012, V, 1*. Al deze schilderijen hebben hun oorsprong bij de eerste tekening die ik maakte van mijn zoon in China.

D.M. & E.d'A. : Maar het is duidelijk dat je werkt met symbolen van macht of van de waanzin van de macht. Je zegt dat je niet houdt van het anekdotische in je werk maar je vertrekt wel degelijk van de realiteit, het concrete ?

R.D. : Ja, ik vertrek van de gebeurtenissen uit het leven. Het is zeer gemakkelijk, het komt niet van mij, het komt naar mij. Deze rijkdom aan emotionele en rationele prikkels kunnen mijn schilderijen voeden. Er is meer inspiratie dan ik kan verwerken. Ik ben dus verplicht om te kiezen waar ik al dan niet op focus. Bij het maken van een tentoonstelling komt dit op hetzelfde neer. Ik wil een selectie van beelden maken en uitzuiveren. Welke beelden breng ik al dan niet samen ? Het komt erop aan een goed evenwicht te vinden.

**
*

E.d'A. : Et tu disais à propos du dessin qu'il est une sorte d'étape intermédiaire. Est-ce qu'on peut archiver la pensée avec le dessin ?

R.D. : Le livre édité chez Ludion en 2005 (« Dagboeknotities/Diary Notes », Ludion, Amsterdam), évoque cette question. Pour moi le dessin c'est l'enregistrement des idées ; ça c'est le premier geste. Ensuite, les petits dessins, c'est aussi un laboratoire, une salle de réflexion où je peux dessiner mes pensées. Je peux aussi y simuler des directions que je souhaite donner à une peinture, mais c'est aussi un enregistrement de ce à quoi j'ai pensé et en cela, le dessin revêt une forme d'autonomie, ça dépasse l'esquisse. Penser dans l'espace, pour moi, c'est aussi dessiner ! Et inversement, dessiner, même sans trace, c'est aussi penser, c'est une activité mentale ! Le dessin est une chose psychique, il n'en existe pas forcément de trace physique. Mais en dessin tout peut aller très vite. C'est un mouvement perpétuel, un flux qui ne peut jamais rien avoir de définitif ; on peut suspendre un dessin, prendre la décision d'arrêter, alors qu'un tableau exige une forme d'achèvement. Autre exemple : construire ma tour en céramique a demandé énormément de temps mais mon esprit peut assurer le suivi avec des dessins, envisager ce que je peux faire ou pas. Puis j'ai pris une photo – qui est aussi pour moi un dessin –, en contre-plongée, et je me dis que c'est amusant, les nuages qui bougent ; et je dois faire un film parce que j'ai besoin des mouvements des nuages, une étape entraîne l'autre, c'est selon moi

E.d'A. : Je zei dat de tekening voor jou een soort tussenstap kan zijn om te komen tot een beeld. De tekeningen vormen op die manier een archief van je denken ?

R.D. : In het boek 'Dagboeknotities/Diary notes' uitgegeven door Ludion (Amsterdam) in 2005 geef ik via een kleine nota het antwoord op je vraag. Daarin schreef ik dat de tekening voor mij een registreren is van mijn gedachten, het is een eerste teken. Vervolgens vormen de tekeningen een laboratorium waaruit later nieuwe werken kunnen groeien. Ze kunnen ook de weg tonen naar een nieuw beeld, maar het kunnen natuurlijk ook autonome beelden zijn.

Tijdens het tekenen kan het registreren zeer snel verlopen. Dit kan ook de tekening een karakter geven van een eeuwige stroom die niet definitief is in tegenstelling tot een schilderij dat eerder naar een definitief resultaat streeft. Toen ik werkte aan een reeks porseleinen torens die het basismateriaal vormden om een film te maken werden vele bedenkingen via tekeningen geregistreerd. Via de snelheid van het tekenen kon ik mijn denken blijven volgen. Later nam ik via de toren foto's van de wolken en dit bracht me tot de gedachte om ook de beweging van de wolken weer te geven. Dit leidde automatisch tot het maken van de film *Touching the earth and the sky* (2008, 3 min.). 'De toren' functioneert voor mij ook als een 'portret'. Normaal gezien kijkt men in een toren van boven naar beneden. Hier is geen trap aanwezig en men heeft dan ook geen andere keuze om





une évolution très normale ; ça aussi c'est un portrait, c'est « la tour », qui en principe appelle un regard du haut vers la bas. Ici il n'y a pas d'escalier, on entre et on n'a pas d'autre choix que de regarder vers le haut, on se sent très petit, et par l'orifice défilent les nuages, le rêve, la pureté... Toutes les sculptures en porcelaine blanche ont finalement abouti à un film, 'Touching the earth and the sky' (2008, 13 min.). Cette œuvre est un appel à s'élever, à prendre le temps de se lever. On me dit souvent que mon travail est plutôt lourd mais en fait non, il ne l'est pas ! C'est très léger, peu d'années dans une vie séparent la naissance de la mort ! Il faut profiter de la vie, ce qui pour moi signifie ne pas discuter ou perdre son temps autour de la futilité, du dérisoire.

E.d'A. : Lourd, ça veut dire « chargé » ?

R.D. : Oui, je ne ressens pas cela comme négatif.

E.d'A. : L'expression d'un tourment, quand même...

R.D. : Je ne trouve pas que ce soit tourmenté, c'est une réflexion à propos de la vie. Elle est très courte, trop courte, je ne prends pas le temps de m'énerver pour de petites choses.

D.M. : Y a-t-il dans ton œuvre des « messages », des choses à lire précisément et énoncées sur un mode un peu didactique ?

R.D. : Je n'aime pas le didactisme. Je préfère l'idée de perturbation. J'aime quand quelque chose coince, grince, n'est pas tout à fait clair.

van beneden naar boven te kijken, men wordt als het ware opgenomen in de bewegende wolken, de droom, de zuiverheid,...

Soms krijg ik de bemerking dat mijn werk eerder zwaar is. Nu moet ik zeggen dat ik dit helemaal niet vind. Het wordt steeds gedragen op een bodem van licht en kleur. Het draagt een positieve boodschap in zich en het gaat over het gebeuren tussen de geboorte en het sterven. Het komt erop neer te genieten van het leven en niet te zeuren over futiliteiten.

E.d'A. : Betekent zwaar 'geladen' ?

R.D. : Het is geladen door de inhoudelijke context.

E.d'A. : Misschien de uitdrukking van een kwelling ?

R.D. : Ik denk niet dat het over een kwelling gaat, het is een reflectie over het leven. Het is kort, te kort, ik neem geen tijd om mij te ergeren aan kleine zaken.

D.M. : Draagt je œuvre een bepaalde boodschap in zich én verwijst het naar een bepaalde didactiek ?

R.D. : Ik hou niet van didactiek in mijn beeldend werk. Ik hou meer van de storing in een beeld.

Didactiek en therapie klinken voor mij negatief als het over beeldend werk gaat. Het is voor mij een zaak van noodzakelijkheid : wanneer ik in mijn atelier ben – niet alleen het fysieke atelier, maar vooral de mentale ruimte – moet ik tijd nemen. Er is het voorbereidende, de vraagstelling, het moment van aanscherpen... Wanneer

Didactique, ou thérapeutique, ça sonne négativement à mes oreilles. C'est pour moi une question de nécessité : quand je suis dans mon atelier – pas seulement l'atelier physique, mais surtout mental, cette chambre de la tête particulière –, quand je peins, je dois prendre le temps. Il y a le travail préparatoire, le questionnement, le moment où il faut épurer... On ne prend pas assez le temps d'épurer. Si on prend le temps d'épurer, le message se fait à la fois plus simple et plus complexe ; l'utilité d'une couronne sur la tête d'un roi, par exemple, n'apparaît plus de façon très lisible...

E.d'A. : Et la vie qui t'inspire t'apparaît donc souvent encombrée de choses inutiles...

R.D. : Inutiles, oui ; et ça c'est le début de la série « *Cerebriraptor* » : trop de communication, trop d'informations. On perd notre liberté dans l'encombrement de notre tête, liberté de penser (à laquelle je tiens infiniment !), liberté de mouvement...

D.M. : Et tu te sens libre dans la peinture ?

R.D. : J'essaie. Se consacrer complètement au problème qui vous occupe, c'est ça le summum de la liberté ! Et c'est l'instant de la liberté qui rend le tableau intéressant, mais il y a aussi la discipline... on en revient à ma thèse de doctorat ! Sur vingt dessins il peut n'y en avoir qu'un de valable, le reste est bon à jeter. Mais ils contiennent cette liberté, et je me suis longtemps demandé pourquoi ils en contenaient davantage que mes peintures... J'ai

ik de beeldtaal laat rijpen ontstaat er een eenvoudiger boodschap die tegelijkertijd complexer wordt. Zo zal de kroon op het hoofd van een koning via verschillende gelaagdheden kunnen gelezen worden.

E.d'A. : Het leven inspireert je, maar het lijkt er soms op dat jij je ergert aan tal van nutteloze zaken die op je afkomen ?

R.D. : Het teveel aan onnodige informatie die tot ons komt was het uitgangspunt van de reeks *Cerebriraptor*. Een teveel aan communicatie en publiciteit kunnen ons hoofd rommelig maken en daardoor verliezen we de flexibiliteit in ons denken en onze beweging.

D.M. : Voel jij je vrij tijdens het schilderen ?

R.D. : Ik probeer me vrij te voelen. Ik vind het ongelooflijk wanneer ik me volledig kan concentreren op het maken van een beeld.

Ik voel me misschien wel het meest gelukkig wanneer ik met het ongemak rondloop van hoe ik het beeld tot een goed einde kan brengen. Precies de vrijheid kan het werk een interessante wending geven, maar er is natuurlijk ook de discipline... Hier komen we terug op het terrein van mijn doctoraal onderzoek. Op 20 tekeningen kan het gebeuren dat er maar één de moeite waard is om ze te laten zoals ze is. De rest kan bijgewerkt worden of wordt weggegooid. Zij bevatten een vrijheid die ik voor mezelf nog niet vond in mijn schilderijen. Tegenwoordig weet ik dezelfde vrijheid ook in mijn schilderijen te hanteren.

aussi écrit ce livre pour interroger mes collègues : « Mais quel est le moment où les choses ne sont pas contrôlées, ce moment qui prime dans ton œuvre ? » Dans un dessin très vite fait, on laisse venir la liberté plus facilement. Avec la peinture, c'est peut-être plus difficile. Ça rejoint aussi la question du cadre (ce qui limite voire définit l'œuvre), et à présent j'envisage des peintures qui commencent à ressembler à mes dessins. Et qui permettent la même liberté, car les moments les plus heureux sont ceux où je réfléchis à ce problème : comment incarner ce dessin dans une peinture tout en préservant sa liberté ? Même si je trouve la solution (et elle demande toute mon énergie, tout mon respect !), une telle préoccupation peut sembler étrange dans le monde où nous vivons, et parmi tous ces problèmes... Alors, si je trouve le tableau trop beau, je l'attaque un petit peu, ça devient autre chose ; il prend son autonomie et se transforme, il donne naissance à des étapes, à d'autres tableaux, je reprends, j'efface, le hasard intervient, l'erreur... et tous ces changements sont source de réflexion mais aussi de soucis ! Le tableau doit porter la trace de ces problèmes, du combat avec la lumière qui n'est jamais tout à fait maîtrisable, il faut que le tableau raconte sa propre histoire parfois très éloignée de ce qu'elle était au début.

D.M. : On comprend très bien comment tu travailles et ce que tu cherches quand tu racontes cette histoire !

R.D. : C'est l'irritation qui m'apporte la meilleure satisfaction, et ça c'est

Soms vind ik een schilderij té mooi en dan val ik het aan. Hierdoor gaat het werk een andere wending nemen. Er kunnen nieuwe stappen genomen worden : ik herneem het, veeg weg, het onverwachte treedt binnen, fouten duiken op... al deze veranderingen zijn bron van reflectie maar ook van problemen. Ik vind het goed dat het schilderij bepaalde sporen van zijn problematiek in zich draagt en zijn eigen verhaal vertelt. En soms is het eindresultaat helemaal anders dan ik bij het begin voor ogen had...

D.M. : Je zoek- en werkproces wordt gedragen door het leven zelf?

R.D. : Irritatie brengt me soms tot het schilderen. De invloeden dringen binnen in mijn atelier. Dit resulteert in tekeningen. Het schilderen zelf vergt een uitermate grote concentratie. Wanneer ik 's avonds naar huis ga laat dit me moeilijk los. De dag nadien probeer ik alles met een fris hoofd te analyseren. Ik laat het laatste werk steeds concurreren met enkele andere werken in het atelier. Dit om te kijken of het al dan niet stand kan houden. Het ene werk mag het andere niet opeten. Tijdens het opstellen van een tentoonstelling is dit gelijkaardig. Alle werken beschouw ik als één geheel en ze moeten stand houden t.o.v. mekaar in een nieuwe expo.

Ik ben tevreden dat er bij deze tentoonstelling een catalogus zal verschijnen die dieper ingaat op de opbouw van de expo. Het kan interessant zijn om iets meer te weten over hoe een tentoonstelling vorm krijgt en wat er zich hierbij allemaal in



une contradiction ! Au lever : café, journaux. Les influences pénètrent, dans mon atelier je fais des dessins et des dessins, je recommence, je reviens à la maison, je me demande si c'est bon ou pas, je retourne à l'atelier, j'essaie d'avoir un regard plus frais et je me rends compte que ce n'est pas bon et c'est pour ça que je me réserve une petite place pour la peinture. Le tableau auquel je travaille doit discuter avec les autres, il y en a un meilleur, un plus mauvais et ce dernier devient source d'irritation, je me dis que ça ne va pas, je les fais se battre, quel que soit leur âge ou leur stature ils doivent être assez forts pour rester l'un avec l'autre sans s'entre-dévorer ! Et c'est pareil dans une expo. Tout ce que je fais, toute ma vie, c'est « une exposition » ; je laisse des traces et chaque exposition, prend de ces traces et les rassemble pour voir ce qu'elles ont à se raconter, ici et maintenant. Et c'est pour ça que je suis heureux que ça devienne un livre, pour ceux qui veulent en savoir davantage – mais ce n'est pas indispensable, ça vient en second lieu. La première chose, c'est d'aimer ou pas ; et si on aime, on se demande ce qui se passe dans la tête de l'artiste, à quoi il pense. Il faut susciter un déclic. Plus exactement, enclencher ce mécanisme qui fait qu'un portrait est une relation en triangle entre modèle, artiste et spectateur. Commence alors un cheminement, plus ou moins guidé...

D.M. : Et quelle est la place du hasard dans ta peinture ?

R.D. : Le hasard est pour moi extrêmement important. Quand je

het hoofd van een kunstenaar afspeelt.

D.M. : In welke mate speelt het toeval een rol in je schilderijen ?

R.D. : Openstaan voor toevalligheden is voor mij heel belangrijk. Wanneer ik spreek over de gecontroleerde ongecontroleerdheid gaat dit over het toeval dat ontstaat maar dat in een rationeel kader wordt geplaatst. Wanneer alles pure controle is komen we terecht in een doodlopend straatje of een woestijn. Ik hou ervan wanneer er onverwachte elementen de kop opsteken. Het is dan een kwestie om deze rationeel te verwerken en hierbij bepaalde keuzes te maken ?

Wanneer ik bijvoorbeeld beslis om zeven maanden in China te wonen dan creëer ik een rationeel kader omdat er andere invloeden op mij zullen afkomen dan wanneer ik thuis blijf. Onverwachte



dis ici « de gecontroleerde ongecontroleerdheid », ça veut dire que j'adore ce qui n'est pas contrôlé ! Quand tout est contrôlé, c'est un échec, une impasse, c'est le désert. D'où les difficultés actuelles autour de la notion de « recherche » en art, car à l'université, si on veut ses points, son diplôme, tout est contrôlé ! C'est difficilement conciliable. Je n'aime pas quand tout est contrôlé. J'ouvre toutes les portes quand je fais de la peinture et j'espère qu'il n'y a que peu de choses qui sont contrôlées. Mais laisser tout entrer n'implique pas de tout garder, il faut choisir. Par exemple, habiter sept mois en chine, c'est « sous contrôle » : voilà, j'habite là-bas. Mais d'autres imprévus s'offrent à moi. Prenons le cas du dripping, ce jeu de gouttes et de coulures. Dans une de mes peintures, **2012, III, 1** (ill. p. 33), le dripping correspond à quelqu'un qui tombe, dans la partie inférieure droite du tableau. Je voulais chasser un élément qui a fait tache, et cette tache, conjugée à la base schématique qui est alors réapparue, sont devenues les éléments qui ont déterminé la forme finale du tableau. Il y a du hasard dans la chute ou dans la perte, mais aussi un jeu et un enjeu de communication. Et à un moment, c'est un peu comme en musique, ça prend forme, ça trouve sa place sur la toile. Le hasard, l'accident me donnent raison de pratiquer de la sorte, mais on ne peut pas en faire un système. Ce tableau (Schilderij : **2012, V, 1**), je suis en train de travailler dessus, il s'intègre dans un propos, suscite une série d'images, je tente en vain de reporter

situaties bieden zich aan.

Ook tijdens het creatieproces wil ik alert zijn voor niet verwachte elementen. Hoe ga je daar al dan niet mee om? De niet gewilde verfspatten zijn misschien een heel eenvoudig voorbeeld. Soms worden ze onmiddellijk weggewerkt of een andere keer krijgen ze een betekenis in het beeld. Zo ga ik deze in mijn laatste schilderijen meteen als picturale elementen verwerken (cfr. **2012, VII, 1**). Uiteindelijk vormen ze in het eindbeeld picturale acts. Ze nemen mijn inziens een interessante vorm aan die een plaats krijgt op het doek. Voor alle duidelijkheid wil ik hieraan toevoegen dat ik er helemaal niet van hou om bewust toevalligheden uit te lokken. Ik ben er tegen als het een systeem of truckje wordt. Dit heeft helemaal niets met de zaak te maken. Ik herinner me goed dat ik volop bezig was met het werk **2012, V, 1** toen ik onderbroken werd door een geplande afspraak. Normaal gezien zorg ik dat ik ongelimiteerd kan werken zodat ik niet onder tijdsdruk sta. Deze keer was het anders. Het werkproces stopte vroeger dan voorzien. De dag nadien kwam ik terug in mijn atelier om het schilderij af te werken maar ik werd geconfronteerd met een werk dat 'af' was. Dit was eventjes bevreemdend en daarom liet ik het even rusten. De dag nadien kwam ik terug kijken en besloot dat het inderdaad kon blijven in de staat waarin het zich bevond. 'Stoppen' is een belangrijk gegeven in het proces. Over dit gegeven heb ik veel gesproken met collega's. Ik voel en weet wanneer een schilderij af is, soms... dit vraagt een houding van

le moment du repas avec ma femme et mon fils car je sens que je touche au but, j'ai peur de perdre le fil... tant pis. Le lendemain je reviens dans mon atelier pour retravailler ce tableau, je me dis... « mais il est fini ! ». Moment essentiel, dont j'ai parlé énormément avec mes collègues : le moment de s'arrêter. Quand un tableau est fini, je le sais et je le sens. Je l'ai amené alors dans la grande pièce pour se coller aux autres tableaux. J'ai entamé alors autre chose ; le lendemain, je suis revenu vers lui et ça s'est confirmé : il était vraiment terminé. C'est la raison pour laquelle je pense qu'il faut être très alerte en peinture, très lucide, aux aguets ! Lucide en cours de route car le but recherché peut se présenter tout à coup, quelque part au détour du chemin, il exige de la disponibilité pour être reconnu. Mais je ne m'explique pas tout. Par exemple : pourquoi tous mes formats sont à la verticale ?!...

E.d'A. : On a tout de même l'impression que tu parles de dessin comme d'un épisode de liberté et de tâtonnement, alors que la peinture, c'est le moment où tu fais œuvre...

R.D. : Non, ça devient un ensemble. On réalise un dessin très rapidement mais avec un tableau, il faut passer par de la préparation, davantage de travail ; c'est surtout lié à la légèreté de la matière et du support. Le geste est différent. Tenez, une belle anecdote. Ça (voir « Installation A », Drie tekeningen van 10 meter op 1,5 meter), c'était pour l'exposition au musée M à Louvain. J'étais en Chine et je travaillais à l'exposition « L'art

concentration en alert zijn.

E.d'A. : Ik heb de indruk dat je tijdens het tekenen een grotere vrijheid ervaart dan tijdens het schilderen,... ?

R.D. : Ik ervaar zeker de laatste tijd dezelfde vrijheid bij het tekenen als bij het schilderen. Natuurlijk kan men een tekening sneller en minder complex maken dan een schilderij. Bij het schilderen is er een grotere voorbereiding nodig. Dit heeft allemaal te maken met de materie en de drager. De beweging is ook anders tijdens het tekenen en het schilderen.

Hierbij aansluitend wil ik iets vertellen over de installatie (cfr. *Installatie A*, drie tekeningen van 10 m. X 1,5 m.) die ik maakte voor de tentoonstelling *Parallelepiped* in het museum M te Leuven. Prof. Koen Van Laere had mij scans en informatie bezorgd van patiënten die de ziekte van Alzheimer hebben. Dit waren voor mij anonieme dossiers maar de wetenschappelijke informatie was heel accuraat. Toen ik in mijn atelier aan het werken was, voelde ik dat het helemaal niet lukte en heb dan ook het werk vernietigd. Later vloog ik van Xiamen naar Peking en maakte op de achterkant van de omslag met het materiaal dat ik van het ziekenhuis ontvangen had enkele vluchtige schetsen van een eventueel uit te werken project. Het was de bedoeling om tekeningen te maken van de hersenen waarbij de evolutie van de ziekte duidelijk tot uiting kwam. Het lichaam zou vorm krijgen door streepjes. Het gereduceerde beeld zou in de lijnvoering een vermindering van stabiliteit teweegbrengen. Via drie

et la science », avec Koen Van Laere, professeur à Louvain, et j'avais en tête un projet avec des personnes atteintes de la maladie d'Alzheimer. Avant que je parte en Chine, il m'a donné via l'hôpital de médecine nucléaire, des scanners de la tête de personnes atteintes d'Alzheimer, avec l'évolution entre la première la troisième année. Naturellement, ces dossiers sont anonymes. J'arrive en Chine et là-bas, je m'attelle à des dessins avec du papier chinois et de l'encre de Chine. Et à un moment je me dis « mais enfin, ce n'est pas parce que tu es en Chine que tu dois travailler avec le papier chinois et l'encre de Chine ! ». Puis j'ai pris l'avion vers le Nord, de Xiamen à Pékin au mois de décembre – tout devait être près pour le mois de janvier ! J'étais dans l'avion, et vu l'espace restreint de ma place de passager, pas question de peindre mais je pouvais dessiner. Alors j'ai commencé à le faire sur l'enveloppe des scanners, et comme j'avais toutes les informations sur moi et rien que du papier, l'idée de faire des gros plans sur les cerveaux m'est venue. De retour à la maison en décembre, j'ai décidé de présenter trois rouleaux, trois dessins qui montrent le début, l'évolution (très exacte grâce aux scanners !), et enfin la troisième année, où le cerveau rétrécit et se fait grignoter. Partant d'un matériel très exact, ça m'a donné la liberté de présenter une installation qui reflète l'évolution de la maladie d'Alzheimer ; et le rouleau représentait tout ce qui a été « oublié », à travers des lignes de plus en plus petites, parce qu'il y a de plus en plus d'oubli. La base devient

grote tekeningen zou de evolutie van het ziekteproces uitgebeeld worden. Hiervoor zou ik rollen papier gebruiken van 10 meter op 1,5 meter waarbij de rol op de grond blijft liggen. Het hele concept kreeg vorm op een onbewaakt moment. Later werd dit alles in mijn atelier in Gent uitgewerkt.

E.d'A. : Het idee van Chambres de la tête verwijst enigszins naar dat wat zich op een bepaalde plaats in het hoofd afspeelt.

R.D. : Ja, het ging hier over wat in een echt hoofd gebeurde. Voor mij was het belangrijk dat het geen illustratie werd van een gegeven maar dat het beeld via tasten groeide naar een universele context.

**
*

E.d'A. : Je zegt dat je in China in bijzondere omstandigheden kon werken maar het lijkt erop dat je dit deed ver van het dagelijkse leven. Was je dan niet in de dorpen en ging je 's avonds niet uit ? Was het voor jou alleen een soort van isolement dat je



instable. Et tout ce cheminement provient de ce dessin sur l'enveloppe, dans l'avion : des gros plans sur la tête et pour le reste, des lignes très répétitives, obsessionnelles.

E.d'A. : Et c'est toute l'idée des « Chambres de la tête » d'une certaine façon ; représenter ce qui se passe dans l'espace d'une tête.

R.D. : Mais vraiment dans une tête, alors ! Et avec de vraies personnes ! C'est bouleversant, c'est quelque chose d'énorme quand on est atteint de ce mal. Et travailler aux côtés d'un neurologue rendait l'expérience encore plus exceptionnelle. Mais elle n'en exige pas moins d'être « réduite », jusqu'à toucher à une expérience plus universelle.

**
*

E.d'A. : Tu dis qu'en Chine tu as pu travailler dans (et grâce à) des circonstances particulières ; mais tu sembles être resté loin de la vie de la Chine, tu n'étais pas dans la ville, tu ne sortais que le soir, etc. Était-ce juste une forme d'isolement dont tu avais eu besoin, aurais-tu pu faire ton travail devant une autre mer, devant la mer du Nord ou devant la Méditerranée ? Si oui, cela semble contredire l'influence de la vie qui t'entoure, ton attention, ta perméabilité à elle...

R.D. : Probablement. Certainement même. J'aurais pu le faire en Italie par exemple, ou à la campagne. Mais par exemple après un certain temps je voulais me reposer, ou m'éloigner, voir une autre ville. Je voulais l'isolement, le retrait, mais aussi la découverte,



nodig had ? Misschien kon je dit ook aan de Noordzee of de Middellandse Zee vinden ? Het lijkt me tegenstrijdig wanneer je zegt dat je werk ontstaat vanuit het dagelijkse leven en jij je bewust terugtrekt van je leefwereld ?

R. D. : Ik had de concentratie natuurlijk ook bijvoorbeeld in Italië of ergens te lande kunnen vinden, maar het gaat niet alleen over die concentratie. De ontdekking van een andere wereld is hierbij even belangrijk. Ik bleef niet alleen op mijn kamer. Na een tijdje wilde ik me ontspannen en dan zocht ik een stad of een dorp op. Andere prikkels kwamen tot mij. De installatie *CCM Center for Cloning and Manipulation, Collection 2009* (die uit een reeks

et j'ai eu les deux ; et le résultat est venu comme ça, dans deux directions également ; l'installation que j'ai préparée ici, et l'exposition que j'ai faite en Chine. Par exemple, les petites sculptures de « Bombchild » (les enfants de la bombe ou... les « enfants-bombes ») (voir image ci-contre CCM - CEAC 2009, Center for Cloning and Manipulation, cf. 1 installation CCM Z33 2008, et aussi 'Bombchild', 2007) : l'intérieur de l'installation est très épuré, mais la présentation extérieure je l'ai calquée sur leurs nombreux magasins de babioles, ou sur les magasins de souvenirs et de gadgets que l'on trouve dans le monde entier... J'ai recréé la galerie pour qu'elle ressemble à un magasin, même les bureaux de la directrice étaient inclus dans cette démarche, les vitrines éclairées et les light-boxes, tout se mélangeait ; et c'est le paysage urbain que je voyais et dont j'étais entouré qui m'a donné ces idées. Etre soulagé des contraintes habituelles du quotidien m'a rendu plus sensible, plus ouvert à cela. Les choix importants sont ceux qui préservent ta plus grande concentration intellectuelle, celle qui correspond à ce mélange – un peu extrême – de liberté et de préoccupations liées à l'atelier. C'est un grand mouvement, qui permet de penser (car la pensée c'est du mouvement) et de s'isoler en soi-même. Avec au centre, le dessin, et cette idée que dessiner c'est penser, et que penser c'est bouger !

E.d'A. : Mêles-tu de la sculpture à l'exposition présentée ici ?

R.D. : C'est une chose à laquelle j'ai

'bombkinderen' in porselein bestaat) is gegroeid vanuit de indrukken die ik daar meemaakte.

Binnenin was de installatie zeer sterk uitgepuurd, maar de presentatie buiten leek op een typische Chinese winkel met gekleurde panelen, vlaggen, lichtbox,... De galerie kreeg de vorm van een winkel waar ook het kantoor en de directrice deel uitmaakten van het geheel.

E.d'A. : Je hebt geen sculpturen getoond op deze tentoonstelling?

R.D. : Neen. Ik heb de klemtoon gelegd op mijn recentste werk dat zich voornamelijk focust op het schilderen. Enkele van die werken werden onlangs voor het eerst getoond in de galerie van Jacques Cerami en deze zijn nu aangevuld met enkele nieuwe doeken die nog nooit eerder werden getoond.. De prachtige locatie van Les Brasseurs



songé. Mais il vaut mieux insister sur mes priorités actuelles, qui sont le dessin et la peinture, quitte à emprunter quelques toiles qui ont pu être vendues récemment chez Jacques Cerami... J'en ai de nouvelles, aussi ! Je tiens à ce qu'on voie des choses qu'on n'a jamais vues auparavant ; de l'inédit, des confrontations inédites, c'est important. Quelques semaines avant mon exposition, j'ai déjà l'essentiel de l'accrochage en tête, je la vois. Mais pour l'incertitude restante, je me laisse guider, surprendre... La flexibilité, la disponibilité peuvent donner à mon travail une autre existence inspirée par ce lieu magnifique, une résonance particulière que Les Brasseurs peuvent me suggérer, m'inspirer.

Propos recueillis entre novembre 2012 et mars 2013

heeft voorstellen gemaakt en me geïnspireerd. Dit leidde tot bepaalde nieuwe confrontaties met mijn werk. Zich flexibel opstellen is noodzakelijk zodat de specifieke mogelijkheden kunnen aangewend worden. Dit alles kan nieuw leven brengen tussen de werken onderling en in zijn totaliteit.

Het interview groeide uit verschillende gesprekken tussen november 2012 en maart 2013.



Letter to Ronny Delrue

It must have been about 7pm, on 11 February 2013, when you left me in the heated room in your studio. Maybe slightly earlier. I had been prepared to settle in there on the dot of 7. You closed the door behind me, opening up and offering to me the intimacy, previously unknown to me, of your studio. I had never had that privilege – of spending an evening alone in an artist's studio. And I still don't know if I like it. Everything suddenly reveals itself at incredible proximity: an annotation, a folded letter, a picture turned against the wall, piles of drawings, a dust mask... All absorbed in a silence which, in the middle of town, seems unreal. I was tempted to walk in your footsteps, to do what you had done. The lines along the floor, like witnesses, showed me the movements you had made. The studio was becoming the scene of a crime, my gaze the accomplice in a process I could only imagine. My curiosity helped me fix myself to this space which, for a time, became mine... I switched a couple of the chairs around, to make it look different. In a brown folder full of drawings I found one with the following notes, like indicators: 74 (on the back), Ghent, 12.30 am, r.d. 10.02.2004 (on the front). This drawing is somewhat removed from the figurative language – tending towards abstraction – I know from your work. Three-quarters of the sheet of paper is covered in a yellow-brown adhesive and, on top of it, thick pencil lines. On the bottom there are three quotes from Ludwig Wittgenstein: 'It is good that I do not allow myself to be influenced' (1921), 'I truly think with my pen, because my head doesn't know much about what my hand is writing' (1933-34), and 'The face is the soul of the body' (1931). Only later do I realise that you made this drawing seven years, almost to the day, before this moment I'm spending in your studio. So it was seven years ago that reading Wittgenstein must have affected your relationship with your own artistic practice. And it was the sentence in the middle that caught my attention the most: the automatic writing of the 'uncontrolled control'. The artist who intentionally gives free rein to the lines, strokes and movements of chance in his creative thought process. For your doctorate you interviewed artists about their 'uncontrolled moments', perhaps merely to understand the meaning of your own.

I continue flicking through the file... I pick up a drawing you made on the section outlined in black of a death announcement: r.d., February 2003. The rapidly sketched silhouette of a man-bird, framed by four quickly drawn pencil lines. In another file, a drawing (r.d., 26.11.2012) of a solemn, green figure, crowned with a tracery of branches. In a drawing with the inscription 'r.d., 2012', a human torso disappears completely behind a big black circle. 'Day-to-day drawings', as you yourself call them: somewhere between intimate fragment and automatic, obsessive gesture. Most often with the exact place and date noted down. As if this drawing only existed within this defined framework. Or is it your way of highlighting the fragility of the moment, the white landscape of the sheet of paper upon which the drawing is made like a thought or a state of mind? Each time the same ritual unfolds, or at least that's how I imagine it, immersed here in your studio. Day after day, week after week the same silhouette is repeated and explored like a meditation mantra. And the faces are never really faces, they are an indication of a form, a pattern of lines off on a

reconnaissance mission on a sheet of paper. The bodies themselves become annotations, ways of envisaging what a body could be. Hatching and regrets destroy the model, divert the drawing from any immediate reality and elevate it to the rank of psychological state. I don't know why, spontaneously, I'm starting to write about your drawings only. Perhaps it's because in the room I'm in there is only one painting. 'Se souvenir – Oublier/Remembering – Forgetting' (1994 III 4) is a small canvas upon which scratches of black paint, sombre, direct, seem to have crossed something out. In certain places some rare small patches of white canvas still timidly emerge through the blackness. Remembering and forgetting. Perhaps the memories only have meaning when coupled with the inevitable forgetting. In the canvas from 1994 you can already see this tendency in your work to make things appear by effacing them or painting over them. Through your drawings, paintings and photos, a specific forgotten thing disguises itself as a universal memory. In a few years' time, what will I have retained, in my mind, of this time in your studio? Maybe the wind, which tried to make its way through the slits in the doors and windows? Or a handful of children's drawings, done by your son, on the wall behind your desk? I will try to forget what I've seen, but not the way I looked at it.

Philippe Van Cauteren, Ghent, 11 February 2012.

Dominique Mathieu: How do you envisage the exhibition you're preparing for at Les Brasseurs? There's a stronger sense of contradiction in it than of retrospective, wouldn't you say?

R.D.: Thinking about it now, I felt it was important to focus mainly on showing very recent things but to juxtapose them with drawings, paintings and older pieces. At the moment I'm working on paintings mostly – on new paintings – but drawings too. The idea is to bring different pieces together and allow them to communicate with one another, creating immediate juxtapositions and connections between recent and older paintings which are often on the same themes but, when placed together, make you aware of new networks, new paths.

Emmanuel d'Autrepre: So that idea, of juxtaposing recent and older works, is present at every stage?

R.D.: To start with I thought it would be interesting to work stage by stage; then I decided it would be better to go for immediate, more open, unexpected and startling juxtapositions. My most recent paintings are very open, there's more white in them, but there's no reason why they can't interact with my heavier, more sombre, very weighty paintings. That way, different modes of thinking, of seeing – even across a single theme – become more evident.

E.d'A.: And the exhibition itself is part of the process...

R.D.: Yes, I regard every exhibition as a stage, as a part of my overall work. I take the space as my starting point: that's what invites me, guides me, dictates what I do. It takes time for me to get used to new spaces. I've been here many times and at the moment I can see the path I have to take to build a new exhibition here, juxtaposing pieces from my studio or from collections; envisioning them together and seeing why, right now, Les Brasseurs represents a new exhibition, which takes the space into consideration and mixes up small- and large-scale paintings, drawings, etc. The attic, for example, refers here to what would be the highest room in your head. The installation 'Dessins (de l'esprit)/Drawings (of the mind)' is a series of written mental exercises presented on the wall. On the small table you'll find various documents that are related to the development of the exhibition. To draw is to think, and to think is to draw. The chair is there, as if I had just popped out for a moment. And the environment of 'thought' is an entourage of paintings that evoke power, power and danger, and ultimately the relative nature of all things. Power corrupts thought! I also work in strata, in successive layers. An image has to settle, then it comes back to life, it evolves. A big gilt frame, for example, evokes wealth, or even opulence, and refers to the history of art; I go back to it, find it again, paint over it and through a 'lost' or buried portrait another face emerges... These are two essential pillars in my work – evolution and juxtaposition.



E.d'A.: You say that to start with, the place itself interested you, drew you in. Was that because it has its advantages and disadvantages? What difficulties and opportunities do you anticipate here?

R.D.: When I prepare for a show, I'll have a vision in my head of how the space will be filled that's 90% complete; then I'll verify my assumptions in situ. It's like tackling a painting – you have to leave yourself open to the possibility of losing yourself in it, of challenging yourself through it. There's a tension between preparation and completion: there's never a smooth, calm conclusion. Some things are more rigid than others. The fluidity of a drawing (which is never 'finished') doesn't have the same hold as a painting, which offers up a different existence, a different resistance.

The first thing I liked about this place is the volume of the space and the light – the 'stained-glass' aspect of the wide windows and the floor. The atmosphere here is of a building that's lived in, with the traces of journeys on the staircase, between the floors; they are also mental journeys, like when you 'travel in your head'. And that's where the title 'The rooms in your head' comes from. These are concrete, physical rooms, which are also more imaginary in the way that they move us through time, place recent and old works side by side, create oppositions and differences... a 'room in your head' that contains several years. I would like these juxtapositions to occur not just in space but also in time, showing the passage of time in stages. This work would be about memory but also about its material, which evolves, and which responds to the way in which an artist, in the room in his head, can answer the same questions or envisage different solutions, precisely by using a variety of materials. In the past I've done video art, and I've made a lot of sculptures and ceramics, but here, at the end of all those roads I've taken, I want to focus on painting and drawing, and to link them in time. The entrance, for example: what immediately interested me was that when you arrive, you can't see anything, that the space remains free as it is now. In the end I decided to hang, opposite the main entrance to the first room, 'Bird, 2003, II, 2', a large dark canvas 2m by 1.5m; it introduces the show but closes it as well, and its format indicates a kind of new access, independent of the side entrances to the building. It's what guides you towards the world of painting. When you enter the room you see a rather old painting, in its gilt frame. You have to create a strong attraction, leading directly into thought, into ideas; a repainted painting hangs alongside three carefully chosen, and possibly framed, small drawings (I make a huge number of drawings); this is important to me – to frame or not to frame is an important question... A very recent, very open and imposing large painting can interact with quickly sketched small drawings, or with another, smaller painting, or it can initiate a process of reflection on the relativity of life, the back and forth within a work... that's what I'm trying to achieve.

D.M.: And what would your own preferred themes be?

R.D.: To me, a theme or a subject is something I can write about, something that moves me. It's what life brings me, what I see every day, in the papers and magazines I read, what I see on television. All of that stimulates me and makes me think, but also creates considerable pollution, which you notice in people's heads, in nature. That's why I envisage

a landscape as a portrait and a portrait as a landscape, as illustrated by a painting like '2012, III, 1' (schilderij 8). I'd like to give you another example: a small, very dark painting I made a few years ago. The paint is spilling over, there's a little bit of colour in there... For me it's a 'portrait of the mind'. It was for the same sorts of reasons that I produced the series of 'Cerebriraptors' – these creatures who steal or eat heads, this predatory nature, all symbolise pollution and alienation, as soon as those things move me and stimulate me. We saw on TV and in the papers, for example, the Korean boy who killed those students at Virginia Tech in 2007: it makes you feel an emotion but it also makes you think and question how it is possible that such acts exists and the reasons why. [Livre, planche 123]. And when I'm having my breakfast I'll quickly make a small drawing (it's the fastest thing I can do, I'm not very good with computers) of something I'm dreaming about or playing around with but which I'll go back to later, and the sketches mount up or pile up, and might provide a justification for a large painting [this one ended up being 2m by 2m!] **C.S.-h. 2007/1 and 2007/2 (2007)**. The emotion comes first but then a great deal of thinking follows – how am I going to get to that painting? I don't just paint 'from gut feeling', the gut feeling comes at the beginning; I enjoy that moment, but I have to quickly find more depth to it. The subject and title of my PhD, 'Het onbewaakte moment. De gecontroleerde ongecontroleerdheid / The unguarded moment. The controlled uncontrollability' is about precisely this boundary, or balance, between the controlled and uncontrolled character. It's all about control. And it all starts in the studio too, from when the drawing arises and is quickly captured, but it also creates time for reflection, for questioning the place I occupy in contemporary drawing. To draw is to think, but how do you identify that thought? My doctorate was an invitation to reflect more intensely about my work in the studio, then to return to painting in autumn 2011, and the show at Les Brasseurs is the fruit of that period of withdrawal, of reflection on the process. What emerges at the beginning is open and free (you even believe you can fly sometimes!) but it quickly comes up against a limit: the frame. Or the painting starts off a series, or it changes and leads to another work that's stronger, more studied, more anchored in time...

E.d'A.: But in your mind, are they allegories of real events? Or is it of secondary importance that we don't see the point of departure, that the evolution and the finished work end up evoking other things?

R.D.: I absolutely refuse to get into the territory of anecdote, it's something I abhor. It's just an irruption in my life which inspires me to work. Things that seem impossible, unthinkable, come along and move you, make you reflect, then very quickly they enter the 'laboratory' of drawing (drawing is very important, very fast).

E.d'A.: And is this always an intermediary stage, or can it also be the end result?

R.D.: Both. But it's true that often a drawing can only be the beginning: it's what comes to me, life gushing out – my life, everyone's lives. Afterwards, the result, the only thing that interests me, is the autonomous painting, which does supersede the drawing fairly quickly.





D.M.: Is it always the painting that guides you?

R.D.: The painting has its own journey, its own story. To answer the question 'what does that mean', you can look through catalogues, you can read, but the first thing I hope for is emotion. Emotion and then reflection, then asking: 'what shall I paint and how shall I paint it this year, in 2012?' For example here, in this painting from 2002 '2002, V, 1') it's the Pope, it's John Paul II; it's not easy to come along after Velazquez or Francis Bacon, and still dare to paint a pope! But the Pope is still a subject that exists in contemporary society, we see him on television and in magazines, and this makes us reflect and ponder – so I let the subject in and I appropriate it. He's old and ill, why does he cling to his office, what purpose does his legitimacy or that stubbornness (about remaining in place until death, etc) serve? It's a topic of debate but I don't take sides, I just show the fragility, the absurdity, I question his authority... even though it's also, and most importantly for me, about painting.

D.M.: Like in your series of crowned kings?

R.D.: I started the first series of kings in 1991 with Saddam Hussein, during the first Gulf War, and the recent series of crowned heads, 20 years later, is a response to a completely different emotion. I have a son who's four now, but when I was in China he was 12 months old. An odd way for a father to use his power: 'You're leaving your wife and child and going to China for seven months? Is that normal? Why are you doing that?' I did it so I could write my book, and of course I'd talked it over with my wife. But even so it was like a strange dream, and my dreams revolved around a photo I had of him on my computer, wearing a paper crown on his first birthday. I scribbled, I drew... then it became the subject of a painting that I could even envisage in a museum or an exhibition! I'm thinking of the exhibition at the Dr Guislain Museum in Ghent, for example, or 'Child in danger, child as danger' at the IPSOC in Courtrai, in collaboration with the Guislain Museum. ((See illustrations '01.05.2009', '16.02.2012' and '16.02.2012/2')) The child in danger, or the danger of the child, or the child that has become dangerous... It's a story in episodes: all children think they're kings but the danger is that some do become them. The symbols (the ball, the crown) are recognisable but they become ambiguous. A crown can also be a mask, and the power of the king (his freedom) can turn out to be a prison...

E.d'A.: I can see flames in it too, as if reason were on fire. A burning face, some sort of irruption or an eruption of madness.

D.M.: And there's a connection with the devil as well!

R.D.: Yes and that's what interests me – that people don't immediately recognise the origin of my emotion and my own reflection, but that the painting leads to different interpretations, it starts to 'think' and to build its own journey, as is the case with some of my most recent paintings (like '2012, III, 1', '2012,VII, 1', 2012, VIII, 1', '2012, V, 1'). The origin of all these canvases is the very first drawing I made of my son, in China.

D.M. & E.d'A.: But it's clear that you work through symbols – symbols of power, or of the

lunacy of power, images of the authority that attaches itself to life and all the messages that can be carried through these symbols. You say 'I don't trust anecdotes' but your starting point is always something real, something concrete.

R.D.: Yes, things in life. It's very easy, they don't come from me, they come to me. They're full of emotions and reflections that can enrich my painting. You can't seize every source of inspiration, there would be too many. You have to choose and therefore lose some, and the same goes for an exhibition, which is only ever the visible part of an iceberg, a side of it that emerges to fit the confines of a specific space. You have to de-clutter, 'depollute', but also take into account the reality of working in a studio, the reality of life around us! It's a balance you have to find.

**
*

E.d'A.: And you said about drawing that it's a kind of intermediary stage. Is it possible to archive thinking through drawing?

R.D.: The book published by Ludion in 2005 ('Dagboeknotities/Diary Notes', Ludion, Amsterdam), looks at that question. For me drawing is a way of recording ideas: it's the first gesture. Then come small drawings, and this is also a laboratory, a room for reflection where I can draw my thoughts. In it I can also simulate the directions in which I'd like to take a painting, but it's also a means of recording what I've thought about, and in doing this the drawing takes on a kind of autonomy which goes beyond the preparatory sketch. For me, to think in a space is also to draw! And conversely, drawing, even if it leaves no trace, is also thinking – it's a mental activity! Drawing is something psychic; it doesn't necessarily leave behind a physical trace.

But with drawing, everything can happen very fast. It's a perpetual movement, an ebb and flow which can never be definitive; you can suspend work on a drawing, make a decision to stop it, whereas a painting demands some form of completion. Another example: it took a huge amount of time for me to build my ceramic tower but my mind could ensure its continuation through drawings, envisioning what I could or couldn't do. Then I took a photo (which for me is also a drawing) – a low angle shot – and I thought, this is amusing, with the moving clouds. And I had to shoot a film, because I needed the movements of the clouds: one stage leads to another, which is a completely normal evolution in my view; that too is a portrait, it's 'the tower', which in principle requires you to look down from the top. There's no staircase here: you come in and you've got no other choice than to look up. You feel very small, and you see clouds, dreams, purity, all filing past the opening... All the white porcelain sculptures eventually led to a film, 'Touching the earth and the sky' (2008, 13 min.). That work is a call to rise, to take the time to get up. People often tell me my work is rather heavy but in fact it isn't! It's very light – there aren't many years in a life between birth and death! You have to make the most of life, which for me means not discussing or wasting my time on anything futile or derisory.



E.d'A.: When you say heavy, does that mean 'weighty'?

R.D.: Yes, to me it's not a negative thing.

E.d'A.: But it's an expression of some kind of torment though...

R.D.: I don't find it tormented, it's a reflection on life. Life is very short, too short, so I don't waste time stressing about the little things.

D.M.: In your work are there any 'messages' – any things that need to be read precisely, and spelled out in a slightly didactic way?

R.D.: I don't like didacticism. I prefer the idea of disturbance. I like it when something jams, grates, is not at all clear. Didactic, or therapeutic, both of those things sound negative to me. For me it's a question of necessity: when I'm in my studio – not just the physical studio, but more importantly in the mental studio – that special room in my head –, when I paint, I have to take my time. There's the preparatory work, the questioning, the moment when I have to de-clutter... People don't take enough time to de-clutter. If you take the time to de-clutter, the message becomes both more simple and more complex; the usefulness of a crown on the head of a king, for example, becomes much less easy to read.

E.d'A.: So does it seem to you that the life you take your inspiration from often appears cluttered with useless things?

R.D.: Useless, yes; and that's how the 'Cerebriraptor' series started: too much

communication, too much information. We lose our freedom in the clutter in our heads, our freedom of thought (which is of infinite importance to me!), freedom of movement, etc.

D.M.: And do you feel free when you're painting?

R.D.: I try to. Devoting yourself entirely to the problem you're occupied with is the pinnacle of freedom! And it's the moment of freedom that makes the painting interesting, but discipline comes into it too... which brings me back to my doctoral thesis! Out of 20 drawings there can only be one of value – the rest can be thrown away. But they contain that freedom, and I've been wondering for a long time why they contain more freedom than my paintings... One of the reasons I wrote my thesis was to ask my colleagues: at what point do things become uncontrolled, the most important point in your work? When you make a drawing very quickly, it's easier to let freedom in. With painting it's perhaps more difficult. This also comes back to the question of the frame (which limits or even defines the work), and at the moment I'm envisioning paintings that are starting to look like my drawings... Paintings that permit the same freedom, because the happiest moments are those when I'm thinking about that problem: how can I turn this drawing into a painting while still maintaining its freedom? Even if I find the solution (and that demands all my energy, and all my respect!), this kind of preoccupation might seem strange in the world we live in, surrounded by all the problems we have... So if I think the painting is too pretty I attack it a bit and it becomes something else; it takes on an autonomy of its own and transforms; it gives rise to different stages, to other paintings; I return to it, I erase it; chance, mistakes, etc intervene... And all these changes give cause for reflection but also for concern! The painting has to bear the trace of these problems, and of the battle with light which you can never control entirely; the painting has to tell its own story, which is sometimes very different from the one you started with.

D.M.: When you talk like this, it makes it easy to understand how you work and what you're trying to achieve.

R.D.: Irritation is what brings me the most satisfaction, which is something of a contradiction! When I get up: coffee, newspapers. Influences seep into my mind; in my studio I make drawing after drawing; I start again; I go back home, I ask myself if they're any good; I go back to the studio, I try to look at everything with fresh eyes and at that point I can see what's not right, and that's why I leave myself a small space for painting. The painting I'm working on has to interact with the others; there's a better one and a worse one and the worse one becomes a source of irritation. I tell myself that's no good, I pit them against each other – whatever their age or stature they have to be strong enough to sit side by side without devouring each other! And the same goes for an exhibition. Everything I do, my whole life is 'an exhibition'; I leave traces behind and for each exhibition I pick up those traces and put them together to see what they have to tell each other, here and now. And that's why I'm happy all this is being published, for people who want to know more about it – but that's not essential, that comes second. The main thing is whether you like it or not; and if you like it, you wonder what's going on in the artist's head, what he's thinking about.

You have to create a trigger. To be more precise, you have to engage the mechanism that makes a portrait a triangular relationship between model, artist and viewer. Then begin upon a course which is guided to some degree...

D.M.: And what place does chance occupy in your painting?

R.D.: Chance is extremely important to me. When I say 'de gecontroleerde ongecontroleerdheid/uncontrolled uncontrollability' here, it means I love it when things are not controlled! When everything is controlled it's a failure, an impasse, it's the desert. This is where the current difficulties surrounding the notion of 'research' in art come from, because at university, if you want good grades, if you want to get a degree, everything is controlled! It's difficult to reconcile. I don't like it when everything is controlled. When I paint I open every door and I hope there are only a few things that are controlled. But letting everything in doesn't mean keeping everything – I have to make choices. For example, living in China for seven months, that's 'under control': I live there and that's it. But other unexpected things present themselves to me. Let's take the example of drip painting – that interplay of drops and colours. In one of my paintings, '2012, III, 1', the drops represent someone falling, in the lower right-hand corner of the painting. I wanted to chase an element that made a mark, and that mark, together with the schematic basis which then reappeared, became the elements that determined the final form of the painting. When something falls or is lost that's chance, but it's also something to play with and a challenge of communication. And at a particular moment it's a bit like in music, it takes shape, it finds its place on the canvas. Chance and accident give me the opportunity to work in this way, but you can't make a system out of it. This painting (*Schilderij : '2012, V, 1'*) is one I'm working on now. It fits into an aim of mine, generates a series of images; I'm trying in vain to depict the moment when I'm having a meal with my wife and son... In vain because I feel I'm getting close to my goal, I'm scared of losing the thread... but I do, unfortunately. The next day I come back in my studio to rework the painting, and I say to myself 'it's already finished!'. This is a crucial moment, which I've talked about a great deal with my colleagues – the moment when you stop. When a painting is finished I know it and I feel it. So I took it into the big room so it could grapple with the other paintings. Then I started on something else; the next day I went back to it and my feeling was confirmed: it really was finished. That's why I think you have to be very alert when you're painting, very lucid, always on the lookout! Lucid along the way because the goal you're seeking can appear all of a sudden, somewhere off the path you're taking, it demands availability in order to be recognised. But I don't explain everything to myself. For example: why are my formats always vertical?!

E.d'A.: All the same, I get the impression that you talk about drawing as being an episode of freedom and of trial and error, whereas painting is the moment where you create a work...

R.D.: No, it all becomes one. You make a drawing very quickly but with a painting you have to prepare first, so it takes more work; it's mostly because of the lightness of the



material and the medium. It's a different gesture. I've got a good anecdote to tell you. This ((see Installation A, Drie tekeningen van 10 meter op 1,5 meter)) was for the exhibition at the M Museum in Louvain. I was in China working on the 'Art and science' exhibition with Koen Van Laere, a professor in Louvain, and I had in mind a project involving people with Alzheimer's. Before I left for China he gave me some scans, from the hospital of nuclear medicine, of the brains of people with Alzheimer's, showing the progression from the first to the third year. Of course those files are anonymous. I got to China and started working on drawings on Chinese paper with Indian ink (called encre de Chine – 'Chinese ink' – in French). And there was a moment when I said to myself 'just because you're in China you don't have to work with Chinese paper and Indian ink!' Then I flew to the North, from Xiamen to Beijing, in December – everything had to be ready by January! I was on the plane and because I didn't have much space in my seat there was no way I could paint but I could draw. So I started drawing on the envelope containing the scans, and because I had all the information with me and nothing but paper, the idea of doing close-ups of brains came to me. When I got home in December I decided to display three scrolls, three drawings that show the start, the progression (very precise because of the scans!) and finally the third year, where the brain shrinks and eats itself. Because I started off with very precise information, it gave me the freedom to present an installation that reflects the progression of Alzheimer's disease; and the scroll represented everything that had been 'forgotten', through lines that got smaller and smaller, because there is more and more memory loss. The base becomes unstable. And this entire process came from that drawing on the envelope on the plane – close-ups of the head – and the rest of it was very repetitive, obsessive lines.

E.d'A.: And in a way that's the whole idea of the 'Rooms in your head': representing what's happening inside the space of a head.

R.D.: But actually inside a head in this case! And with real people! It's deeply distressing, absolutely life-shattering when you have this illness. And working alongside a neurologist made the experience even more unique. But it still had to be 'reduced' as much as any other work, to make it into a more universal experience.

**
*

E.d'A.: You say that when you were in China you were able to work in (and thanks to) special circumstances; but you seem to have kept well out of life in China, you lived out of town, you only went out in the evening, etc. Was it the case that you just needed some kind of isolation? Could you have done your work by a different sea, by the North Sea or by the Mediterranean? If so, that would seem to contradict what you said about being influenced by life as it happens around you, how it grabs your attention and how it seeps into your mind...

R.D.: Probably. In fact definitely. I could have done it in Italy for example, or in the countryside. But after a while I wanted to rest, or remove myself, see another town. I

wanted isolation, retreat, but also discovery, and I got both; and that's how the result came along, also in two directions – the installation I made here and the exhibition I put on in China. Take, for example the small 'Bombchild' sculptures ((cf. illu CCM - CEAC 2009, Center for Cloning and Manipulation, cf. 1 installatie CCM Z33 2008, and also 'Bombchild', 2007)): the interior of the installation is very uncluttered but the exterior I copied exactly from the numerous trinket shops I saw in China, or from the souvenir and gadget shops that you find all over the world... I reorganised the gallery to make it look like a shop – I even included the manager's offices, lit up windows and light boxes, everything mixed together; and it was the urban landscape I was seeing and was surrounded by that gave me those ideas. Being relieved from the constraints of everyday life made me more sensitive, more open to it all. The important choices are those that preserve maximum intellectual concentration, which corresponds with this (slightly extreme) mixture of freedom and the preoccupations of the studio. It's a big movement that allows you to think (because thought is movement) and to retreat into yourself. And at the centre of it all is drawing, and the idea that drawing is thinking and that thinking is moving!

E.d'A.: Will there be any sculptures in this exhibition?

R.D.: Maybe. That's something I've not been thinking about very much, I don't know yet... It might be better to stick with my current priorities, which are drawing and painting, even if it means borrowing a few canvases I've recently sold through Jacques Cerami... I have some new ones too! I want people to see things they have never seen before; new things, new juxtapositions – that's important to me. My exhibition's a few weeks away now and I've already got most of the layout in my head, I can see it. But for the remaining part I'm still not certain about, I'm going to let myself be guided, be surprised. Flexibility and availability might give my work a different existence, inspired by this magnificent place, a special resonance that Les Brasseurs might suggest to me, might inspire.

From interviews with the artist between November 2012 and March 2013



Liste des oeuvres:

- p. 6 bovenaan: februari 2003, dessin, crayon sur papier-onderaan:
10.02.2004, dessin, technique mixte sur papier
- p. 7: 26.11.2011, dessin, technique mixte sur papier
- p. 8: 2012, dessin, technique mixte sur papier
- p. 11: Bird, 2003, II, 2, Acrylic sur toile, 200 X 150 cm.
- p. 13 links: (Mind) drawings, 2010 – 2011, Technique mixte sur papier-rechts:
2002, V, 1, Acrylic sur toile, 200 X 150 cm.
- p. 14: La vie, 2012, Installation, peinture 52 X 44,5 cm.
- p. 15: Cerebriraptor, dessin, technique mixte sur papier
- p. 16 links: Herinneren en vergeten, 1994, III, 4, Acrylic sur toile, 30 X 40 cm.rechts:
2012, III, 1, huile sur toile, 200 X 150 cm.
- p. 17: I try to forget your face, 2002, huile sur toile et cadre doré, 81 X 65,5 cm.
- p. 18: C.S.-h, 2007/2, Acrylic sur toile, 200 X 200 cm.
- p. 20: 2002, V, 1, Acrylic sur toile, 200 X 150 cm.
- p. 21: Dagboeknotities, dessins, technique mixte sur papier
- p. 22 bovenaan:Dagboeknotitie, dessins, technique mixte sur papier-onderaan:
2012, I, 1, huile sur toile, 200 X 150 cm.
- p. 23: 2012, VII, 1 et 2012, VIII, 1, huile sur toile, 200 X 150 cm.
- p. 24: Dagboeknotitie, 09/09.2009, dessin, technique mixte sur papier
- p. 25: Mask of power, 2012, huile sur toile, 59,5 X 48,5 cm.
- p. 26: 2012, VIII, 1, huile sur toile, 200 X 150 cm.
- p. 27: 2012, II, 1, huile sur toile, 200 X 150 cm.
- p. 30: 2012, V, 1, huile sur toile, 200 X 150 cm.
- p. 31: Cerebriraptor, 07.08.06 et 08.08.06, Installation 6 X litho, 64,5 X 50,5 cm.
- p. 35: 2012, III, 1, huile sur toile, 200 X 150 cm.
- p. 36: Lost memory, 2007, technique mixte peinture photo, 126,5 X 125,2 cm.
- p. 39: A, 2009 – 2010, Installation, Crayon sur papier, 3 X 10 m. X 1,5 m.
- p. 40: CCM Center for Cloning and Manipulation, Installation
- p. 41: 2012, IV, 1, huile sur toile
- p. 43: links Bird, 2003, II, 1, Acrylic sur toile, 200 X 150 cm. rechts
Lost memory, photoprint, 121,11 X 178 cm.
- p. 47: (Mind)drawings, 2010 – 2011, technique mixte sur papier
- p. 50: 2012, I, 1, huile sur toile, 200 X 150 cm.
- p. 51: La vie, 2012, Installation, peinture 52 X 44,5 cm.
- p. 54: Lost memory, photoprint, 121,11 X 178 cm.
- p. 57: Cerebriraptor, 07.08.06 et 08.08.06, Installation 6 X litho, 64,5 X 50,5 cm.
- p. 60: Mask of power, 2012, huile sur toile, 59,5 X 48,5 cm.

Remerciements:

à Marc Wendelski (photos de l'exposition aux Brasseurs),

à Philippe Van Cauteren (directeur du SMAK, **Gent**),

à la galerie Jacques Cerami (Charleroi/Couillet).

*

Merci à Celine et Pepijn,

merci à Nancy Vansielegem.

*

Traduction française de la lettre de Philippe Van Cauteren: Emmanuel d'Autreppe.

Traduction néerlandaise de l'entretien: Ronny Delrue.

Traductions anglaises: ISO Translation & Publishing.

*

Conception et maquetage: Dominique Mathieu, Jonathan Honvoh,

Ronny Delrue, Emmanuel d'Autreppe.

Mise en page: Jonathan Honvoh.

Achévé d'imprimer en mai 2013
Sur les presses de Raymond Vervinckt & Fils, à Liège



Province
de Liège



LIEGE 2013 FÊTE DE LA GRAYURE
BIENNALE INTERNATIONALE
DE GRAYURE CONTEMPORAINE