

correspondances #2 Ronny Delrue



correspondances #2

Ronny Delrue

Martin Assig
Roger Ballen
Sanjeev Mahارjan
Christine Remacle
Salam Atta Sabri
Mithu Sen

cor- respon- dances #2

06-07

**Letter: to
Martin Assig,
Roger Ballen,
Ronny Delrue,
Sanjeev Maharjan,
Christine Remacle,
Salam Atta Sabri
and Mithu Sen**

Philippe Van Cauteren

08-13

**Cross Over
the Mind**

Carine Fol

14-21

**Seven Chapters
on Ronny Delrue's
*Correspondances***

Ory Dessau

24-41

Salam Atta Sabri
Baghdad

42-53

Roger Ballen
Johannesburg

54-67

Sanjeev Maharjan
Kathmandu

68-79

Mithu Sen
New Delhi

80-99

Martin Assig
Berlin

100-105

Christine Remacle
Geel

106-117

Dutch
translations

118-131

Exhibition
photographs

132-143

French
translations

Letter: to Martin Assig, Roger Ballen, Ronny Delrue, Sanjeev Maharjan, Christine Remacle, Salam Atta Sabri and Mithu Sen

Let me be clear from the start. There is a reason – which I am not obliged to share – why I do not always manage to find the time and space to order my thoughts on this remarkable project known as *Correspondances*. As a cloud is carried by the wind, so too I become lost on unfamiliar paths that curiosity nevertheless compels me to follow, hesitantly. And like many things – everything, in fact – this has its upside and its downside. But anyway, what I am writing here can certainly be seen as one strand of my thinking on a project that Ronny Delrue and I launched three, maybe four years ago. Its beauty lies in the tactical intuition of the moment, the chemistry of unique encounters, and faith in the mishaps in drawing and language. In *Homo Deus*, Yuval Noah Harari presents a vision of the future in which people will probably become surplus to requirements and will be replaced by algorithms and data processors. Art, too, will be affected. All human processes – creative processes included – can apparently be reduced to biochemical algorithms. A Bach cantata can be generated and can evoke an experience which emotionally approximates the original by Johann Sebastian Bach. The redundancy of humankind that Harari prophesizes is a horizon which *Correspondances* defiantly reflects upon. In the world of *Homo Deus*, writing and drawing are unnecessary, as everything becomes a coded, predictable universe of symbols, including the world of emotion and experience. Even the unpredictability and doubt of the artist can be emulated by an algorithm, reduced to a system applicable to everyone, to anyone who still likes to see themselves as an individual. *Correspondances* rejects this potential reality. Or rather: the project connects with an archaeology of the present, with the belief that the machinery of drawing and writing is a failing, grinding algorithm, full of bugs and errors. The project incorporates the conviction that a mark on paper serves an

artistic thought process. We have long known that for artists the medium is merely a means – despite the fact that some would wish to see it otherwise – but it is a means that has acquired a greater value in a world dominated by hi-tech and digitization. The resistance offered by drawing and writing, their slowness, is a form of silent protest, a deaf-mute indictment, a faltering cry that makes things visible in the swamp of the imagination. But let me go back to the beginning. An exhibition entitled *Drawing – The Bottom Line* opened at S.M.A.K. in October 2016. It gave an insight into the versatile practice of drawing today. The exhibition included work by Iraqi artist Salam Atta Sabri, more specifically a selection from his *Letters from Baghdad* series. During his stay in Ghent, I took Salam Atta Sabri to Ronny Delrue's studio. This encounter could be seen as the origin of the project. It marked the start of their correspondence and their friendship. Since that first meeting, letters have constantly gone back and forth between Ghent and Baghdad. Ronny would send drawings and notes by post from Ghent to Baghdad, and weeks later Salam Atta Sabri would send his answer in the form of a drawing. Time and space, language and drawing, were thus redefined in a surprising way. Something that might seem quite ordinary in a correspondence between Ghent and Montpellier, for example, becomes something quite different between Ghent and Baghdad. I do not know the exact meaning of this exchange, but the continuous exchange between two ways of thinking and drawing generated a huge amount of data, information and drawings that wove themselves into a complex fabric. The very first letters contained an echo from art history: the tradition of the *cadavre exquis* is reflected in there, for example. Yet their importance and meaning lie not in the past but in their effect of propelling the slowness of drawing and writing towards the future.

What is more beautiful than the circle left on a piece of paper by a coffee cup, even if an algorithm can produce a lifelike imitation? What is even lovelier is the artists' ideas, the exchange, the noise, the geographical and cultural differences, the slowness, the simplicity, the banality, the trace, the moment, the text, the language, the distance, the ideas, the powerlessness. This project never set out to create a globalized network of artists informing and inspiring each other by letter. It is in fact a result of that. Iraq (Salam Atta Sabri), Nepal (Sanjeev Maharjan), India (Mithu Sen), Germany (Martin Assig), South Africa (Roger Ballen) and Belgium (Christine Remacle) are only places and regions that are everywhere and nowhere. 'Every landscape is located nowhere', Fernando Pessoa once wrote. But no correspondence between Delrue's hometown of Ghent and elsewhere is about nothing. It is about artists who relate to the world from a certain place, here in particular in an analogue way. Not the milliseconds it takes to send an email, but the tradition of sending and conveying a letter or package from one place to another. Geography and time, time and space, space and imagination, imagination and ideas, ideas and actions, actions and attempts to relate to the reality we inhabit or which inhabits us. *Correspondances* can be called a polycentric project, which delves into a potential that is removed from the hegemony of the prevailing cultural geography, which emerges in the soundless encounter. Every artist who is part of this project has produced meaningful relics, marginal notes that veer between public and private. Every drawing or exchange denotes distance and proximity, fragments that in this book and in the exhibition constitute an unexpected whole. The meaning of each contribution exists only by virtue of its complement. In other words, *Correspondances* is an exploration of exploration.

Cross Over the Mind

« Je pense à tes toiles où mon âme
à cheval sur mon regard plonge dans
la tienne et dans celle de tous, où
j'entre dans ton miroir dont je ne
reviens plus. Car après la rencontre
(d'un témoin ?) rien n'est plus comme
avant. Et – pour en revenir encore
une fois à ça, mille fois, cent mille
fois, jusqu'à ce que la mort s'en mêle
– seul l'étonnement autorise la ren-
contre et le hasard en fait le tissu. »

I first encountered the work of Ronny Delrue in 2001. Since then I have had the privilege of working with him on several occasions, and each time I have been moved by the search for himself and others that guides his creative process. *Cross Over the Mind* was the English title of a project that I curated as part of *Bruges 2002, Cultural Capital of Europe*, in which art was created in and from a crossover of artistic spirits, originating in both the self and others. As a concept, the title perfectly embodies what is happening in Ronny's *Self-Portrait* from the *Gevoelige geesten* (Sensitive Spirits) series of 2001 and in his drawing *C.R.17.05.2002*. These two works feature a red patch inside a skull, a visualization of both an inner voice and a listening to the voice of others.²

The first encounter: portraits

I discovered the work of Ronny Delrue at the parental home of Jan Hoet, whose father was a psychiatrist in Geel, a city known throughout the world for its family care system whereby psychiatric patients live with local families. Jan Hoet was visibly moved as he told me about the period when he lived with the mentally ill, for whom he had a deep respect. Ronny was showing a number of portraits of patients in *Y.E.L.L.O.W.*, an exhibition curated by Jan Hoet. His drawings left a deep impression on me. They exuded something strong and yet fragile, as if he had succeeded in touching the soul of his subjects. It seemed as if he had interacted with them and then transposed this connection to his own visual idiom. Since the 1980s I have been researching the interaction between psychiatry and intellectual disability and creativity, exploring the blurred boundary between normality and pathology in life and in art. This interest of mine had put me on the trail of Ronny Delrue, and it led to the start of our collaboration.

The first invitation: *Cross Over the Mind*, a dialogue with Christine Remacle

As part of *Bruges 2002, Cultural Capital of Europe*, I was invited to curate a project involving people with an intellectual disability. It soon became clear that it would not be enough simply to include the various local institutions for intellectually disabled people in the project, but that we would have to

consider the position of their work in the broader field of art. The *Bruges 2002* team and I agreed that we could not restrict ourselves to selecting and presenting existing drawings.

The *Cross Over the Mind* project eventually became a laboratory where, for a whole week, four pairs of artists – one with, one without a disability – worked, lived, explored ideas, laughed, ate and drew together, and were confronted with each other. We created a refuge where everything revolved around encounters. It was the result of a steadily growing interest in the creative expressions of people with a disability, and was intended as a powerful plea for individuality to be acknowledged and respected, both in the margins of society and in the field of culture. I wanted to show that it was important to step away from the system of 'normal versus disabled'. I believe this is the only way to free art from a focus on its maker. The fact that people with an intellectual disability do not have the same awareness of the impact of their work in the art world and do not engage in any critical discourse about it is no more than a side issue in this context.

The project grew out of a firm belief that in art there is no difference between pathology and normality, as Jean Dubuffet – the inventor and later collector of art brut – argued after the Second World War. Art brut was the counterpart to the cultural art which Dubuffet believed was being suffocated by its own restrictive values and rules, caught in the trap of cultural careerism. Only unspoilt, original, 'raw' art could provide an alternative. Although these views might seem outdated now, I believe his ideas were just as important a turning point in art as Marcel Duchamp's ready-made. Both these artists pushed the boundaries of art, Duchamp by displaying an everyday object in a museum setting and giving it the status of an 'art-work', and Dubuffet by regarding non-professional artists marginalized by society as the only true artists. Dubuffet also dreamed of preserving their creations outside the conventional art scene, far away from what he considered indoctrinated, less pure art. This romantic vision was of course untenable, and his concept underwent an irreversible evolution when it was embraced by the official art scene and by commercialism.

But let's return to *Kanttekening – Cross Over the Mind* and the collaboration between Ronny

Delrue and Christine Remacle. In order to counter the clichés and prejudices about the creative expressions of people with a disability, four pairs consisting of an ‘insider’ and an ‘outsider’ were asked to collaborate for one week. Each ‘couple’ was formed on the basis of stylistic and conceptual similarities in their work: Heidi De Bruyne and Bob Verschueren both made vegetable installations; Hendrik Heffinck and Frédéric Gaillard shared a passion for installations made of objects; Alexis Lippstreu and Jacques Charlier had been drawing and painting copies of well-known artworks for years, each on the basis of a different vision. Each pair jointly developed a piece of art that was exhibited in the house in a room allocated to them.

The link between Christine Remacle and Ronny Delrue was the portrait. They spent hours and days sitting opposite each other, drawing. They had met at their respective workplaces a week before. Ronny visited Christine at La Hesse, the studio in the home where she created her art, in Vielsalm in the Ardennes, and she visited Ronny at his studio in Ghent. In the catalogue, Ronny described the entire process in the form of a journal, from their first meeting to the final day, when they lay down their pencils and hung the 53 drawings in the bare sitting room of the house on Ezelstraat in Bruges. It had been a confrontational week during which there had been a lot of laughter but also some tears, a week of ups and downs, just like life.

The public was able to view the artworks and installations on Saturday. One visitor said his experience was ‘like stepping into the soul of the artists’. The project possibly touched upon the boundary between art and life in a unique way. It raised new questions, gave physical expression to the friction between people. Entirely removed from sectors, grassroots support and institutions, it created a haven where certainties began to waver, new questions were thrown up, and above all where intense experiences occurred that led to enduring creative results. ‘No one remained unaffected by this adventure. It changed perspectives, gave the words of others a different intensity, and enabled people to share their joys and sorrows. What emerged was a kind of ideal way of living: making art proved to be a way of giving meaning to every movement, every word in every-

day life. For a week, we all knew what we had been put on earth for, thanks to this unanswerable question. This was how film-maker Gérard Preszow described the adventure. He filmed the entire process and his film *Couples en résidence* is a subtle and fascinating account of this extraordinary week. The project and the work of all the artists not only explored the boundary between pathology and normality in art, but also the impact of life on art. The film is testament to this. *Kanttekening – Cross Over the Mind and Couples en résidence* became powerful arguments ‘against a charitable, sympathizing, protective and isolating attitude to art that cannot be categorized in the conventional pigeonholes. Particularly in a society that has appropriated art and madness as a means of compensating for a lack of affection and of soothing our fear of the unfathomable’.³

The final drawing that Ronny Delrue and Christine Remacle made appeared to summarize their intense communication. Ronny produced a black line drawing of Christine’s head in which she herself painted a blood stain in red paint, within the outline of the skull. What was she trying to depict here? Mental tension, sadness, love? She could not put it into words, but she could draw it.

Everyone went home and all the participants had to ‘find a spot where they could land safely, uncouple themselves, dry their tears’, as Jacques Charlier put it.⁴ This experience continued to resonate with everyone who had been involved. At the studio in Vielsalm, Christine repeated the process, following the same pattern, with her fellow residents, sitting opposite them to draw their portraits. Ronny told me that he too often thought about the collaboration. The portrait he painted after his first visit to Christine in Vielsalm shows a courageous, upright woman, perfectly in balance. The image has stuck in his mind. The portrait and the 53 drawings are visual evidence of a uniquely expressive symbiosis that Ronny experienced as ‘taking on Christine’s individuality’. It led him to produce work that he could not have made in his studio, which came from something that he paradoxically described as ‘uncontrolled control’. Thinking and acting, feeling and drawing are connected.

Of course this project showed only a part of the creative universe of each artist, Ronny and Christine included. However, it did reveal a very important part of it. So important that the uncon-

trolled control he experienced then in fact became the basis for Ronny's doctorate in the arts, and the *Correspondances* exhibition at S.M.A.K. The idea also prompted a second invitation.

**The second invitation:
Correspondances, in interaction with
Roger Ballen and Marguerite Rossouw**

More than 15 years after this first project, Ronny told me that he was preparing for a solo exhibition at S.M.A.K. that would feature his correspondence with several international artists and his collaboration with Christine Remacle. And soon the idea of working with the CENTRALE for contemporary art – of which I have been artistic director since 2012 – arose. I suggested that Ronny engage in a dialogue with photographer Roger Ballen, who is known for his haunting portraits of South African outsiders and his idiosyncratic photographic scenes. Ballen is more than a photographer. His work has evolved from photographing animals and strange characters who, because of their appearance, their background or their 'otherness', live on the edges of society, to the creation of a 'Ballenesque' world. He immerses the viewer in a burlesque, violent, macabre world in which he links human and animal, reality and imagination, to express the absurdity of the human drama.

The correspondence between Ronny Delrue and Roger Ballen took several forms. Ronny drew abstract organic shapes on Ballen's photographic portraits. He then sent some of his drawings to South Africa. There, Marguerite Rossouw, who works with Ballen, integrated them into a fascinating collage with recent photographs. The dialogue revealed the two artists' uniqueness, but it also highlighted fundamental affinities between them. Both dive into the deepest subconscious, depicting it in a very personal way, Ballen with a disconcerting strangeness, Delrue with his sometimes dark but always sensitive portrayal of people.

In the exhibition at CENTRALE, Ronny created a dialogue between *Lost Memories*, a series of photographs from the S.M.A.K. collection, family pictures found at a flea market, the faces painted over in black paint, and a series of empty glass bell jars. The black obscuring the faces in the family portraits is a defining feature of Delrue's work that enables him to depict the mental pollution we are

all subject to. We are all pure at birth, but in the course of our lives, experiences, memories and thoughts accumulate in our minds. The black layer of paint symbolizes this layering and this temporality and remembrance of the subject. Combined with the bell jars, as metaphors for empty heads, they create a tension that seems to visualize what is trapped, intangible, in our heads.

The installation of dozens of glass bell jars, entitled *Landscape Without Saints*, is truly a 'painting in glass', as the artist himself describes it. It has a double layering. To Delrue, a landscape is a portrait and a portrait a landscape – a landscape of the soul. The title refers to the question, what is a person if they lose their faith? What is a person who no longer believes in him- or herself? The dozens of bell jars, positioned beside each other on a table, some right on the edge, look like they might topple over at the slightest movement. This fragile balance represents society's attitude towards certain individuals, outsiders. The fragility of the soul and the individual is another important theme in Ronny Delrue's artistic quest. His work is like a journal in which he repeatedly attempts to encapsulate and explore 'chambers of the head'.⁵

This quest has evolved over the past decade and is no longer restricted to Delrue himself. It also focuses on the other – other artists with whom he has a creative dialogue, or whom he interviewed as part of his doctoral thesis on the unguarded moment and uncontrolled control. These many conversations explored the subject of drawing as a breeding ground for emerging fantasies. To Ronny, drawing is the perfect medium for depicting and exploring the interaction between coincidence and rationality. Although there are certainly points of contact between Ronny's work and outsider art, and although he has worked with outsiders on several occasions, he did not include this almost indefinable and artificially constructed field in his study. The intentionality of making art and the conscious, controlled, rational distance from the work can perhaps be regarded as the key difference between 'insiders' and 'outsiders'. The latter are largely driven in their work by an irresistible need, just like artists, but they do not consciously articulate or position their creation in the field of art and culture. They do not on the whole step back from and analyse their work. This argument can give rise to highly contradictory conclusions

for or against outsider art. For Dubuffet, this lack of connection with the art world was a clear benefit. Those who are sceptical of outsider art believe it is not art if the artist is unaware of ‘making art’ and do not have a rational view of the work. For outsiders, the process is usually more important than the result. Delrue’s study intended to analyse the interaction between coincidence and reason, and this implies a certain awareness and articulation. Fundamentally, however, it remains a fact that an artwork, whether made by an insider or an outsider, has a certain intensity, and thus transcends these categories.

Epilogue

The unique character and strength of Ronny Delrue’s work are the result of his intense search for the essence of Being. His journal entries materialize an inner voice that acts as an inexhaustible source, day after day, week after week, month after month and year after year. In a highly meticulous, almost obsessive way, he explores the sensitive fault line between control and loss of control. The process, the path, the quest is of fundamental importance to this exploration. The quest is not idiosyncratic, it is not inward, it allows room for dialogue with others, like a mirror image in which the encounter occurs, as in a ‘crossover of minds’.

¹ Philippe Vandenberg, *L’important c’est le kamikaze: Œuvre 2000-2006*, pp. 143-151. Publication associated with an exhibition at the Arthur Rimbaud Museum, Charleville-Mézières (1 July to 10 September 2006).

² *Autour de la marge – Kant-tekening – Cross Over the Mind*, Brussels (Art en Marge), 2002. Exhibition and publication as part of *Bruges 2002, Cultural Capital of Europe*.

³ Jacques Charlier, ‘De zelf-kant van de kunst’, in *Autour de la marge*, op. cit., p. 46.

⁴ Jacques Charlier, ‘Ezelstraat 68’, in *Autour de la marge*, op. cit., p. 49.

⁵ *Chambres de la tête* is the title of Ronny Delrue’s exhibition that took place at Les Brasseurs, Liège, on the occasion of the Biennale internationale de la gravure (16 March to 18 May 2013).

My ²⁰¹⁸⁻⁶⁻¹⁰ dear Friend MR RONNY:- ^{sun 10} 

Thanks for yours support to my Drawings, hoping one day we can have an art show together. ←
I love yours style in yours drawings and yours paintings very much,
So I still remember yours studio it is very nice and inspired me to keep remember it, it is a studio with special style, I and my family send you and yours dear wife and son ours warm greetings.
We are so greatfull for yours great support and hoping to keep working with you in our project (Letter from Baghdad to GENT) Haping one day those letters can be shown or a book shows our both drawings. please say hi to my Van Caetrun and other friends
Warmly Salam
letter Gent + Baghdad + 

Seven Chapters on Ronny Delrue's *Correspondances*

The exhibition *Correspondances* is arranged as an inventory. It displays five groups of letters that Ghent-based artist Ronny Delrue (b. 1957) exchanged in recent years with five fellow artists, all of whom live and work in different countries, and four on different continents. The five artists are: Baghdad-based painter and ceramicist Salam Atta Sabri (b. 1953); Kathmandu-based multimedia artist Sanjeev Maharjan (b. 1983); New Delhi-based multimedia artist Mithu Sen (b. 1971); Berlin-based painter Martin Assig (b. 1959); and Johannesburg-based photographer and painter Roger Ballen (b. 1950).

Delrue initiated and conducted the correspondences to establish and maintain interpersonal relationships and collegial dialogues in conditions of geographical distance and lack of instantaneity. Each group of letters evolved as a specific exchange of texts and images, articulating a certain notion of collaboration or the impossibility thereof. From the perspective of the single correspondence, the letters seem gestural, anecdotal, contingent and private, obtaining the status of intimate documents. When examined as a whole, however, the five correspondences amount to a unique, challenging artistic model that situates Delrue's practice, and in particular his conception of drawing, as an adventurous proposition.

The correspondences outline an expanded, non-hierarchical field of heterogeneous activity which juxtaposes writing, drawing/painting, photography, material experiments in paper, and various kinds of interventions in the real world. The correspondences are collagistic configurations made of semantic, visual and tangible elements as well as of physical circulations between multiple places and times. Through the format of the letter and the correspondence, Delrue implements his stance with regard to the role of contemporary drawing as a valid generator of artistic languages and as a humble, yet effectively poetic alternative to the virtual circulation of digital images between the communication systems that surround us. In *Drawing Is Thinking — Thinking Is Moving*, a research project Delrue organized in 2017, he described his standpoint, stressing that 'the relevance of drawing in a strongly digitized society is based on the materiality of drawing as a thought process in movement'.¹ The movement Delrue ascribes to drawing can be found in the correspondences. It occurs when letters are being transported outside the given sender's country, in their sequential accumulation within each correspondence, and in the constant shifts between the correspondences. For Delrue, exchanging letters with a fellow artist means trying to reach out to and be reached by him or her both symbolically and actually; it means a ceaseless to and fro between the person and place at the other end of the respective correspondence. Additional significant movements also occur in letters that occupy the same pieces of paper occupied by the letters that preceded them. In these letters, the space of one piece of paper

becomes a progressing sequence of intertwined letters unfolding in time, a gradual event of mutual entanglement and permutation, of disappearance into and reappearance out of one another.

Correspondances presents an inclusive framework that undermines the perception of the artist as an auto-generative, sovereign subject. It suggests a multidirectional mechanism of dispersion and reception through which Delrue distributes himself into the practices of his fellow artists while incorporating their practices into his own. The exhibition defines Delrue's practice as a relational structure, as a network of interactions connecting the one with the other. It demonstrates how Delrue's practice acquires its sense of self and individuality through engagement with others. This sense of self is neither singular nor distinctive but binary and twofold – a relationship between self and other, and at the same time an experience of selfhood as otherness.

I

The first artist with (and because of) whom Delrue began exchanging letters is Salam Atta Sabri. Considered among the most prominent Iraqi artists of his generation, Atta Sabri trained as a ceramicist at the University of Baghdad and at California State University. In 1997 he left for Jordan, and in 2005, after the fall of Saddam Hussein, he returned to Baghdad. While struggling for sanity and normality in the violent mayhem of the new Iraq, he started a series of drawings which he titled *Letters from Baghdad*. In 2015 he met *Correspondances* curator Philippe Van Cauteren in Iraq, when the latter was preparing the Iraqi exhibition at the Venice Biennale of that same year, in which one hundred of Atta Sabri's *Letters* were eventually included. A year later, Van Cauteren invited Atta Sabri to Ghent, where he met Delrue in his studio, and soon afterwards they launched their correspondence.

The correspondence between the two signifies a profound attempt to make contact. In it, each letter is a dual entity of two consecutive letters superimposing one's texts and drawings on top of the other's. Each letter continues and extends the letter it follows, using it as both a material support and a situation to react to. The correspondence is marked by the places and times through which it circulated, but also advances from one letter to the next as a durable event within its own space and time. However, the intertwining of words and

images by both artists also sheds light on the fundamental difference between their inputs.

Whereas Delrue's input is intuitive, open-ended, organic and fluid, Atta Sabri's is more structural, definitive, straightforward and expressive. Atta Sabri's linearly crowded drawings combine subjective handwriting with an archival vision. Though highly stylized, they are iconographically informative, ladling out the cultural heritage of his region by obsessively depicting details of architectural landmarks that convey the Mesopotamian past of modern Iraq. In contrast, Delrue's drawings avoid the trait of stylistic signature or depiction. Instead, they are a matter of attitude, a way of living. Delrue's drawings are raw, unfixed formations of permeable lines and liquid colour diffusions producing initial, primary contours of human bodies and faces associated with acts of inception and delivery.

Through Atta Sabri's texts, Delrue is introduced to the political chaos in Iraq and to the miseries and disasters it causes. In some of his texts, Atta Sabri shares with him the difficulties and horror he and his family are subjected to. Atta Sabri's texts are read as confessional monologues, yet they also surface as an ornamental texture resonating with the linearly crowded handwriting of his drawings. The exposure to the Iraqi reality enables Delrue's

practice to summon the historical-political-religious-cultural-economic circumstances from which this reality stems. It carries the correspondence towards a wider context, anchoring the interaction between the two within a set of impersonal dichotomous positions, such as Western vs Eastern, central vs peripheral, Christian vs Islamic, secular vs religious.

Subsequently, the friendship between Atta Sabri and Delrue is dimmed by general categories of self-hood and otherness which reframe their correspondence as a negotiation between representatives of two historical narratives: a descendant of European-Belgian colonialism and a victim of European-British colonialism and US imperialism.

2

Sanjeev Maharjan is the second artist with whom Delrue exchanged letters. His practice employs a variety of media and disciplines — from drawing and painting to photography and site-specific installations. Maharjan's stock of motifs is rooted in the traditional rural culture of his Nepali upbringing, but the manners in which he processes them into his works are informed by the global tendencies that populate the contemporary art discourse. The correspondence between Maharjan and Delrue was inaugurated shortly before they met during



Letter from Martin Assig to Ronny, MARO #25, 16.08.18, pencil on paper, 22.7 x 15.4 cm

Letter from Ronny to Martin Assig, #22, 04.08.18, mixed media on paper, 29.7 x 21 cm



the preparations for the 2017 Kathmandu Triennale, for which they were commissioned by its curator Philippe Van Cauteren to develop a collaborative project. Therefore, in addition to exchanging letters when physically remote from one another, the interaction between the two was primarily shaped by their extended close encounter in Kathmandu and its culmination in *Dialogue Depth*, their on-site joint installation for the Triennale, which absorbed the city's social fabric when serving as an intersection of meeting point, laboratory and showroom.

Dialogue Depth took place in the space of the Nepal Art Council, loosely dividing it into two sections: a workshop and a display area. Reflecting the shared circumstances in which the displayed works were made, Maharjan and Delrue's joint installation was conceived out of and as a continuous series of intimate, interpersonal dialogues, highlighting the reciprocity between artists, location and public.

Far from the historical-political-ideological grounds on which the correspondence between Atta Sabri and Delrue landed, the interaction between Maharjan and Delrue transpired within the private domain of the Maharjan's nuclear family. Upon arriving in Nepal, Delrue immediately instigated an inquiry about Maharjan's family. He was especially interested in his family photo album, owing to which he was given seven black-and-white photos, including a portrait of Maharjan's parents, another of his grandparents, and several early childhood photos. Intrigued by the images, Delrue copied and enlarged the photos. He then started perforating the printed copies with circular holes in different sizes. The patterned holes he perforated modified the code of the original photographic images, turning Maharjan's family portraits from perpetuated sights into evasive apparitions — into disunited pictures that pierce the viewer's field of vision. Delrue's perforated images presented Maharjan with the other side of his family portraits. They revealed the inner otherness of the original portraits and, more importantly, of the portrayed subjects. The effect of the perforated images alienated lived reality not only from its photographic representation, but also from itself, inserting voids and cracks therein.

Though stemming from Delrue's wish to study Maharjan's roots, the perforated images amplified the incomprehensibility between the two artists. Nevertheless, Delrue's radical alteration of his

family's figure was exploited by Maharjan as an opportunity to take distance. After letting Delrue in, Maharjan allowed himself to step out for a short while, to simultaneously inhabit external and internal points of view. One example of this is his photographic diptych *My Grandfather's Seeds and My Body* (2017). The diptych's right panel shows the artist's torso smeared in wet, muddy maroon pigment while lying on fertilized soil with a small bowl of seeds placed upon his bare chest. The image supposedly posits the artist's body in the course of blending in, of becoming one with the landscape and tradition of his family. At the same time, it also converts Maharjan's body into a living painting or a work of land art. It detects the spirit of his practice both inside and outside the family tradition.

As a complementary gesture to the perforated images, Delrue gathered all the circles he had removed and arranged them within the loose contour of a circle on a wall. Uprooted and fragmented, the removed circles contributed their own manifestation of indiscernibility and ungraspability. Ironically enough, numerous small red circles embedded in-between and scattered around the removed circles stood out as an explicit reference to what the Nepalis call *tika* — the red dot that Hindus wear on the centre of the forehead, which, among other things, symbolizes the Third Eye, i.e. the concept of higher knowledge and consciousness. Delrue's reference to the *tika* and the Third Eye brought about an opposite perspective from which the perforated images and the removed circles were perceivable. From this perspective, seamless, smooth photographs are regarded as a deceptive illusion that blinds us, making us believe in the consistency of our world picture, while the perforated images are regarded as more reliable and correlative to the true essence of reality, which, just like them, is full of holes and gaps.

3

Delrue's photographic wall installations of 2017 allude to a group of works he executed in 2015. The group grew out of two events that occurred in 2015. One involved his parents and the house in which he was born and raised. In 2015 Delrue's parents left their old-time residence and relocated to a new house. While slowly packing their belongings and gradually releasing themselves from the hold of the space in which they had dwelt for six

decades, Delrue invited a fellow artist-filmmaker, Julien Vandevelde, to document the process. During it, his parents were suddenly willing to speak about the trauma with which their family started its life journey, the trauma they insistently refused to elaborate on for decades. In the early 1950s, Delrue's mother became pregnant for the first time. The pregnancy ended in a heartbreaking tragedy when she delivered a brain-damaged baby who died a few weeks after birth. As they were praying for a miracle that would prevent his death, they gave the baby a name: Ronny.

When artist Ronny Delrue was born in 1957, his parents had gained enough strength to name him after his deceased baby brother. By doing so, they planted (or buried) the dead Ronny Delrue inside the newborn Ronny Delrue. Being named after his dead sibling determined Delrue's conflictual sense of self, establishing a foundational inner split from which his identity and oeuvre would be derived. The sudden outbreak and openness of his parents had a quaking impact on Delrue. It required him to search for new modes of expression and representation, giving rise to two noteworthy works to which he gave the same title: *Memory Revisited*. One is an enlarged vertical print of an early childhood photo portraying his mother, the second an enlarged horizontal print of an early childhood photo of his grandfather. The two prints are perforated and, as such, defamiliarize and obscure their subjects, indicating a basic inaccessibility to one's own family identity and self-identity.

More or less at the same time, Delrue was invited to participate in an exhibition at the Vincent van Gogh House in Zundert, the Netherlands. For Delrue, as for many, Van Gogh (1853–1890) is the archetype of the total artist whose uncompromising practice heralded modern painting by dismantling the picture into a crowded, all-over web of short brushstrokes that discloses the unique material properties of painting. Having to deal with the significance of Van Gogh led Delrue to the production of an additional pair of noteworthy works: two enlarged perforated prints of two rare photographic portraits of the young Van Gogh. By tackling Van Gogh's legacy with perforated prints, Delrue was able to confront the epitome of painting with the epitome of its other – with photography. Furthermore, as the background of Delrue's collaboration with Maharjan and as a factor within his group of

perforated family portraits, the perforated portraits of Van Gogh throw us back to the story of his family, and above all, to Van Gogh's relationship with his brother Theo, as told in the breathtaking letters they exchanged, which provide Delrue's correspondences with a meaningful historical precedent.²

4

The third artist with whom Delrue exchanged letters is Mithu Sen. In her practice, Sen 'performs conceptual and interactive multi-format by-products which include drawing, poetry, moving images, sculptures, installations, and sounds'.³ Sen and Delrue met in person at the 2017 Kathmandu Triennale in which she was also participating. The two began exchanging letters after returning from Nepal. Much like the rest of Delrue's correspondences, the collaborative interaction between him and Sen was encouraged and facilitated by Van Cauteren.

Sen's practice prevails in affinity to post-feminist discussions on ideologically driven constructs of gender and sexual identities. Her approach is deconstructive. For her, the categories 'woman', 'female' and 'feminine' possess no natural meaning, but are functions of creative performances, of a self-staged theatrical script. Sen's practice *a priori* denies the entity of inborn identity. It emphasizes the varying performative ways in which the subject is shaped and constituted via constant activation of social patterns (those which society promotes as 'natural'). Recruiting those patterns into her own universe, Sen questions sociocultural stereotypes and clichés, treating them as historically arbitrary structures which she seeks to denaturalize politically. Sen's art is not 'female' but about the production of the category of 'female' as the negative of 'male'.

Sen is the first woman artist with whom Delrue exchanged letters. Thus, the critique of dichotomous sexual identities is at the heart of their correspondence. Within this scope, Sen's part in the correspondence represents her endeavour to escape the confinements of sexual opposites and guarantee her independence. For this reason, it consists exclusively of repeating the letters she received from Delrue and tracing all of their elements – all their words, images, lines, stamps – with white paint on translucent sheets of paper. Sen's letters are in fact the vague, hazy replicas of Delrue's letters – of the body movements, sights and thoughts they are imprinted by. Her letters mirror Delrue's letters

on the verge of evaporation. They are their ghostly doubles. From the viewpoint of gender relations, they do not stare back at Delrue's letters to reaffirm his male role as the dominant centre according to which she is defined as secondary. Sen rejects the position of the objectified female other; alternatively, she allots him his inner ethereal other, his self as duplicated other in the course of disappearance.

5

Delrue's correspondence with Martin Assig is the fourth one he conducted in recent years. Assig's paintings and drawings pursue the status of an evocation. Their 'economy' of the painterly surface observes it as a sort of medium in the parapsychological sense – as a precious resource from which primal figures emanate out of sacred patterns. Delrue instituted the fourth correspondence as a token of appreciation of and identification with Assig's practice. His first move was to send Assig a drawing of a two-headed creature with which he visualized their evolving correspondence as a mutative-monstrous figure.

Assig's letters to Delrue were attentive to this disrupted path. Some letters contained hybrid images and words exercising the correspondence in terms of a schizophrenic, doubled self. In one letter Assig transformed a sheet of paper into a checkered pattern collocating the German flag's horizontal tricolour of black, red and gold, with the Belgian flag's vertical tricolour of black, yellow and red. The serial pairing of the German tricolour with the Belgian tricolour constructed an ambiguous landscape, a binational surface, both congruent and divided. Below the image Assig inscribed the hybrid name MARO comprised of the first two letters of their first names: MARTin and ROnny. In response to Assig's invented name, Delrue wrote the word MARO with an arrow on top directed to the left, by which he dictated its pronunciation as ROMA without inverting the written order of the units MA and RO.

In other letters, Assig redid motifs by Delrue and sent them back to him accompanied by a written question or remark. One example is a drawing with an image of twisted red circles recalling wired rings or crowns of thorns. Assig's version was returned with the question: IS THIS YOUR SUBJECT? The question acted against the hybridity of the correspondence, pushing Delrue to typify his drawing, to give it (and himself) a character, an identity.

As implied by his question, Assig's practice remained loyal to the notion of a distinct subject and clear meaning. As such it could not fully find itself in the two-headed creature of the correspondence. Therefore, his letters/drawings to Delrue attested to his general interest, but nevertheless always appeared in their own space, on their own model of paper, and in their own format and measurements (23 x 16.3 cm).

6

Delrue's exchange with Roger Ballen cannot strictly be described as a correspondence or a twofold interaction. Yet its outcomes enrich our understanding of Delrue's project. In May 2019 Delrue received a package from Ballen with a midsize black-and-white print in it. The printed image was a portrait of Ballen taken in 2015 by photographer Marguerite Rossouw. Rossouw divided Ballen's portrait into 'high' and 'low'. In the lower part of the picture, Ballen's head is seen from a higher side angle as it leans downward. In the upper part, two out-of-focus neo-primitivist spectral figures, drawn by Ballen himself, hover in the background.

Delrue related to Ballen's photographic portrait as a psychophysical topography, upon which he superimposed his 'mental maps'. Made with black ink, Delrue's mental maps dismantle the pictorial field to irregular sequences of atomized cell-like black squares that spread across the surface, penetrating through the crust of the image. Superimposed upon Ballen's portrait, Delrue's mental maps invaded its space of unconsciousness, wallowing in the image's materiality and psychology, where the distinction between body and mind, seen and unseen, is no longer valid. Moreover, except for the mental maps, Delrue invaded Ballen's universe when sampled details of heads from his drawings were integrated by Ballen into his own spaces.

Ballen's presence in *Correspondances* is an echo to his photographic universe and its human population. The universe is populated by crude figures of uncharted, neglected outsiders from the periphery of society and culture. It is an irrational, decaying universe that compels us to re-evaluate our prior knowledge of the world and our image of humanity. It shows the dark, bestial side of modern life, but conversely, it also evinces the fluidity and reversibility of the border between enlightened and benighted, healthy and ill, civil and savage, human and bestial.

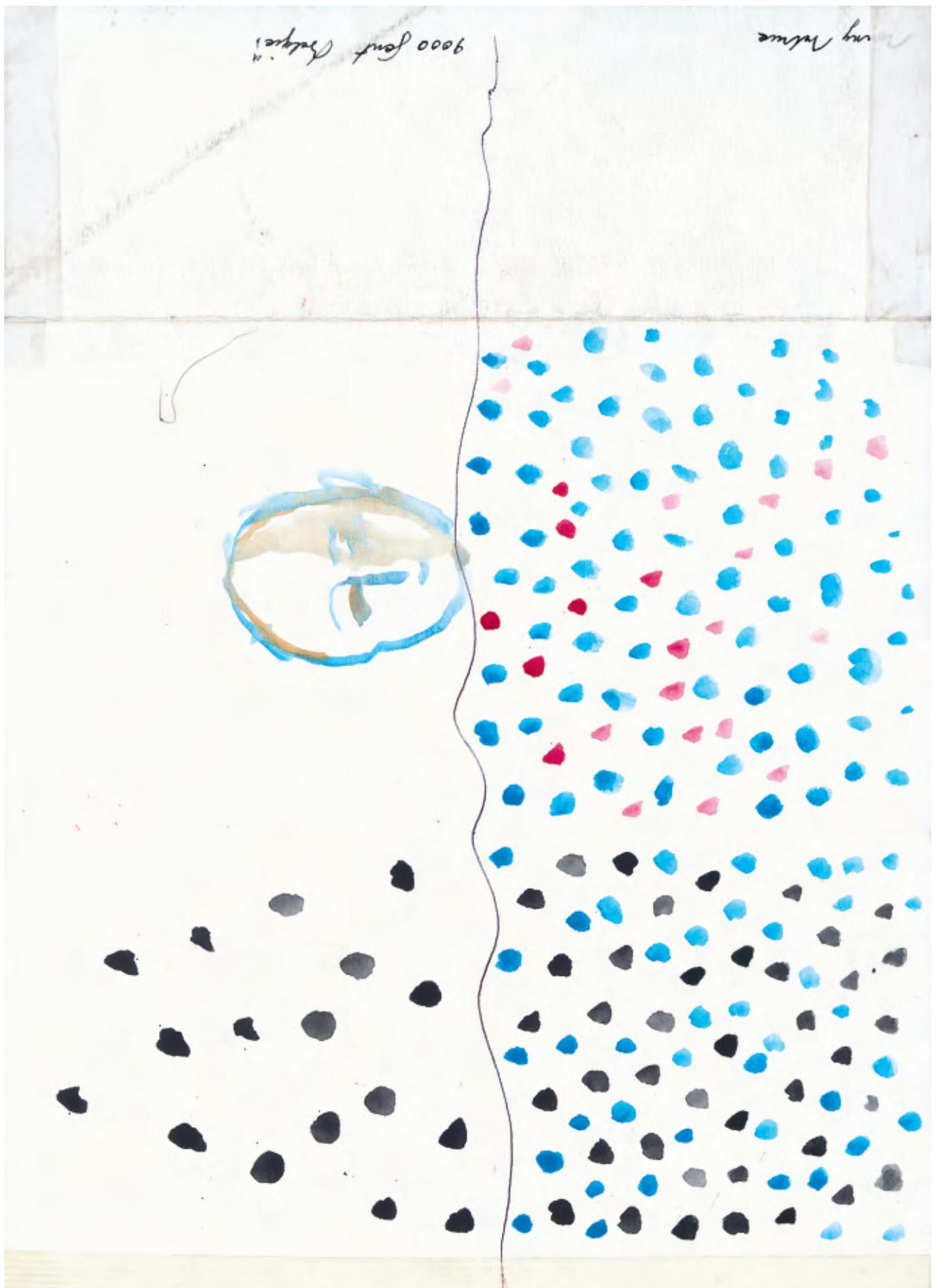
Delrue's *Correspondances* infuses art into life and vice versa. In other words, it renders selfhood inseparable from otherness and vice versa. Rather than a source of conflict, alienation, dichotomy and trauma, Delrue's correspondences utilize this inseparability as a conjunctive, dialogical, emancipatory force of interpersonal connection. Delrue's correspondences dematerialize the autonomous object of art into indexes of encounters, processes, events, days and places. In this regard, they bring to mind the *I Got Up* series of postcards (1968–79) by conceptual artist On Kawara (1932–2014), in which, over the course of 11 years, he sent two postcards every day, each of them specifying the time he woke up, the date the postcard was sent, as well as his and the given recipient's name and address. In the series, each element in each postcard becomes Kawara's artistic material. Delrue's letters also use names, addresses and time stamps as components of art. They rely on Kawara's historical contribution, but their tools exceed the boundaries of his reserved poetics.

Comparing Delrue's letters to Kawara's postcards testifies to the essential difference between the two artistic projects, but nonetheless, the analysis of what they are not can clarify what each of them is. While Kawara's postcards are one-way announcements that were never replied to, Delrue's letters are part of twofold exchanges, of real correspondences. Kawara's series of postcards writes a story of unresponded, life-long loneliness. Delrue's letters do the opposite. They are all about sharing and receiving. Unlike Kawara's postcards, which are devoid of traces of unmechanized labour, Delrue's letters feature a flux of unmediated handmade images and intimate handwritten texts. They inexhaustibly seek touch and contact. Above all, Kawara's postcards are a gesture of not doing, of defying skilful authorship and assimilating the artistic act into impersonal dehumanized procedures. Delrue's letters, however, convert the idea of a singular, omnipotent authorship for a community of artists, for collective life, for physical and emotional investment. They give rise to a socially motivated method of art, and concurrently, to a peculiar form of action drawing/painting, in which the body of the artist, together with other bodies, plays a crucial role.

¹ Ronny Delrue, announcement: *Drawing Is Thinking – Thinking Is Moving. Drawing as Refuge and Meeting Place*, LUCA School of Arts, Ghent, October 2017.

² *The Letters of Vincent van Gogh*, ed. Ronald de Leeuw, trans. Arnold J. Pomerans, Penguin Classics, 1998. In the publication, the correspond-

ence between the Van Gogh brothers is mainly given from the side of Vincent's letters to Theo. Theo devotedly kept and collected his brother's letters to him. Vincent, however, did not keep his brother's letters, most of which have disappeared.
³ From the artist's website: mithusen.com

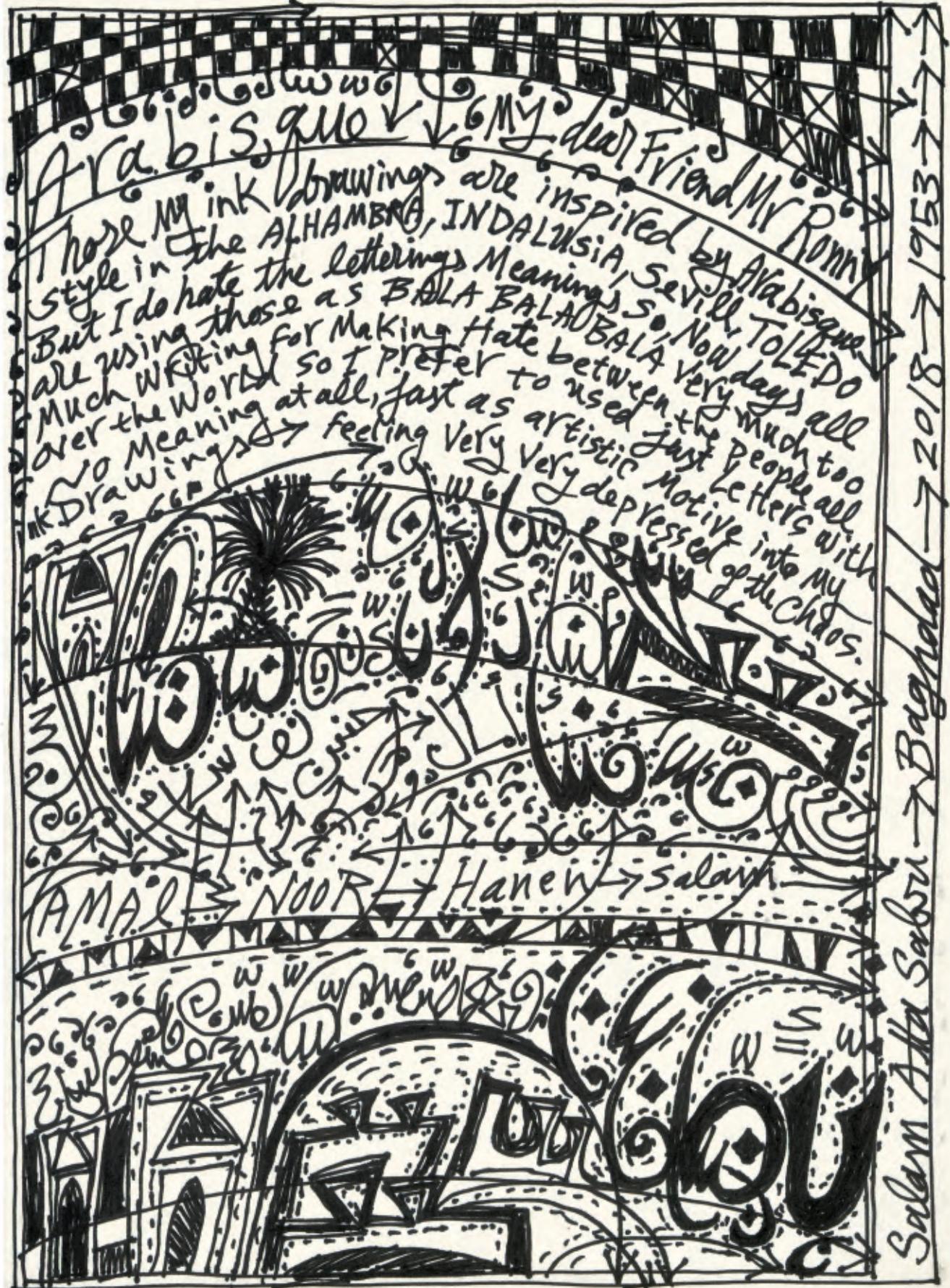


Letter from Sanjeev
Maharjan to Ronny, #28,
19.02.18, mixed media
on paper, 29.7 x 21 cm

Ronny Delrue

correspondances #2

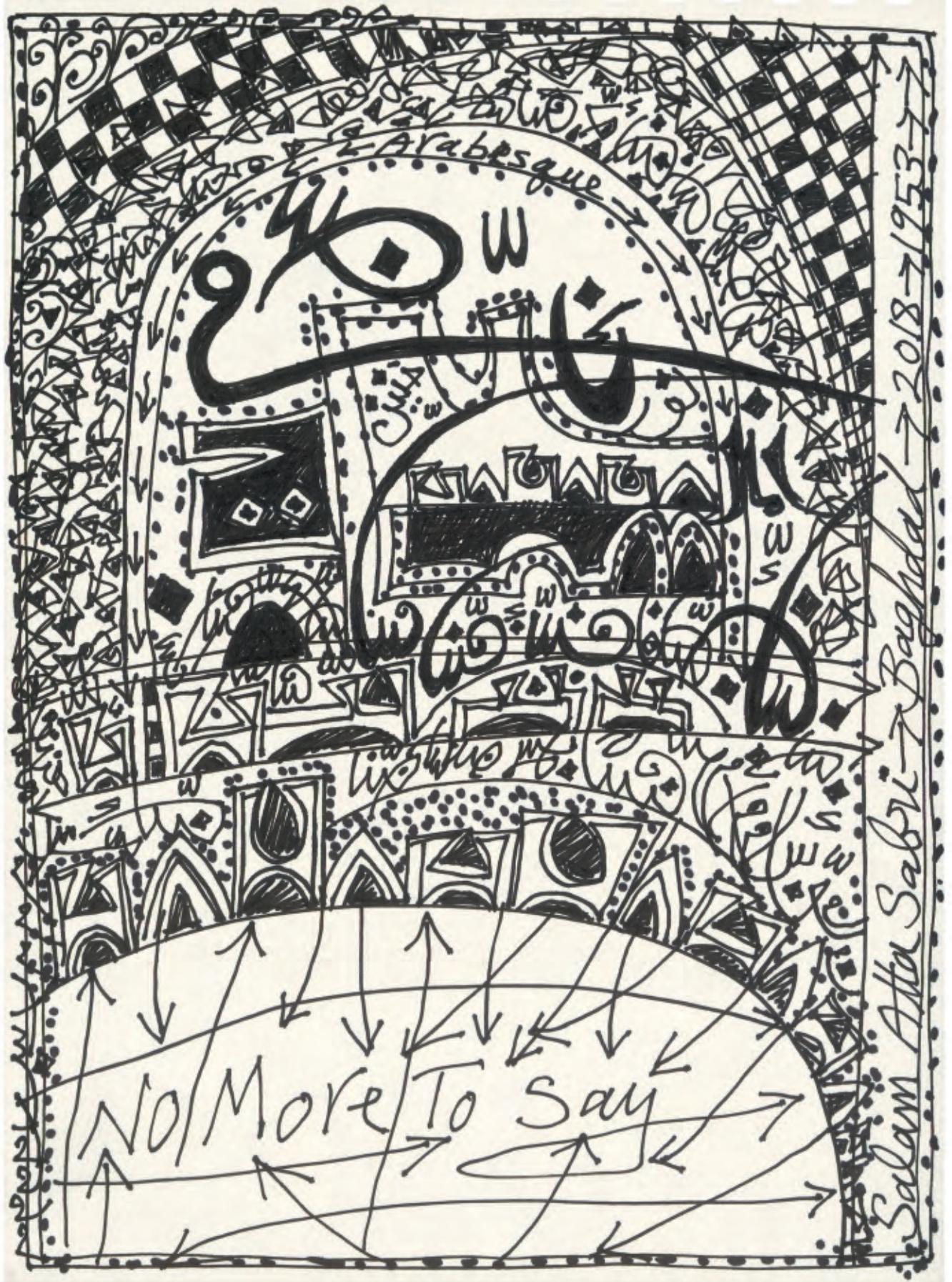
Salam Atta Sabri —— Baghdad



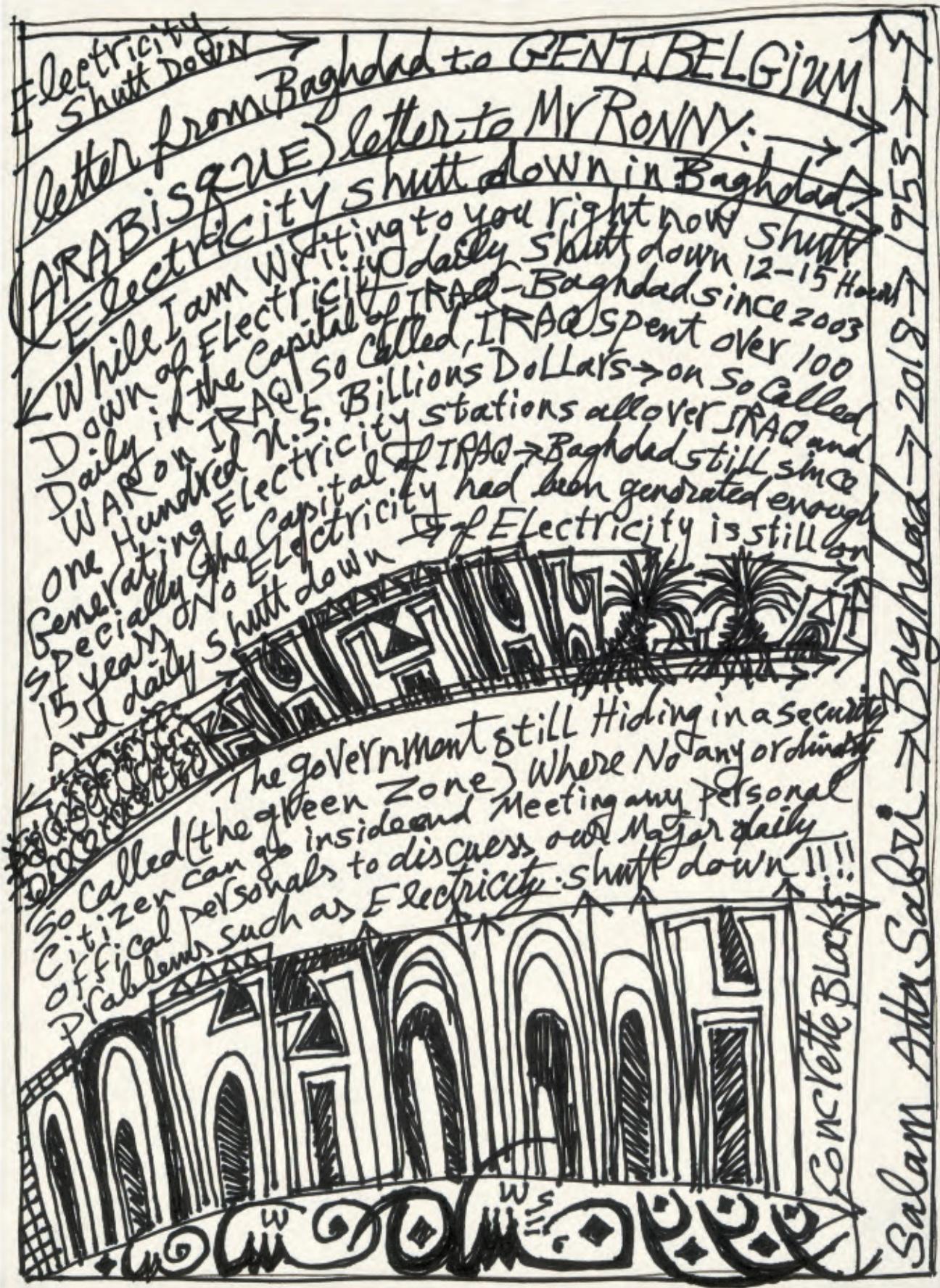
Letter from Salam
Atta Sabri to Ronny,
2018, pen on paper,
29.7 x 21 cm



Letter from Salam
Atta Sabri to Ronny,
2018, pen on paper,
29.7 x 21 cm



Letter from Salam
Atta Sabri to Ronny,
2018, pen on paper,
29.7 x 21 cm



Letter from Salam
Atta Sabri to Ronny,
2018, pen on paper,
29.7 x 21 cm

My dear Mr Ronny: → letters from Baghdad to me
Hi! Thanks for yours → GENT- BELGIUM →
Letters and hoping that we can keep working
on + his great project. I do feel very very
Depressed for such a long time!!! Nothing
makes me feel not, so the only channel I get
is our letters for both of us.
I am very isolated in my apartment, far many
Reasons. I do wish that you do not bother
From my writing. My drawings is my only Mental
Machine that keeps me alive to the present

I got no
more
to say!!!



Salam Atta Sabri → Baghdad → 2018 → 1953

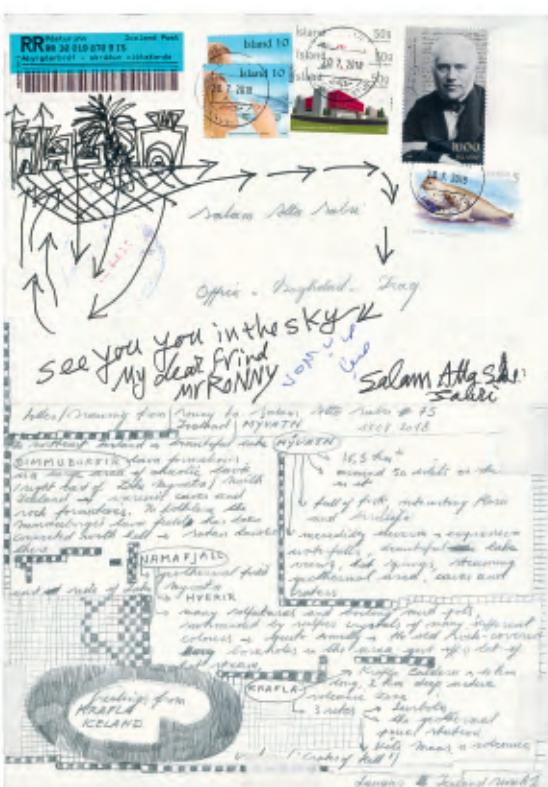
Letter from Salam
Atta Sabri to Ronny,
2018, mixed media on
paper, 29.7 x 21 cm

Atta Sabri loved his homeland so he traveled a lot around IRAQ where he had painted many landscapes of BASRAH BABYLON KURDISTAN and Baghdad so the trees and the Date Palms where in his brushes movement which gave him a style very rough but it was not isolated from the composition so some of his Landscapes looked like Van Gough style and they call him Van Gough at Baghdad.

During his studies in both ROME and LONDON Slade School of Fine ARTS was inspired by both TANNER and CONSTABLE. Late 1950s had many compositions art works, such as the Hanging Garden of Babylon it was at the Collection of BABYLON National Museum of Antiquities. But all were Looted after the Events of 2003 in IRAQ.



Letter from Salam
Atta Sabri to Ronny,
2018, mixed media on
paper, 29.7 x 21 cm



Top left:
Letter from Ronny
to Salam Atta Sabri,
#22, 26.04.16, mixed
media on paper,
29.7 x 21 cm

Top right:
Letter from Ronny to
Salam Atta Sabri, #30,
07.07.16, and answer,
mixed media on paper,
29.7 x 21 cm

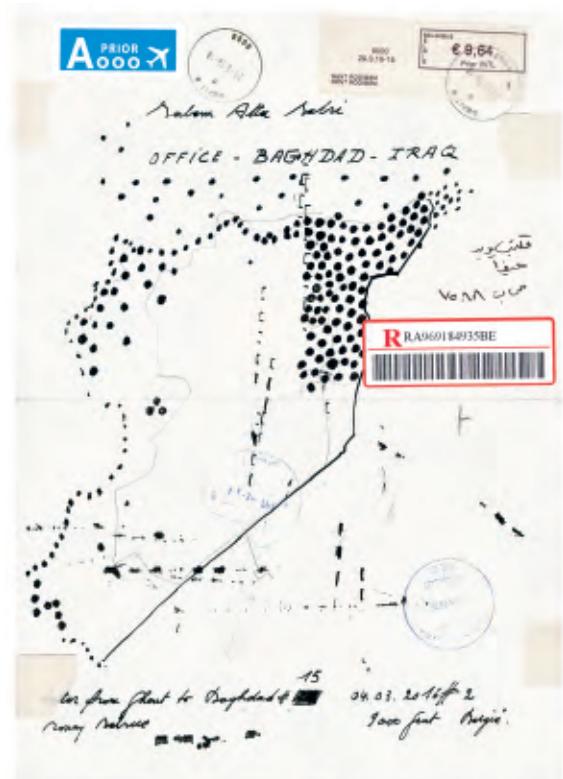
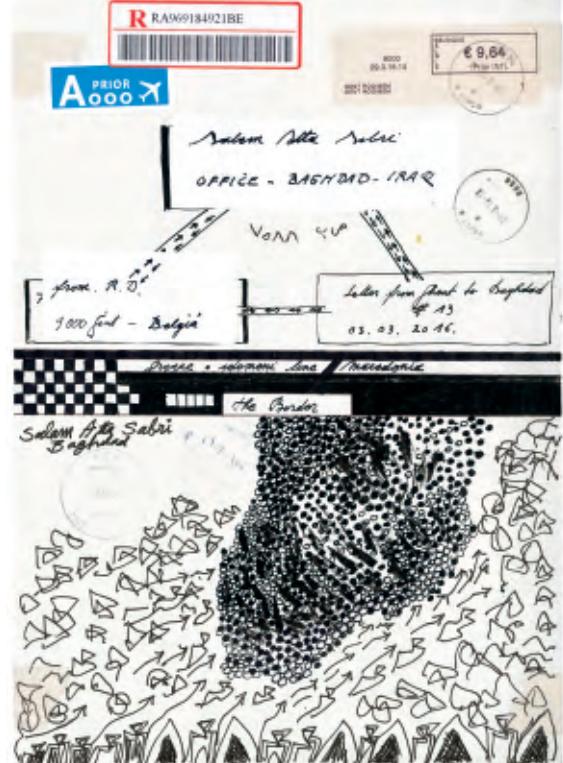


Letter from Ronny to Salam Atta Sabri, 9 July 2016.



Bottom left:
Letter from Ronny to
Salam Atta Sabri and
answer, #75, 17.07.18,
mixed media on paper,
29.7 x 21 cm

Bottom right:
Letter from Ronny to
Salam Atta Sabri and
answer, #77, 12.11.18,
mixed media on paper,
29.7 x 21 cm



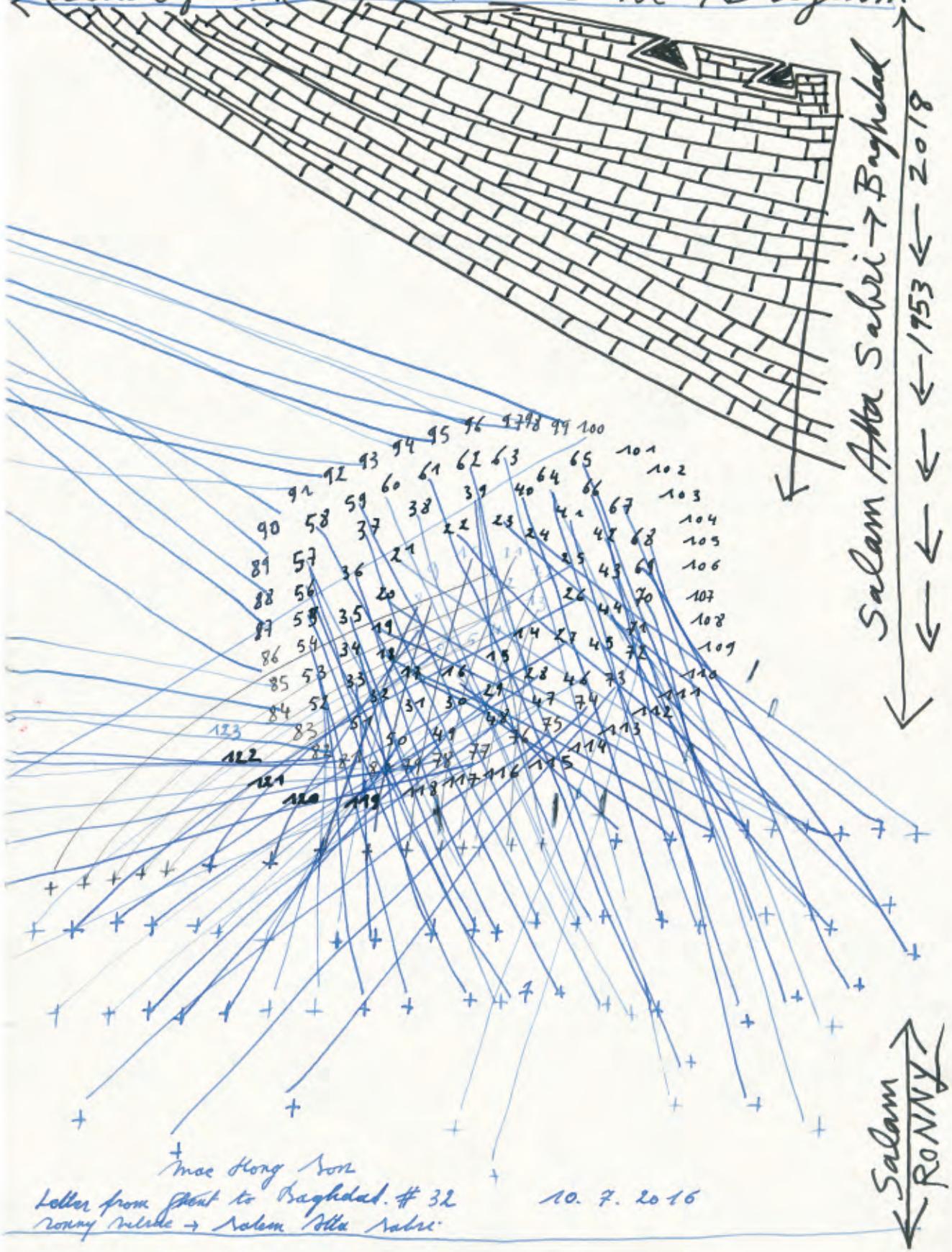
Top left:
Letter from Ronny to
Salam Atta Sabri and
answer, #12, 07.02.16,
mixed media on paper,
29.7 x 21 cm

Top right:
Letter from Ronny to
Salam Atta Sabri and
answer, #13, 03.03.16,
mixed media on paper,
29.7 x 21 cm

Bottom left:
Letter from Ronny to
Salam Atta Sabri and
answer, #14, 03.03.16,
mixed media on paper,
29.7 x 21 cm

Bottom right:
Letter from Ronny to
Salam Atta Sabri and
answer, #15, 04.03.16,
mixed media on paper,
29.7 x 21 cm

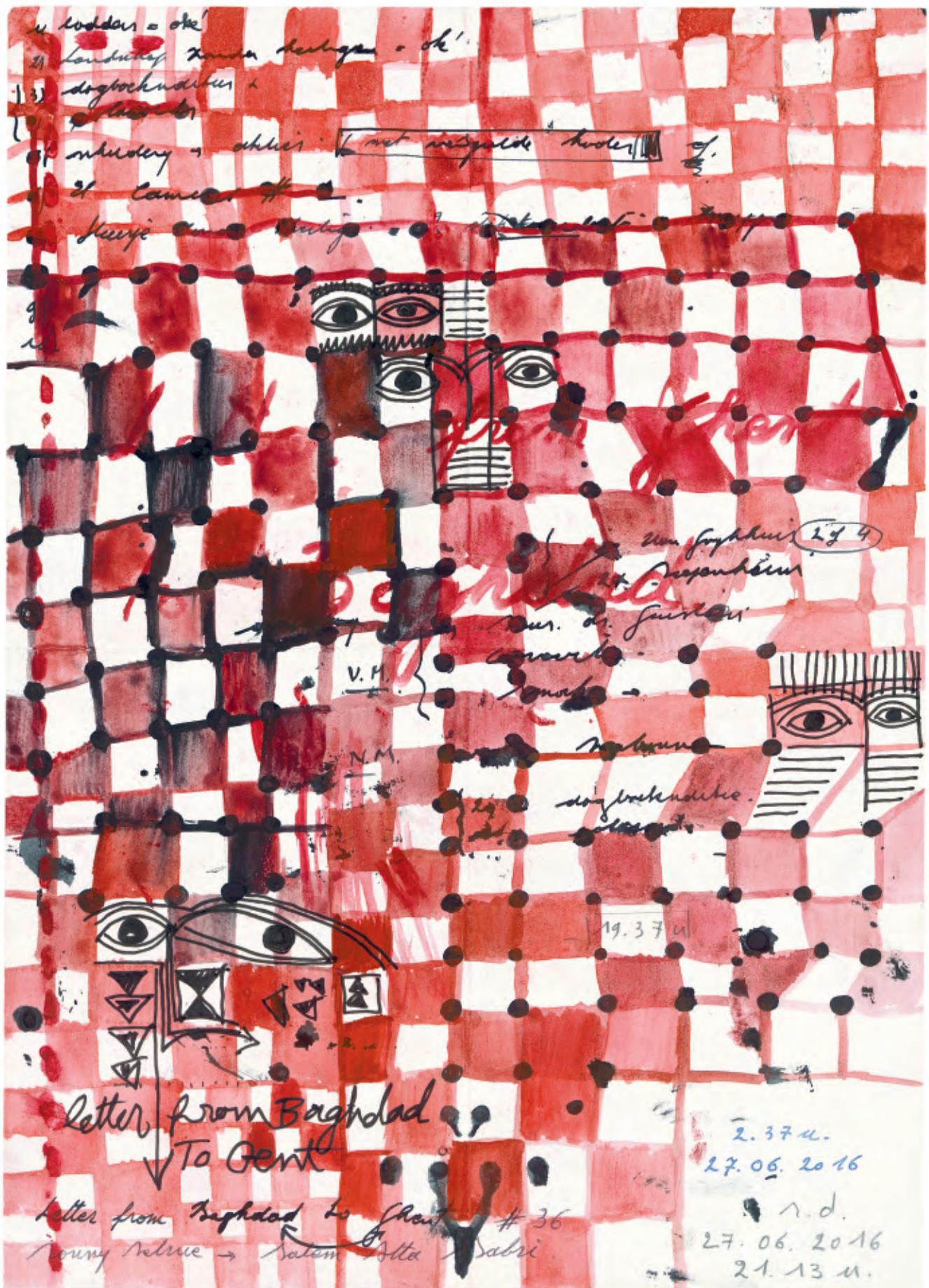
~~letter from Bagdad to Gent → Belgium~~



Letter from Beirut to Baghdad. # 32
roway nabe & nahem itta naher.

10. 7. 2016

Letter from Ronny to
Salam Atta Sabri and
answer, #32, 10.07.16,
mixed media on paper,
29.7 x 21 cm



Letter from Ronny to
Salam Atta Sabri and
answer, #36, 27.06.16,
mixed media on paper,
29.7 x 21 cm

Letter from Ghent to Baghdad # 31
Ronny Rebeke → Salam Atta Sabri.

8. 7. 2016



Saturday 9 July

Bunels

Ortow

Bangkok

Flying from Bunels to Mraim & thinking of Iraq : Stuck in
Kurdistan following the night from Saturday to Sunday 2/07 - 3/07/16

2/07 3/07

Zagay

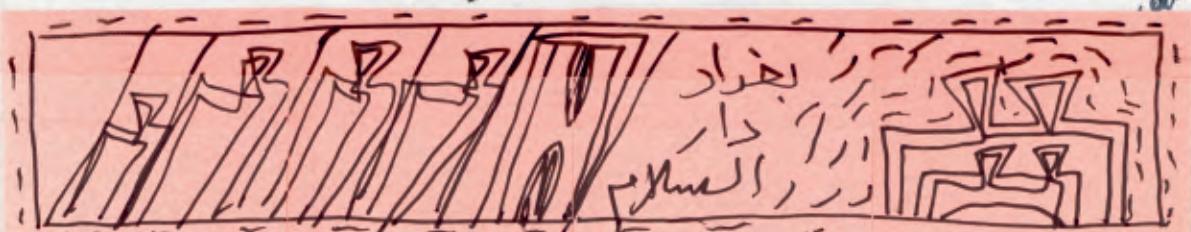
chiang mai

Baghdad Dar ALSALAM

met ? UC
old
ju

2018

Salam Atta Sabri

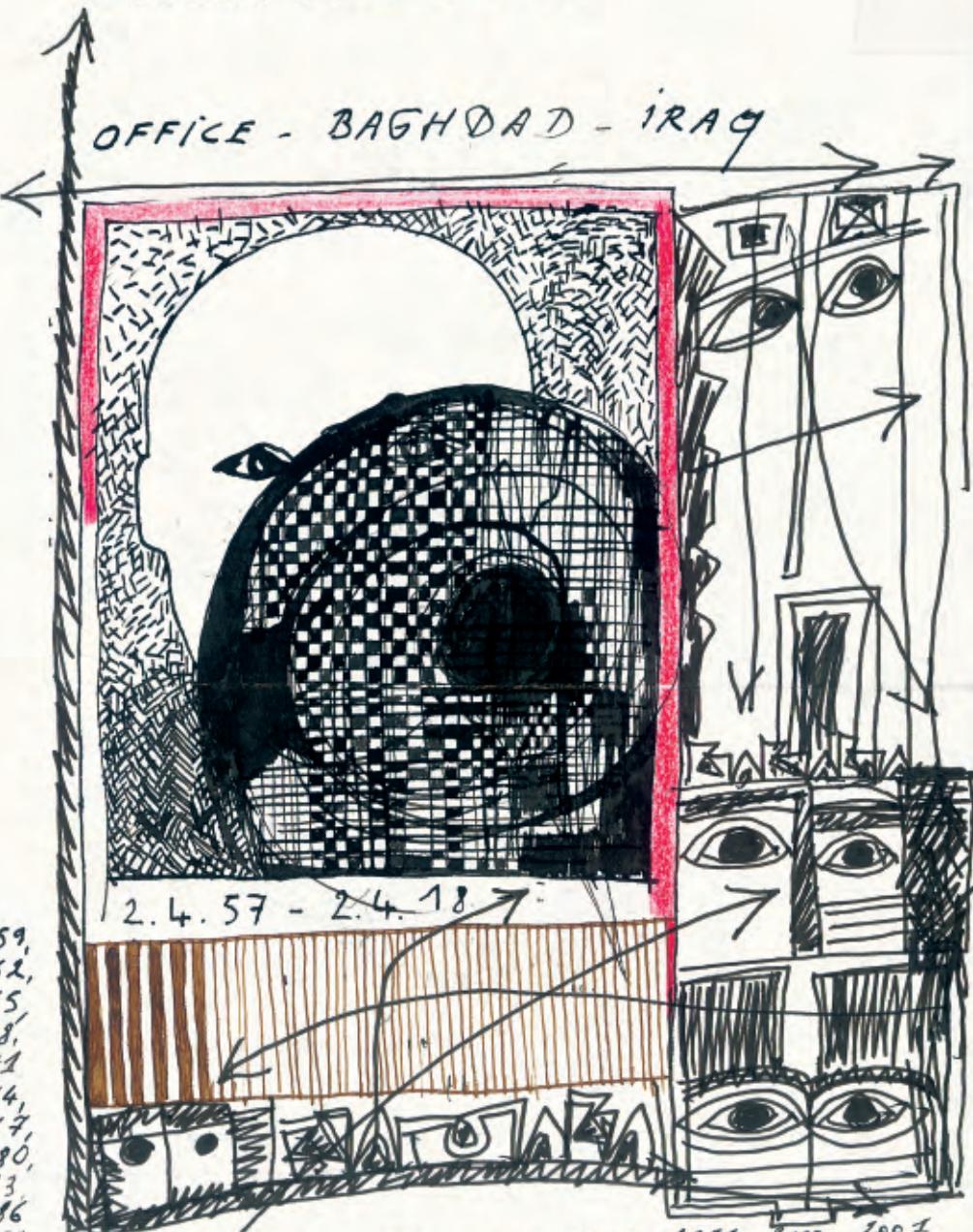


Letter from Ronny to
Salam Atta Sabri and
answer, #31, 08.07.16,
mixed media on paper,
29.7 x 21 cm

Salam Atta Sabri

OFFICE - BAGHDAD - IRAQ

1957, 1958, 1959,
1960, 1961, 1962,
1963, 1964, 1965,
1966, 1967, 1968,
1969, 1970, 1971
1972, 1973, 1974,
1975, 1976, 1977,
1978, 1979, 1980,
1981, 1982, 1983,
1984, 1985, 1986,
1987, 1988, 1989
1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001,
2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013,
2014, 2015, 2016, 2017, 2018,



letter from moon to baghdad

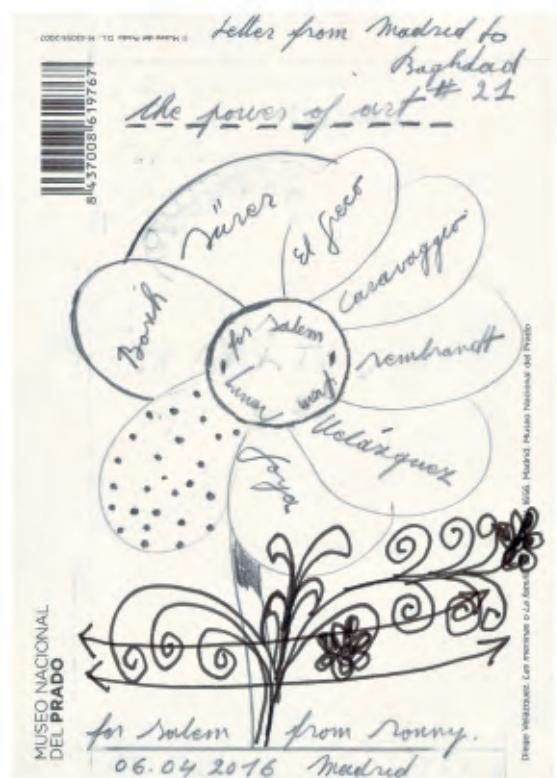
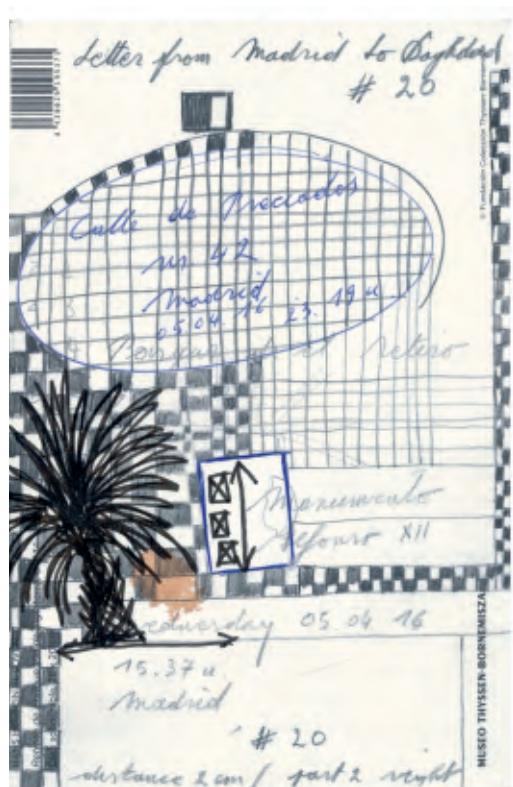
Monday 2.4.2018

saturday 14.04.2018

22:57

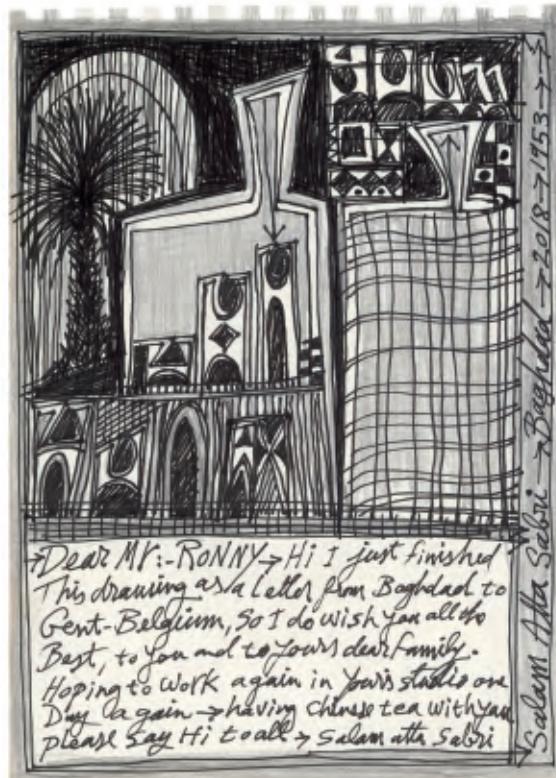
#71

2000 sent telegram.



Top:
Letter from Ronny to Salam Atta Sabri and answer, #20, 05.04.16, mixed media on paper, 2 postcards of 15.5 x 10.6 cm each

Bottom:
Letter from Ronny to Salam Atta Sabri and answer, #21, 06.04.16, mixed media on paper, 15.5 x 10.6 cm

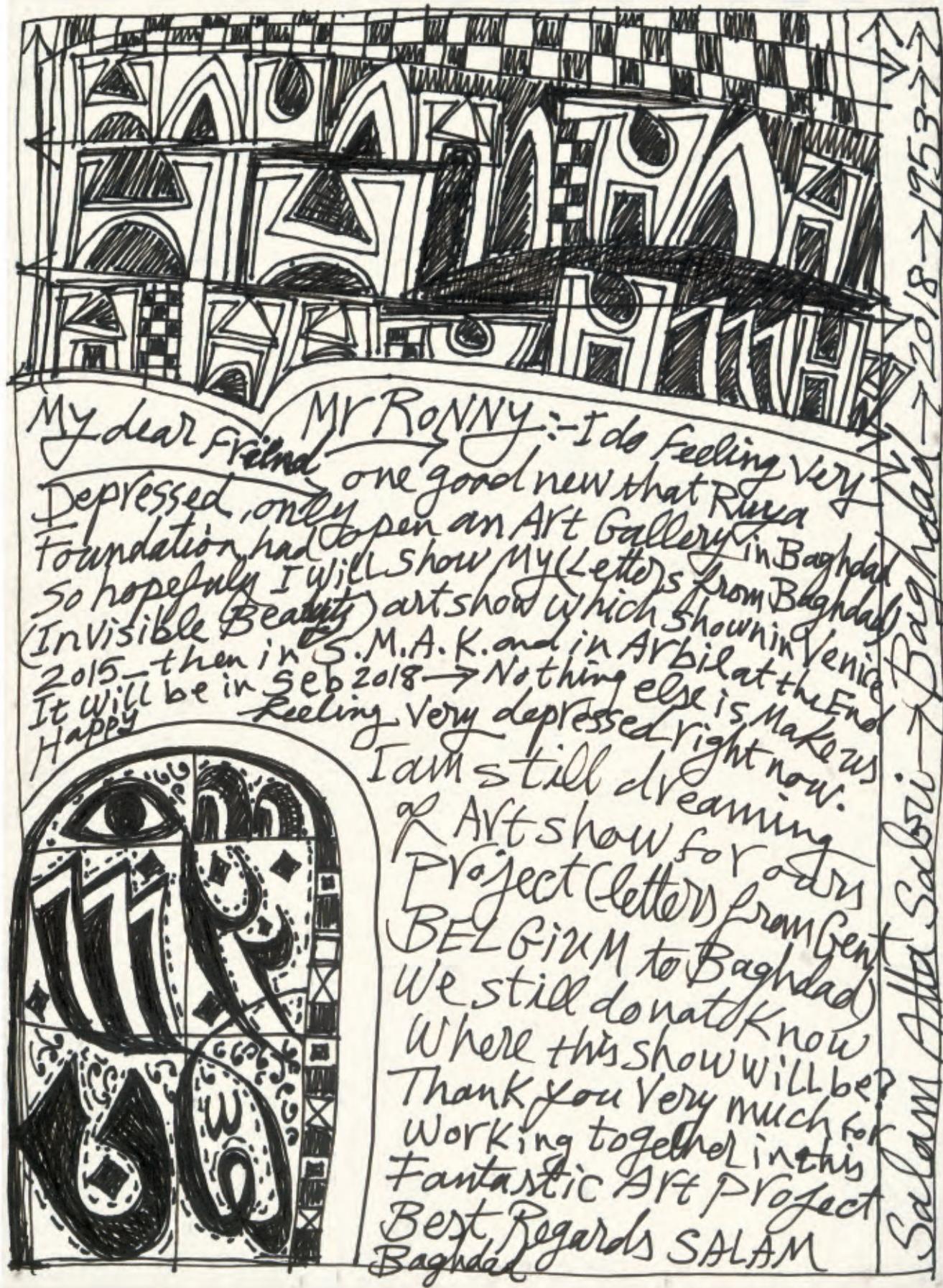


Top left:
Letter from
Salam Atta Sabri
to Ronny, 2017,
mixed media on
paper, 29.7 x 21 cm

Top right:
Letter from
Salam Atta Sabri
to Ronny, 2018,
pen on paper,
29.7 x 21 cm

Bottom left:
Letter from
Salam Atta Sabri
to Ronny, 2018,
pen on paper,
29.7 x 21 cm

Bottom right:
Letter from
Salam Atta Sabri
to Ronny, 2018,
mixed media on
paper 29.7 x 21 cm



Letter from Salam
Atta Sabri to Ronny,
2018, pen on paper,
29.7 x 21 cm

Salam Atta Sabri → Baghdad → 2018 → 1953

Dear Mr Ronny → Letter from Baghdad to Gent
Belgium → Dear Friend: I just wake up
Early this Morning had cup of Turkish coffee
And start doing some drawing (Date Palm
Killing Fields) it is a Major symbol of our
Me because date palm trees is the most symbol
Since Early MESOPOTAMIA (Land between two
Rivers) Early Cylinder seals in the National
IRAQI Museum of Antiquities shows (Date Palm
trees is the Major fruit and Major food
where forager we had No oil until 1917
or later when the BRITISH oil companies
had discovered oil in LARUKU otherwise
If the BRITISH did not discover oil then
we had to keep being Agriculture Country
living without this (oil) because since
we lost the Monarchy Hashmite Kingdom

of IRAQ, the last King Faisal 2nd of IRAQ
who had been killed with his whole Royal
Family in 14th of July 1958, since then we lost
The Revenue of oil income the Corruption
had been started in all government but
the worst since 2003, imagine yesterday
I spent half of my pension on my medicine
No more income from oil to the people of IRAQ
All because of Corruption by government
since war on IRAQ 2003, so sorry to say that
I wish you all the best to your family.

Roger Ballen — Johannesburg



Portrait of Roger
Ballen by Ronny,
2019, Polaroid,
10.8 x 8.8 cm



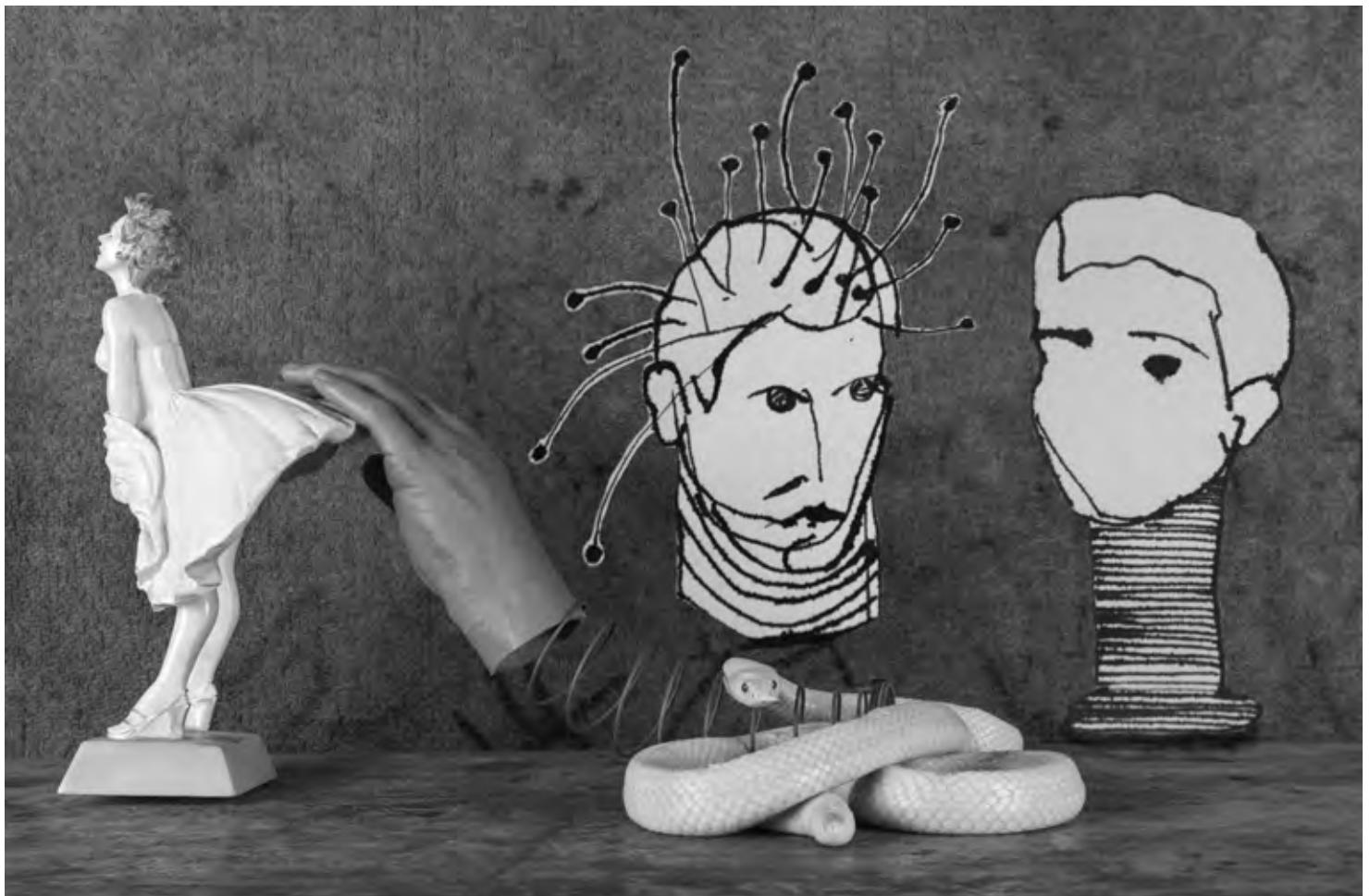
Roger Ballen *Judgement*,
2019, photograph with
fragments of drawings by
Ronny Delrue, 49 x 49 cm

Roger Ballen

43



Roger Ballen, *Placating*,
2019, photograph with
fragments of drawings by
Ronny Delrue, XX x XX cm



Roger Ballen, *Behind the Scenes*, 2019, photograph
with fragments of drawings by
Ronny Delrue, XX x XX cm

Roger Ballen

45

Roger Ballen, *Atonement*,
2019, photograph with
fragments of drawings by
Ronny Delrue, XX x XX cm



Roger Ballen

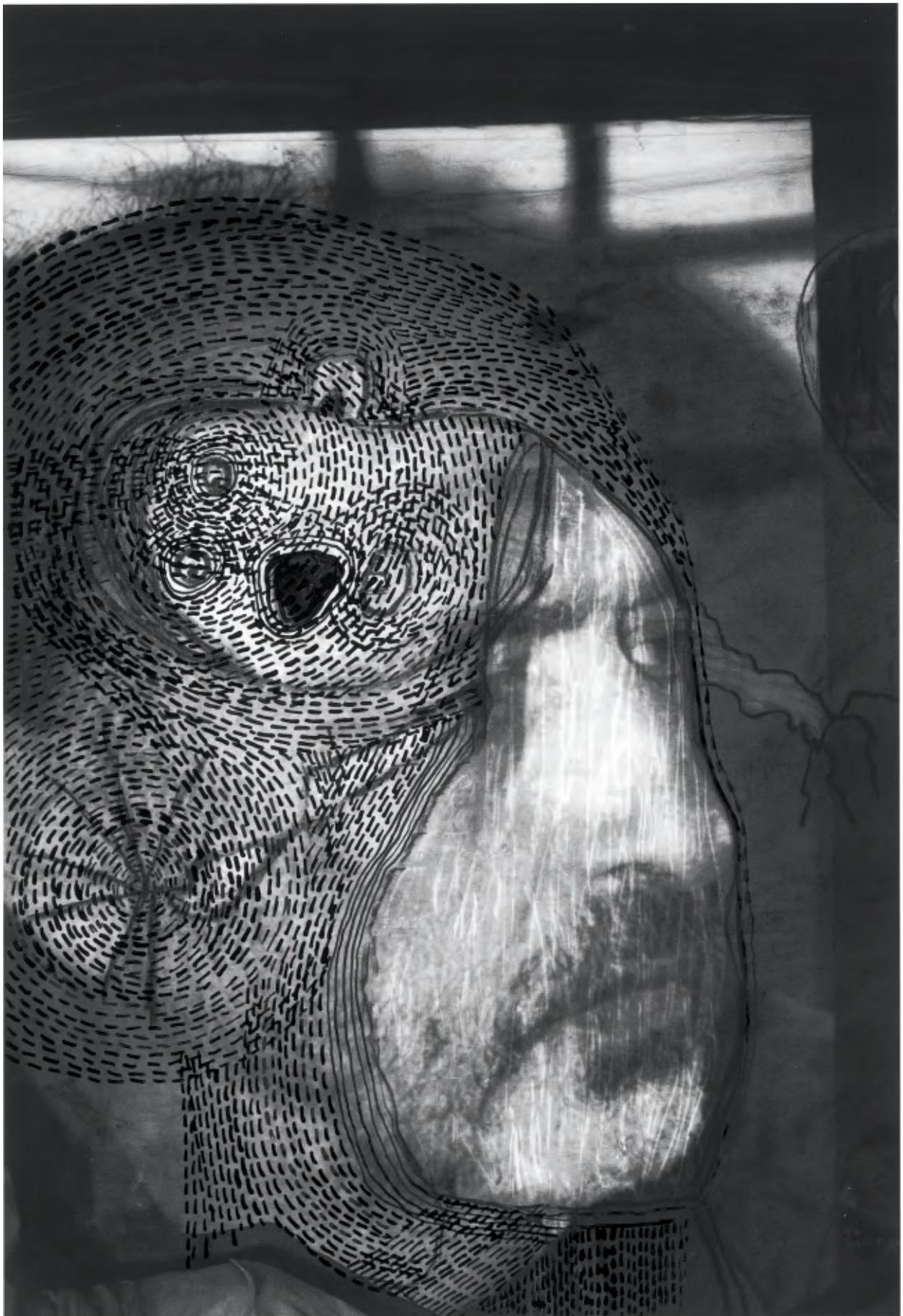


Ronny Delrue, Chinese ink
on a portrait of Roger
Ballen by Marguerite
Rossouw, 43 x 25 cm

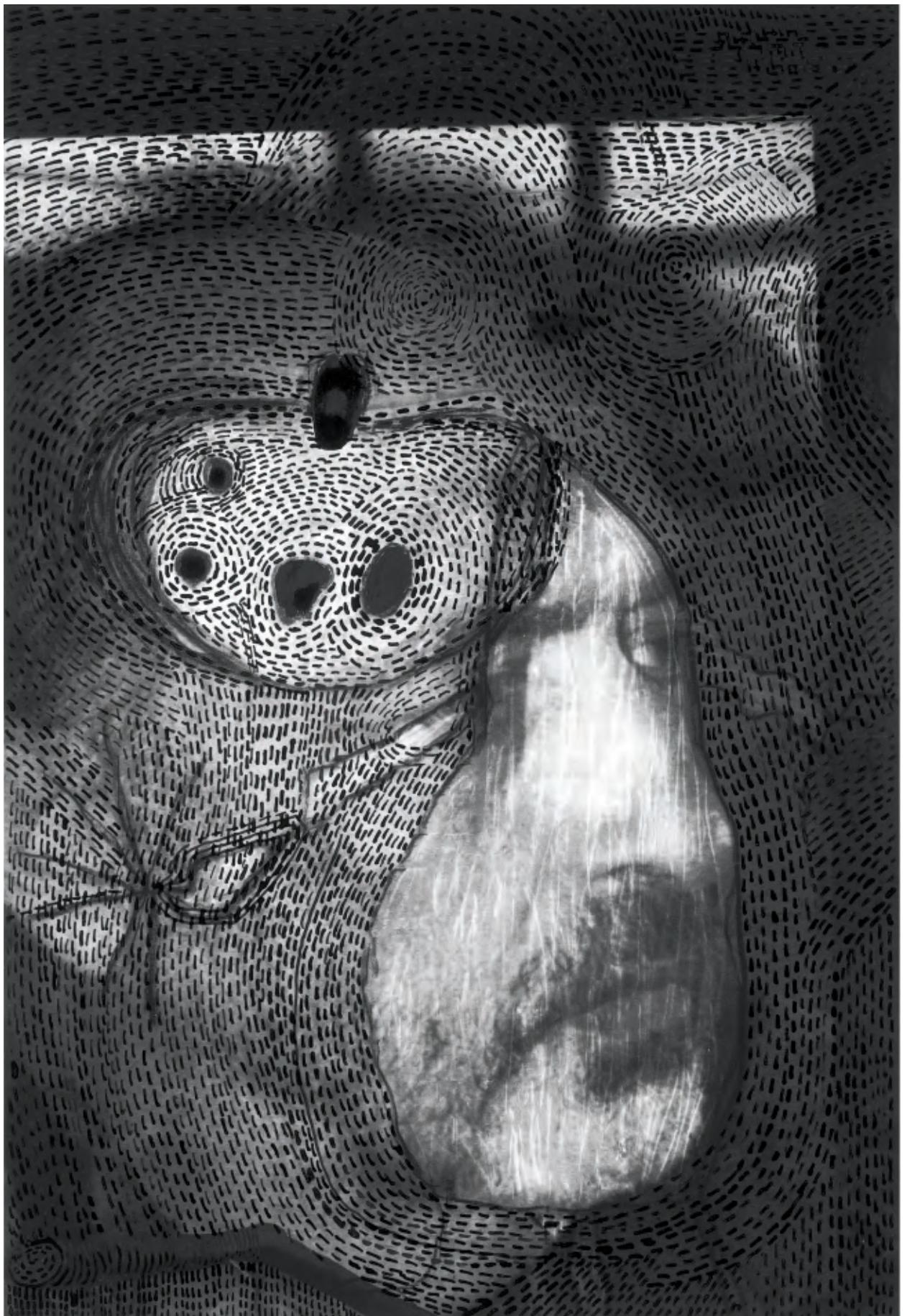


Ronny Delrue, Chinese ink
on a portrait of Roger
Ballen by Marguerite
Rossouw, 43 x 25 cm

Roger Ballen



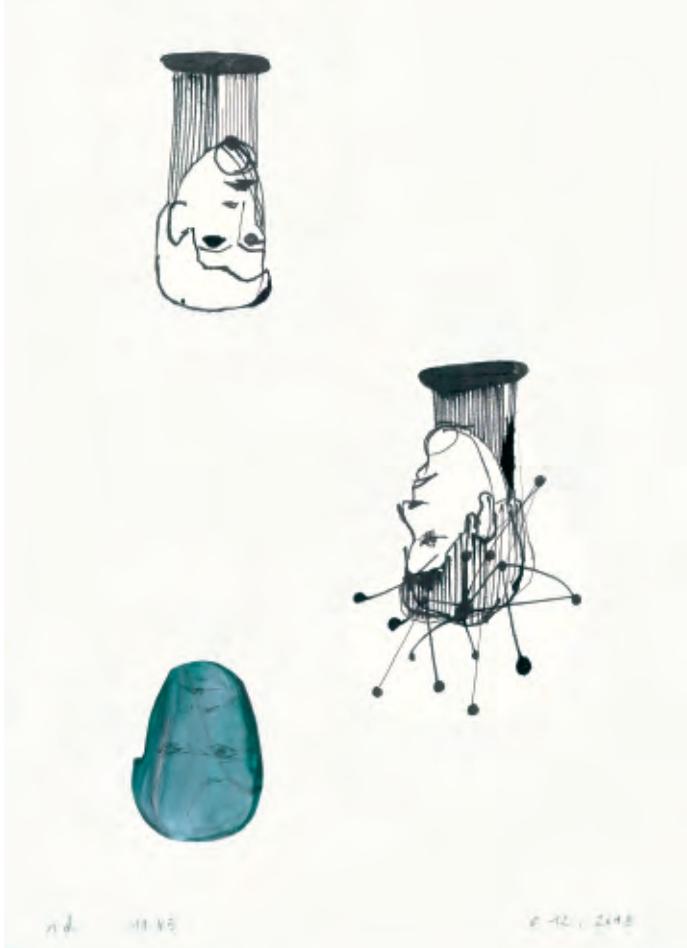
Ronny Delrue, Chinese
ink on a portrait of Roger
Ballen by Marguerite
Rossouw, 25 x 16.7 cm



Ronny Delrue, Chinese
ink on portrait of Roger
Ballen by Marguerite
Rossouw, 25 x 16.7 cm

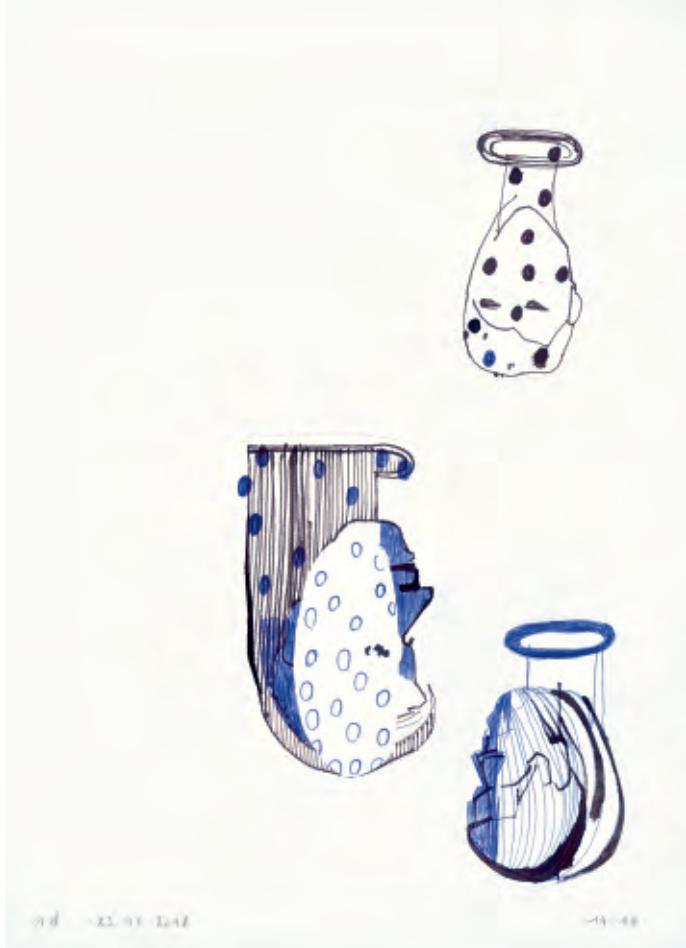
Roger Ballen

51



→ 1 → 11 → 2

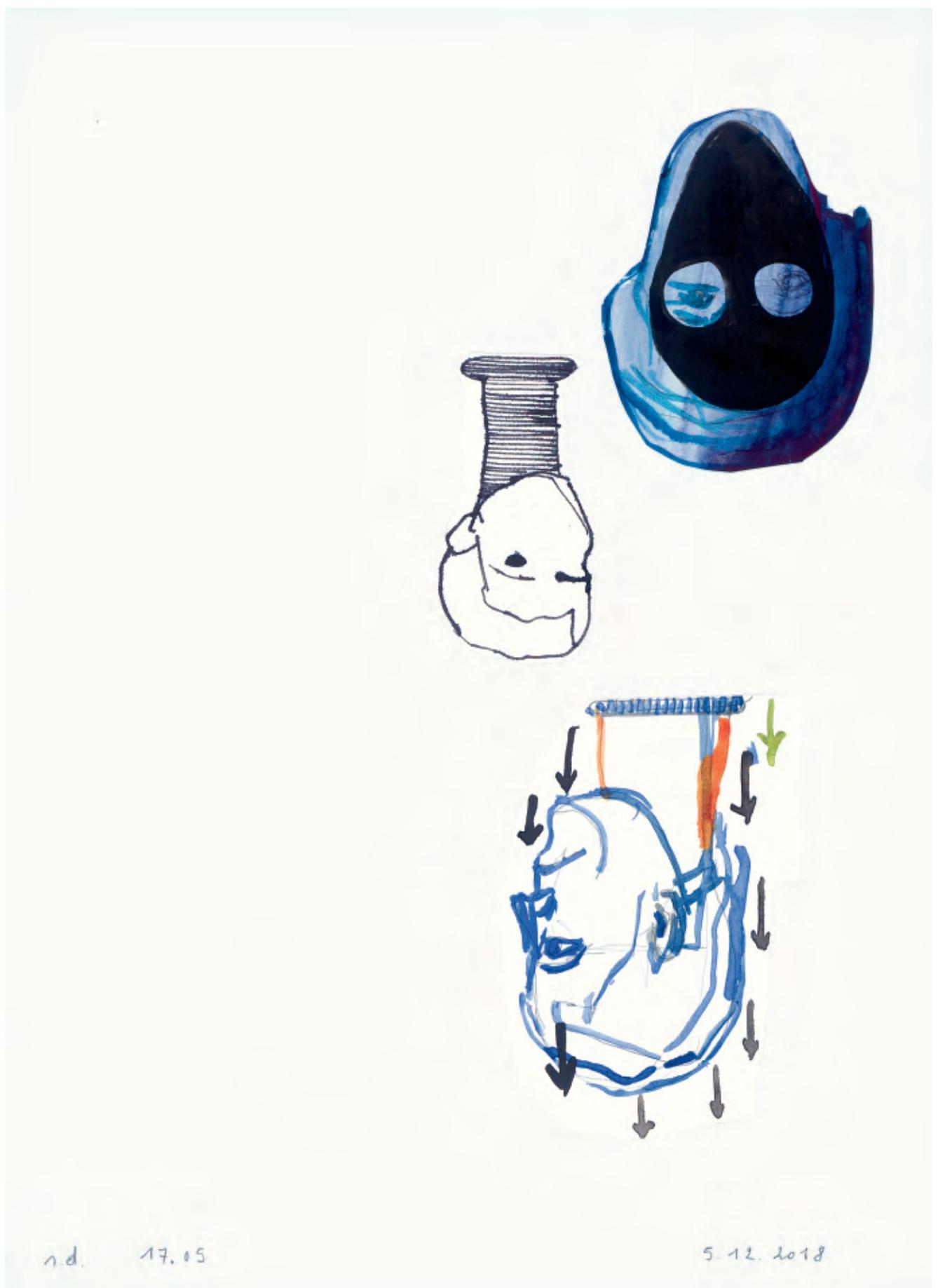
→ 12 → 24 → 8



→ 1 → 11 → 24 → 8

Roger Ballen, collage
with fragments of
drawings by Ronny,
29.7 × 21 cm

Roger Ballen, collage
with fragments of
drawings by Ronny,
29.7 × 21 cm



Roger Ballen, collage
with fragments of
drawings by Ronny,
29.7 x 21 cm

Roger Ballen

53

Sanjeev Maharjan — Kathmandu



Portret of Sanjeev
Maharjan by Ronny, 2017,
Polaroid and mixed
media, 10.8 x 8.8 cm

Myg Langar.

~~Gjupvogur → Berufjörður → Breiddalsvik → Hopsarfjörður → BREIÐDALSVIK 96~~

~~184,5 km. 3.5 h
→ Fáskrúðsfjörður → Mydalafjörður
96~~

~~→ 110 955 → 92 → Egilstaðir → Fellabær →~~

~~96~~

BREIÐDALSVIK

~~Hopsarfjörður →~~

~~96~~

1

LAUGAR.

Letter from Ronny to Sanjeev #33

33

Greetings from Gjupvogur
Iceland

Gjupvogur is a small coastal village located on the Síðlandsnes peninsula, nestled between the Þekkvergufjordur, HAMARSFJÓRÐUR, and BERGFIRTH in east Iceland.

Night in the middle of nowhere in the wilderness of Iceland

→ MÖÐRUDALUR → 469 above sea level → the highest located farm in Iceland

→ located north of Ódáðajökull glacier

the largest ice

cap. in Iceland and the third largest glacier in Europe, covering 8% of the island's landmass
↳ 8.400 m².

R. & R. Gjupvogur Framtíð Gjupvogur
16.07.2018



Sanjeev Maherjan
Drawing Room

Kathmandu

Nepal

Dhaka

Phukhuddha

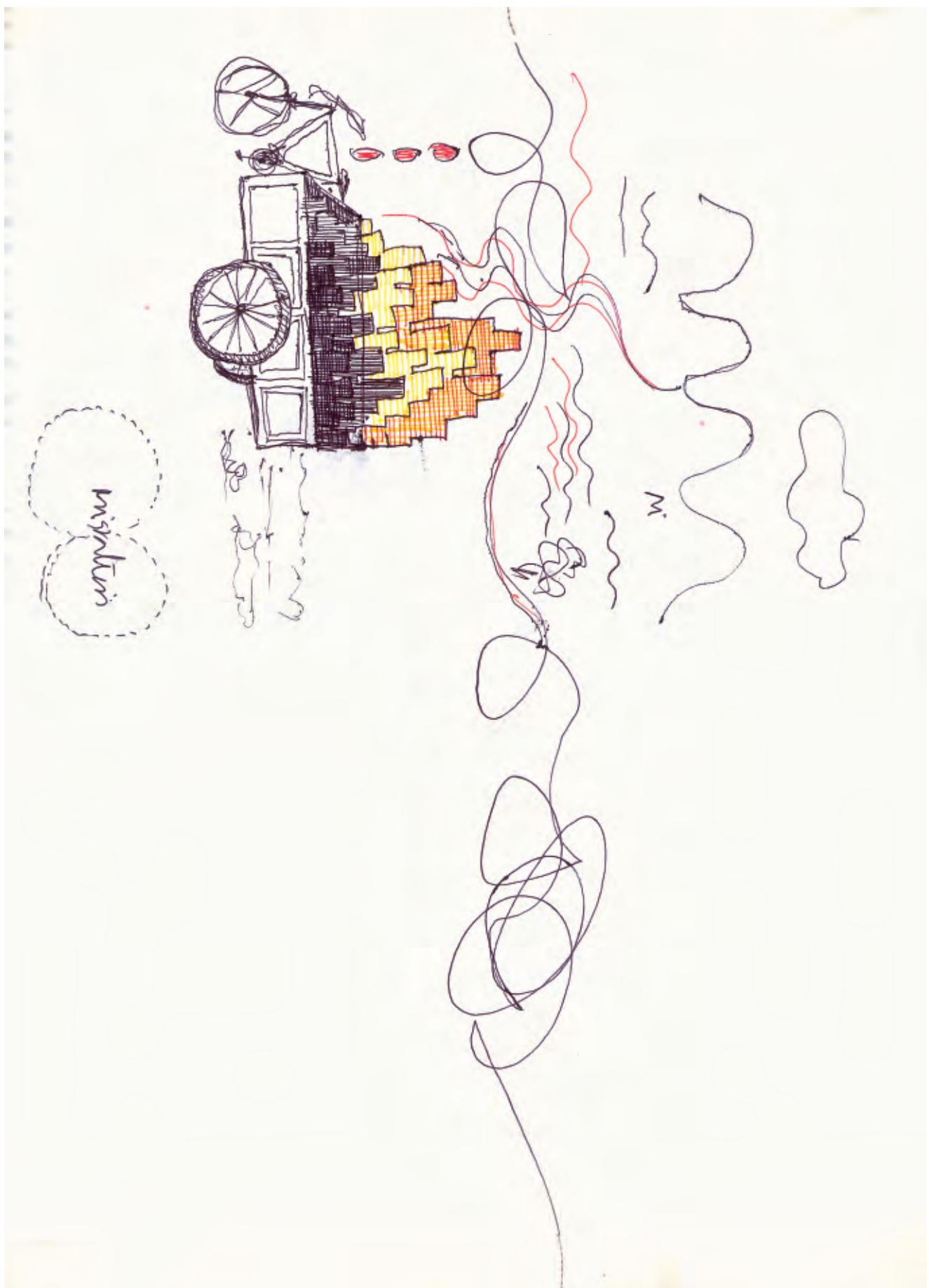
Marga

Kathmandu

NEPAL



Letter from Ronny to Sanjeev Maherjan, #33, 16.07.18, pencil on paper (front), mixed media on paper (back), 29.7 x 21 cm



Letter from Sanjeev
Maharjan to Ronny, #33,
16.07.18, mixed media on
paper, 29.7 x 21 cm



9000



Sanjeev
Maharjan
Drawing
Kathmandu

Phukhirdya Maya
KATHMANDU
NEPAL

Letter # 38
Friday 19.04.2019
12:45
Letter from N - S.

9000 sent.

From n.d.

A PRIOR
Aoooo

MEMORY REVISITED

- April 2015

April 2015
Sent to Sanjeev Maharjan

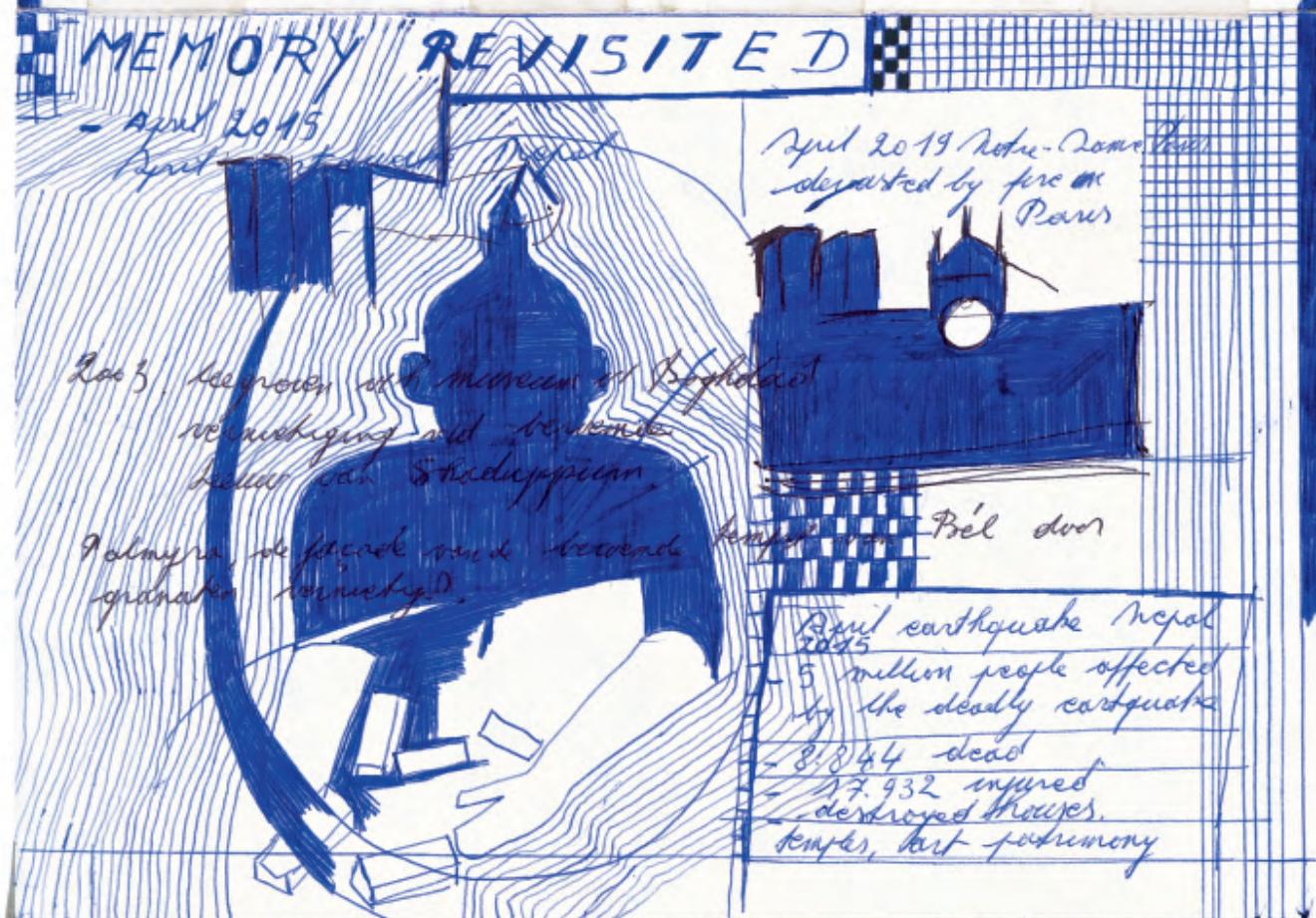
2003. Begeleider van museum of Bodoland
verzameling en bewerkt
deel van Shaduppian,

Palmera, we prakrunkund levenscyclus
granaten hervestigd.

April 2019 Notre-Dame Cathedral
devastated by fire on
Paris

tempel van Bélgique

April earthquake Nepal
2015
- 5 million people affected
by the deadly earthquake
- 8,844 dead
- 22,932 injured
- destroyed houses,
temples, last fortification



Letter from Ronny to
Sanjeev Maharjan, #38,
19.04.2019, ballpoint on
paper, 29.7 x 21 cm

28th May 01
Drawing from

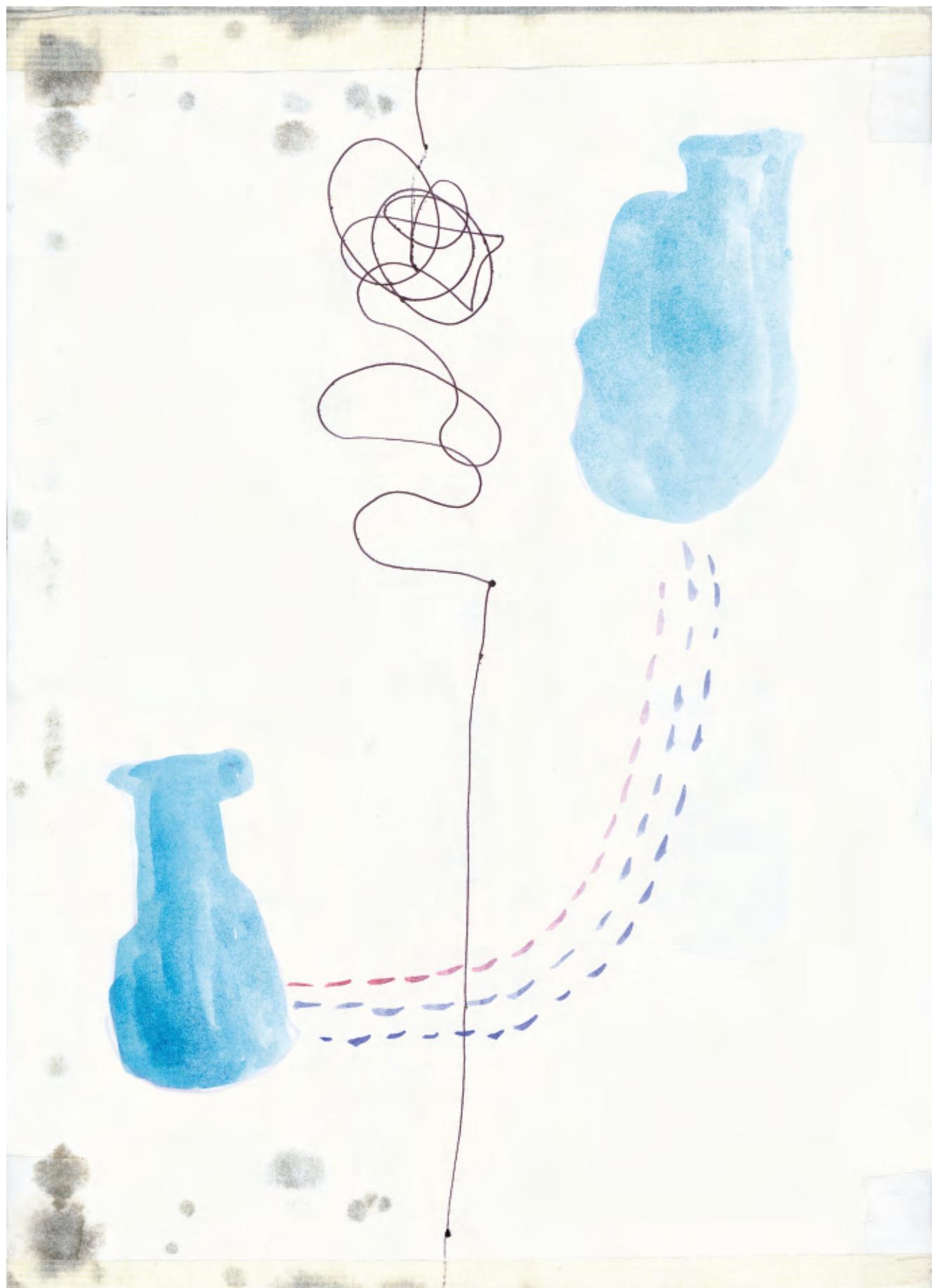
It's summer!
Here here in
Nepal and there
one rainy season.
Blossoms blooming
around my studio.



Letter from Sanjeev
Maharjan to Ronny, #38,
28.05. 2019, mixed media
on paper, 29.7 x 21 cm.



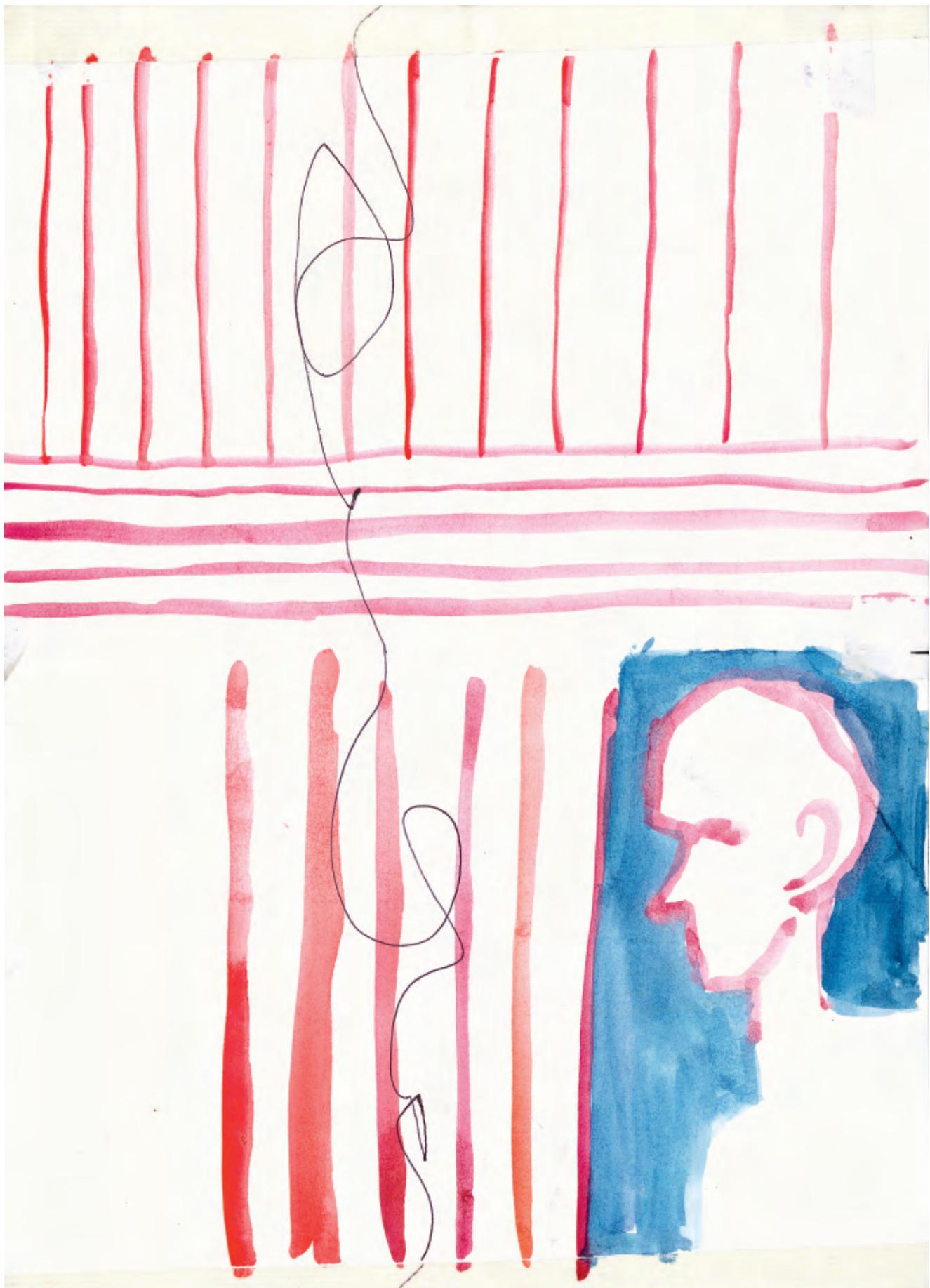
Letter from Ronny to
Sanjeev Maharjan, #35,
05.12.2018, mixed media
on paper, 29.7 x 21 cm



Letter from Sanjeev
Maharjan to Ronny, #35,
mixed media on paper,
29.7 x 21 cm



Letter from Ronny to
Sanjeev Maharjan, #36,
19.01.2019, mixed media
on paper, 29.7 x 21 cm



Letter from Sanjeev
Maharjan to Ronny, #36,
mixed media on paper,
29.7 X 21 cm



Letter from Ronny to Sanjeev
Maharjan and answer (red
dots), #31, 15.04.18, mixed
media on paper, 29.7 x 21 cm

Sanjeev Maharjan



Letter from Ghent to Kathmandu 19.02.2018 # 28 19:30
Ronny Vermeire
2000 fout brief



Sanjeev Maharjan
Drawing Room

POKHUDHYA MARGA
KATHMANDU
NEPAL

Letter from Ronny to
Sanjeev Maharjan, #28,
19.02.18, mixed media
on paper, 29.7 x 21 cm



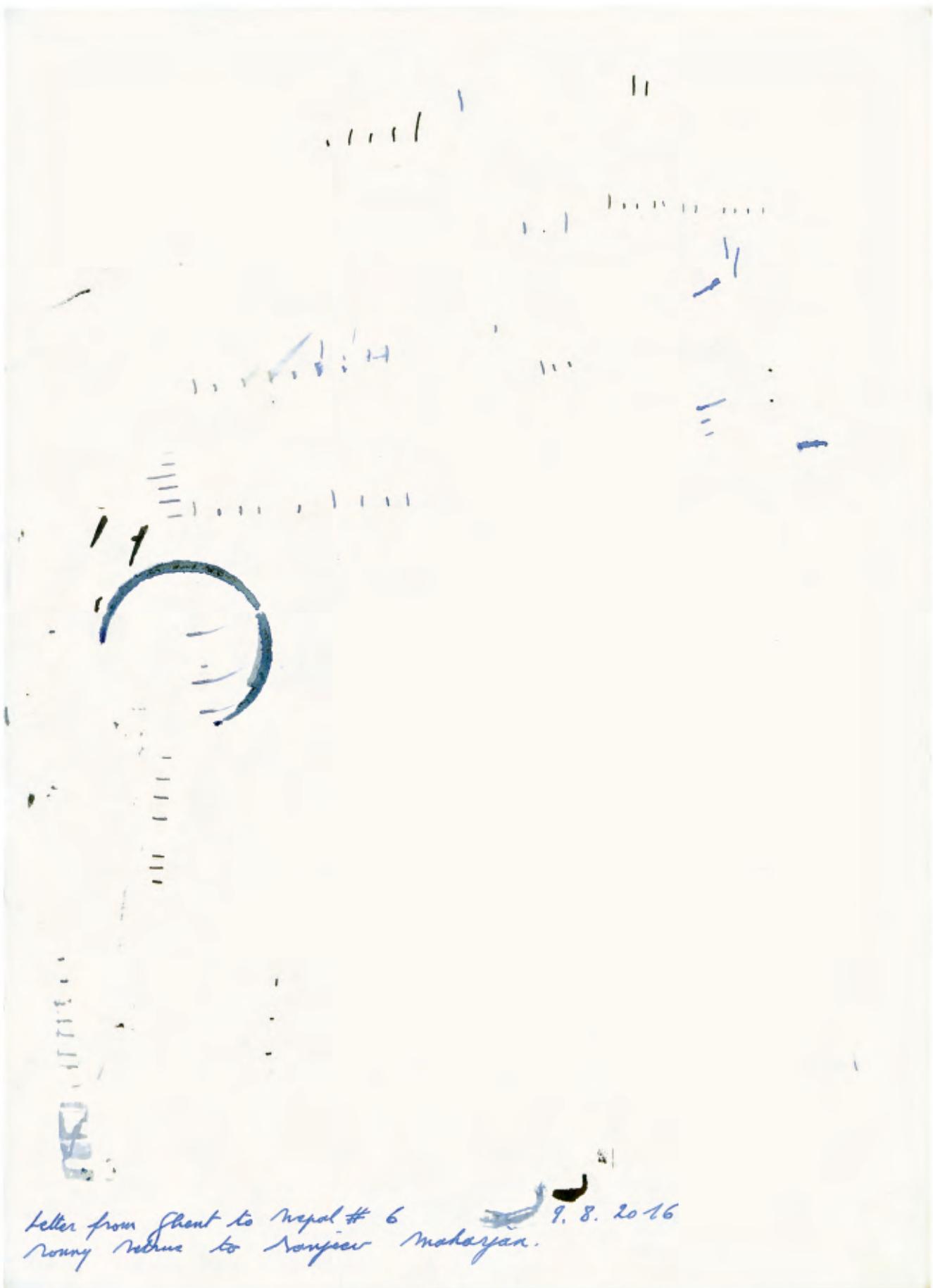
Hello Sanjeev and Nunita,
warm greetings from Rome.

Ronny

12.04.2018 13:02

Letter / drawing #30 from
Rome → Kathmandu

Letter from Ronny to Sanjeev
Maharjan and answer (red
dots), #30, 12.04.18, mixed
media on paper, 29.7 x 21 cm



Letter from Ronny to
Sanjeev Maharjan, #6,
09.08.16, ink on paper,
29.7 x 21 cm



Letter from Kathmandu to Grant, from Sanjeev To Ronny
Report to stller 6.

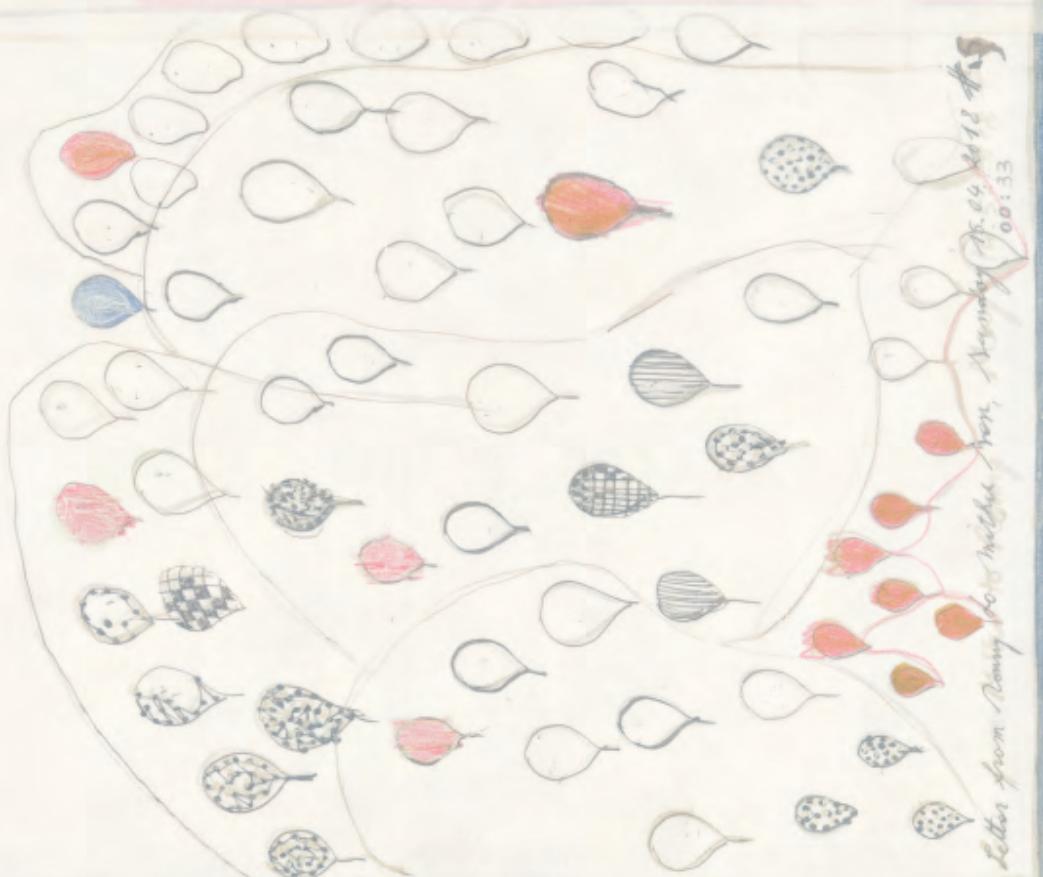
Letter from Sanjeev
Maharjan to Ronny, #6,
2016, ink on paper,
29.7 x 21 cm

Mithu Sen — New Delhi



Mithu Sen

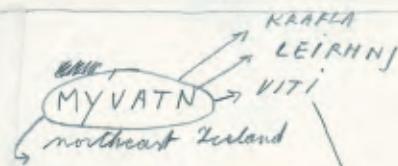
Alaknanda
New Delhi - 110019
INDIA
Delhi



Post office
Delhi, New Delhi, India

Letter from Ronny to Mithu Sen, Nov 15, 2018
00:33

Letter from Ronny to
Mithu Sen, #5, 15.04.18,
mixed media on paper,
29.7 x 42 cm



'Mud Peak' is an 525 m high active volcano located to the northeast of Lake Myvatn in North Iceland.
→ is a part of the Krafla caldera. Its last eruption was from 1975 to 1984.

> DETTIFOSS waterfall

↳ is with the greatest volume of any waterfall in Europe, 500 cubic metres of water per second plunges over the edge.

↳ regarded to be the most powerful waterfall in Europe.

→ **MYVATN JÖKULSÁ Ó FJÖLLUM river** → flows from **VATNAJÖKULL glacier** →

collect rocks from a large area in northeast Iceland.

↳ of any waterfall in Europe, 500 cubic metres of water per second plunges over the edge
Viti Crater (Lake Myvatn) | second plunge over the edge
Viti (meaning 'hell') in Krafla is an explosion crater, about 300 metres in diameter. The crater was formed by a volcanic eruption at the start of the famous Myvatn Fissure in 1724. → eruption for 5 years

Greetings from Arða Iceland
letter from Ronny to Mithu # 9
18.07.2018

HVERFJALL (boiling pool)

↳ one of Iceland's most beautiful and symmetrical explosion craters, 140 m deep, diameter of 1000 metres,
→ one of the largest of its kind in the world.

→ age 2800 - 2900 years
of the Ice Age in a major ash eruption → a salt of VATNAJÖKULL NATIONAL PARK.

Coldera → several volcanoes - VITI (explosion volcanic crater) - water = 30 °C

Guesthouse Stóra-Laugar Stóri Laugar room A1 Iceland

Arða in the Highlands:

surreal landscape 50 km² caldera in the DYNGIUFJOLL mountains → emerged in eruptions under an Ice Age glacier cap.

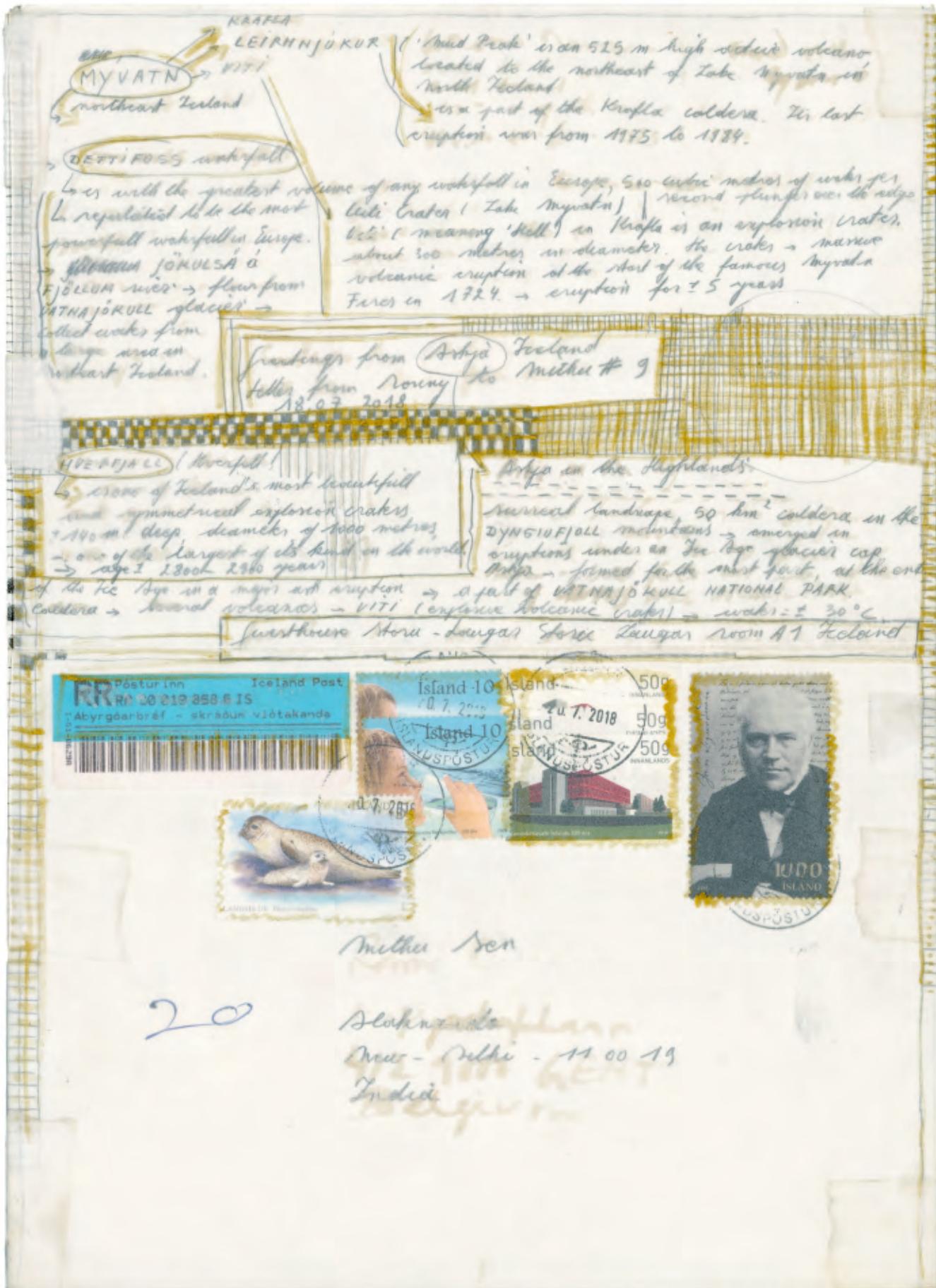
Magma → formed for the most part, at the end



Mithu Sen

20

Slokhanda
New-Delhi - 110019
India



Letter from Mithu Sen
to Ronny, #9, 2018, copy
of Ronny's letter on chalk
paper, 29.7 x 21 cm

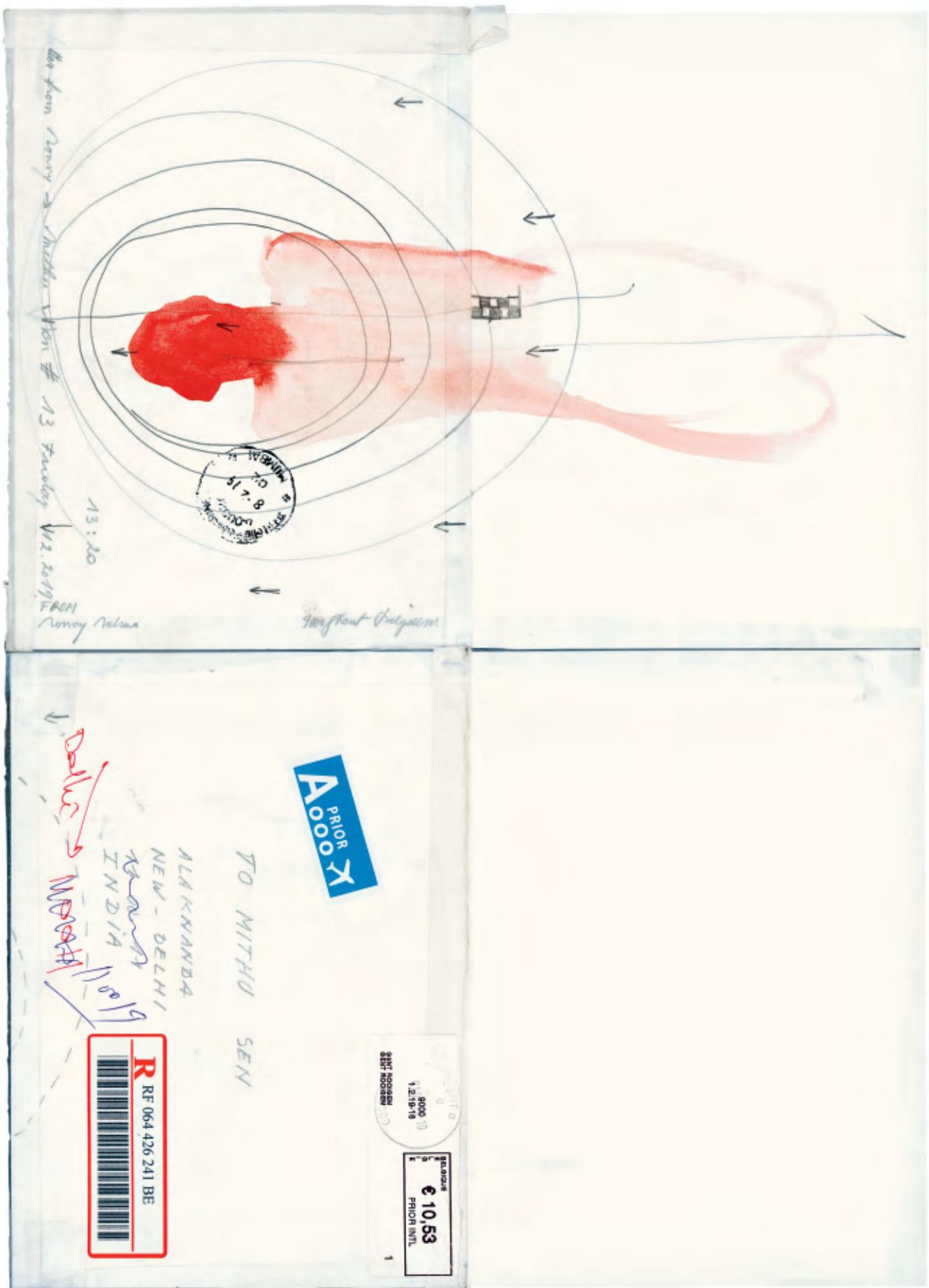
Mithu Sen



Letter from Ronny
to Mithu Sen, #16,
10.04.19, mixed media
on paper, 29.7 x 21 cm



Letter from Mithu Sen
to Ronny, #16, 2019,
copy of Ronny's letter on
chalk paper, 29.7 x 21 cm



Letter from Ronny
to Mithu Sen, #13,
01.02.19, mixed media
on paper, 29.7 x 42 cm



Letter from Mithu Sen
to Ronny, #13, 2019,
copy of Ronny's letter on
chalk paper, 29.7 x 21 cm

Mithu Sen



Letter from Ronny
to Mithu Sen, #17,
16.04.19, mixed media
on paper, 29.7 x 21 cm



Letter from Mithu Sen
to Ronny, #17, 2019,
copy of Ronny's letter on
chalk paper, 29.7 x 21 cm

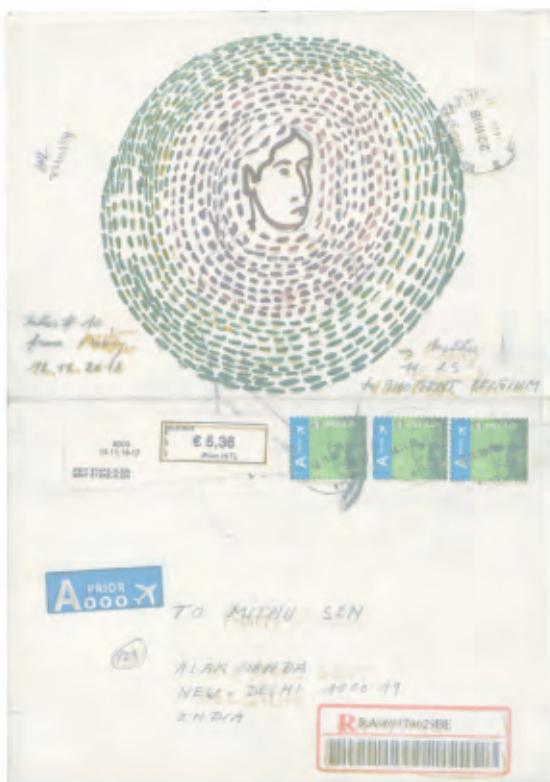
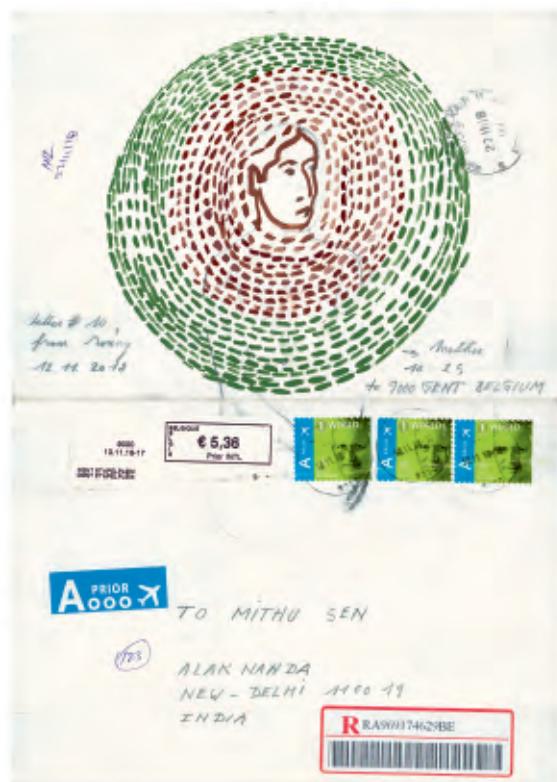


Letter from Ronny
to Mithu Sen, #II,
05.12.18, mixed media
on paper, 29.7 x 21 cm



Letter from Mithu Sen
to Ronny, #II, 2019,
copy of Ronny's letter on
chalk paper, 29.7 x 21 cm

Mithu Sen



Top left:
Letter from Ronny
to Mithu Sen, #8,
07.07.2019,
mixed media on paper,
29.7 x 21 cm

Top right:
Letter from Mithu Sen
to Ronny, #8, 07.07.2019,
copy of Ronny's
letter on chalk paper,
29.7 x 21 cm

Bottom left:
Letter from Ronny
to Mithu Sen, #10,
12.11.2018, mixed
media on paper,
29.7 x 21 cm

Bottom right:
Letter from Mithu Sen
to Ronny, #10, 2018,
copy of Ronny's letter
on chalk paper,
29.7 x 21 cm



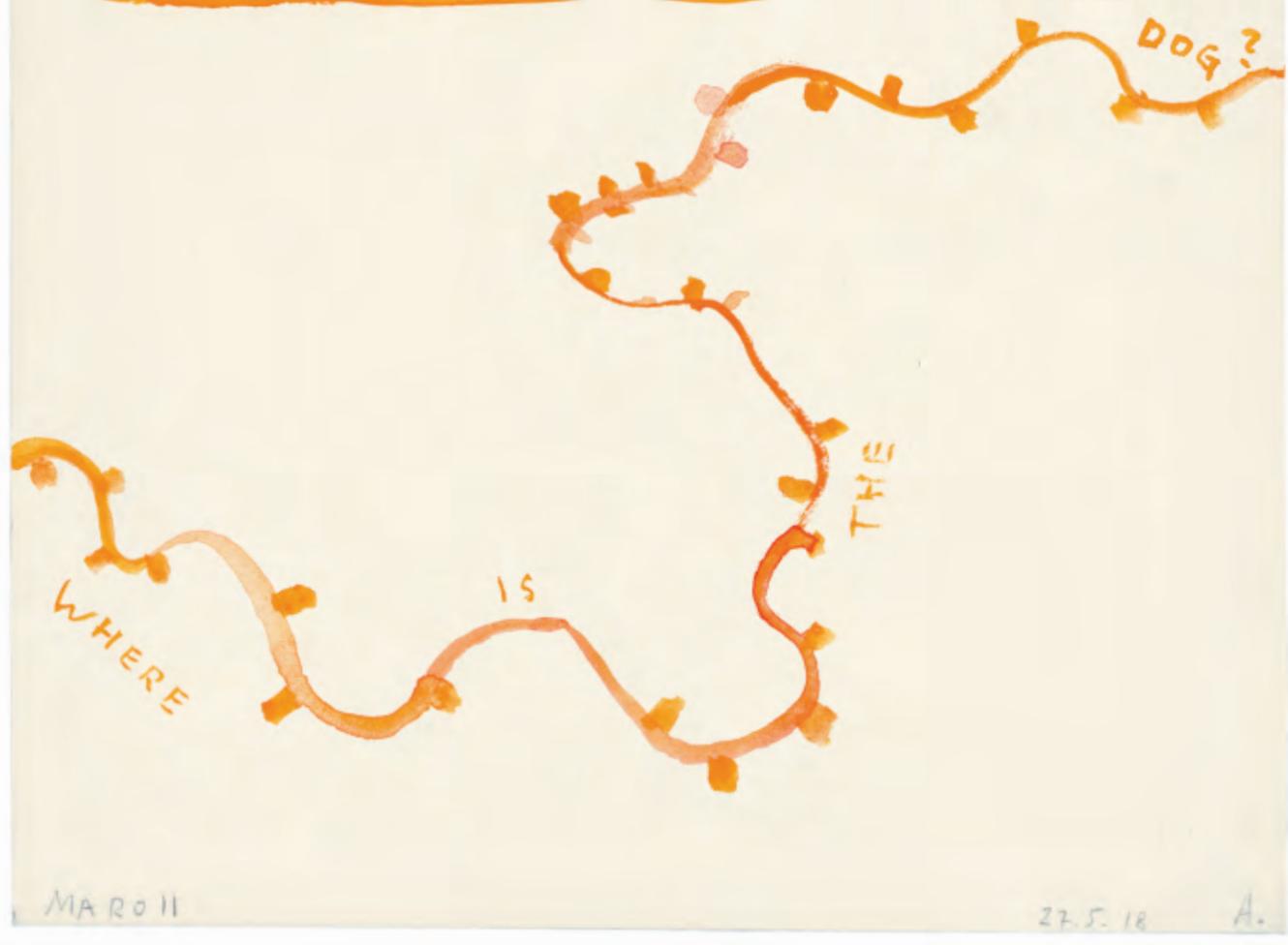
Top left:
Letter from Ronny
to Mithu Sen,
#3, 05.03.18,
ink on paper,
29.7 x 21 cm



Top right:
Letter from Mithu Sen
to Ronny, #3, 2018,
copy of Ronny's letter
on chalk paper,
29.7 x 21 cm

Martin Assig — Berlin

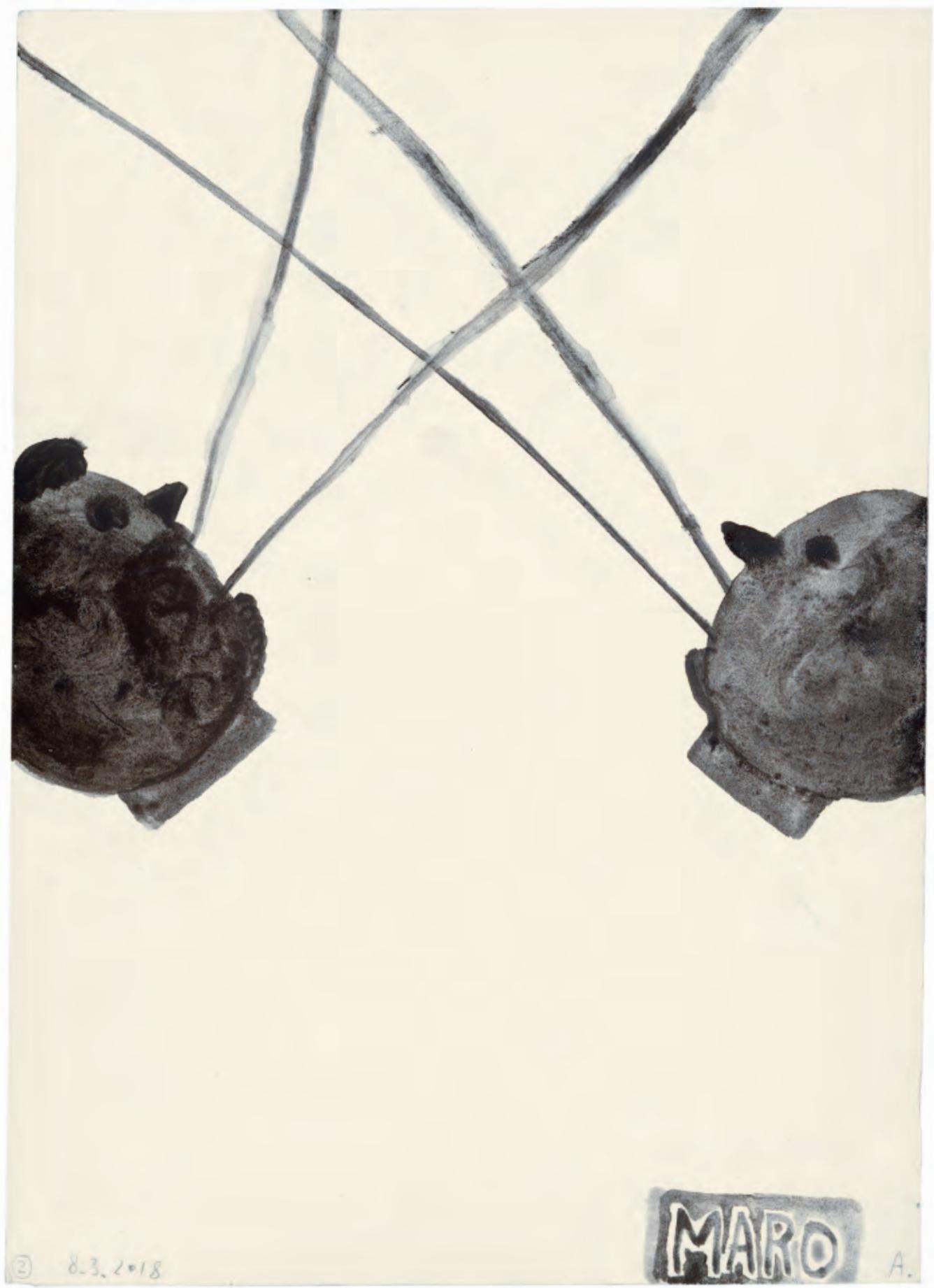
QUESTIONS ABOUT OUR DRAWINGS



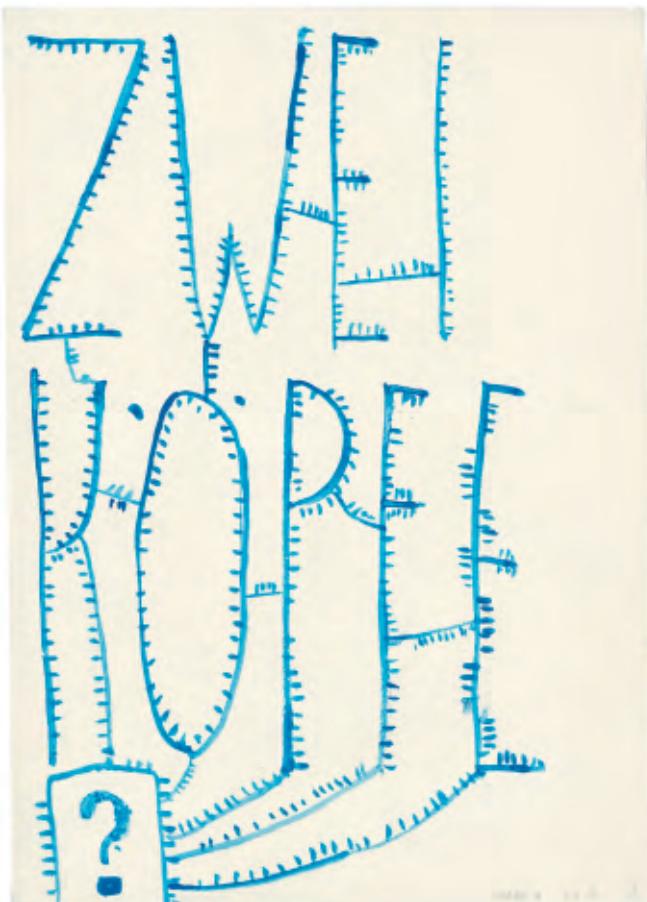
Letter from Martin Assig
to Ronny, MARO #13,
25.05.18, watercolour
on paper, 23 x 16.3 cm

Martin Assig

81



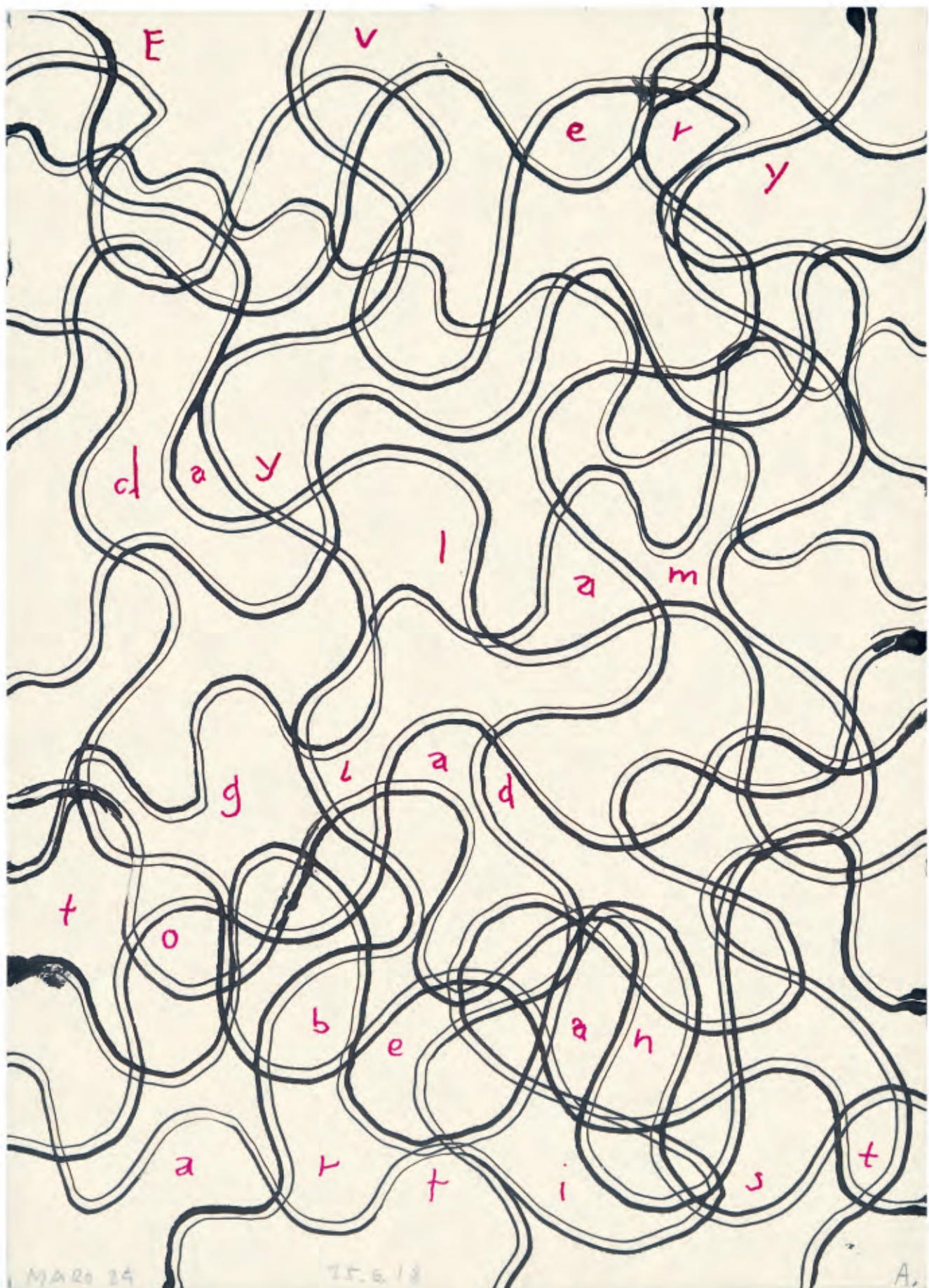
Letter from Martin Assig
to Ronny, MARO #2,
08.03.18, watercolour
on paper, 23 x 16.3 cm



Letter from Martin Assig
to Ronny, MARO #7,
03.04.18, watercolour
on paper, 23 x 16.3 cm



Letter from Martin Assig
to Ronny, MARO #8,
03.04.18, watercolour
on paper, 23 x 16.3 cm



Letter from Martin Assig
to Ronny, MARO #23,
25.06.18, watercolour
on paper, 23 x 16.3 cm

ich

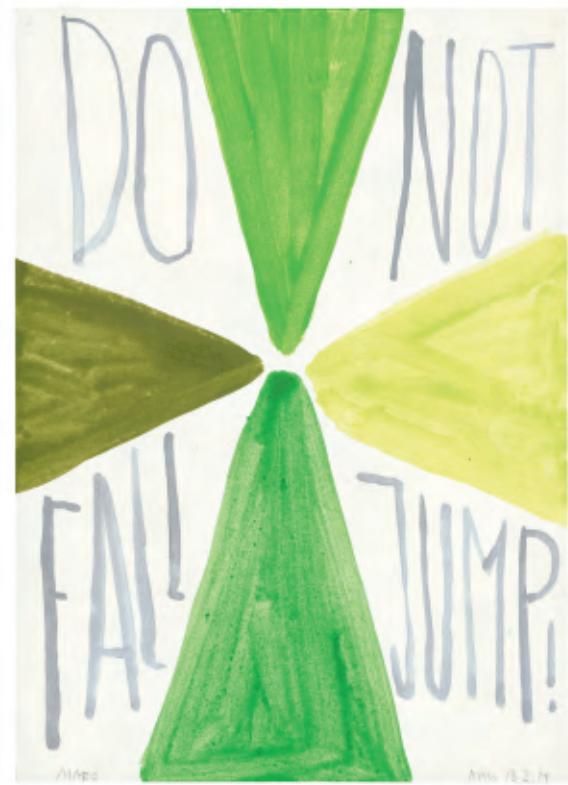
bin

bei

dirk

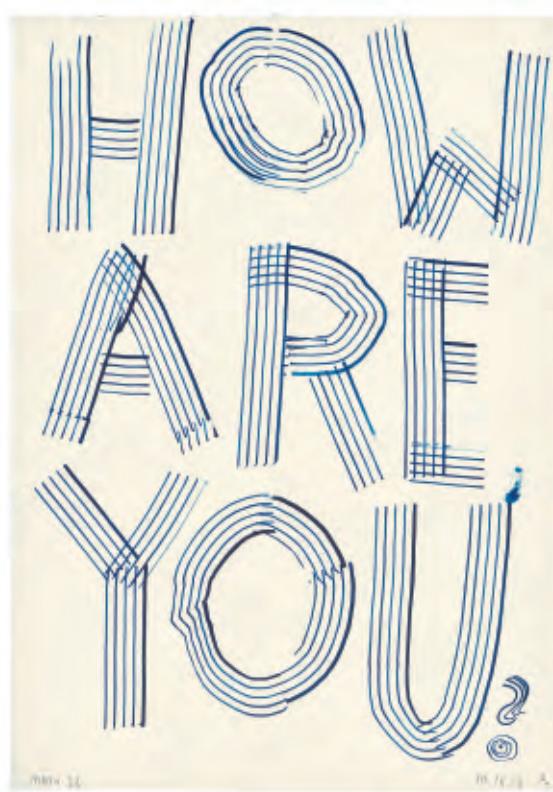
MARO 23 A. 12.12.18

Letter from Martin Assig
to Ronny, MARO #23,
12.12.18, watercolour
on paper, 23 x 16.3 cm



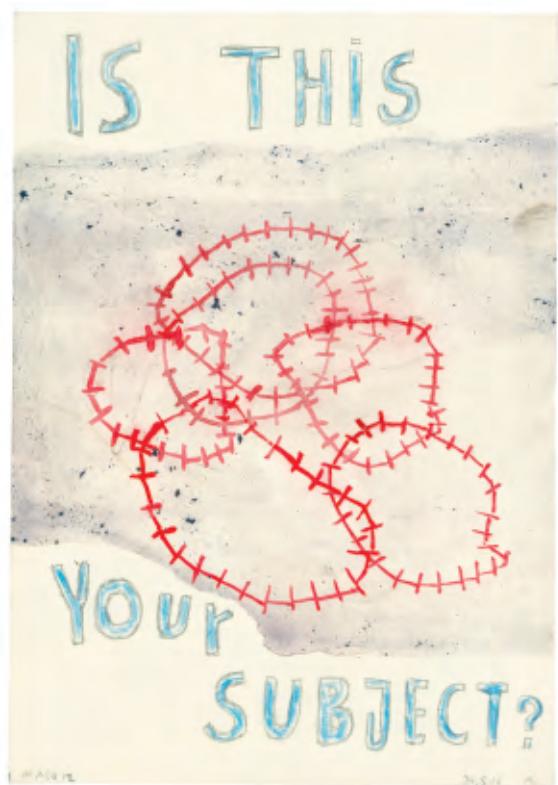
MARO #18

Ann. 13.02.19
gouache on paper,
24 x 17.5 cm



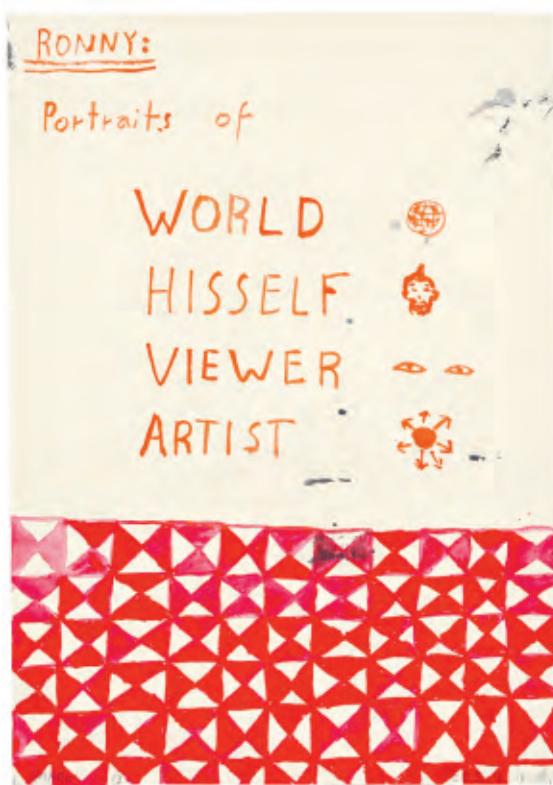
MARO #19

Ann. 13.02.19



MARO #20

Ann. 13.02.19
watercolour on paper,
23 x 16.3 cm

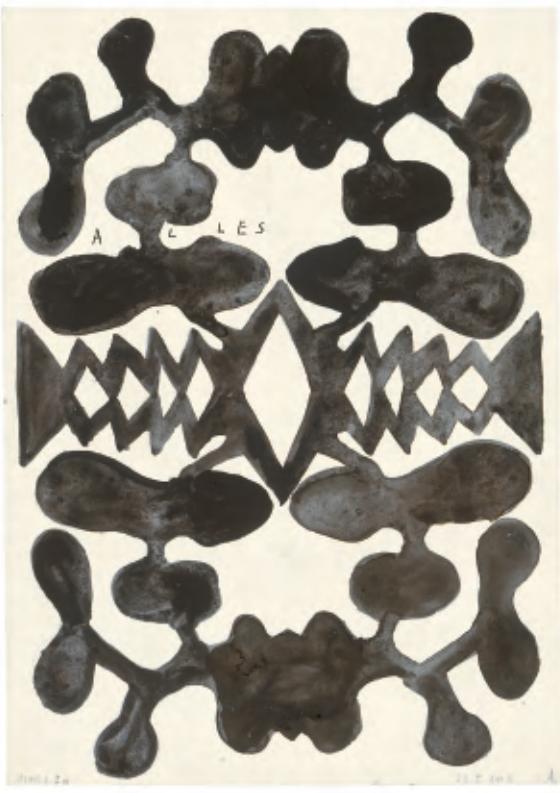


Top left:
Letter from Martin
Assig to Ronny,
MARO, 13.02.19,
gouache on paper,
24 x 17.5 cm

Top right:
Letter from Martin
Assig to Ronny,
MARO #22, 10.10.18,
pen on paper,
23 x 16.3 cm

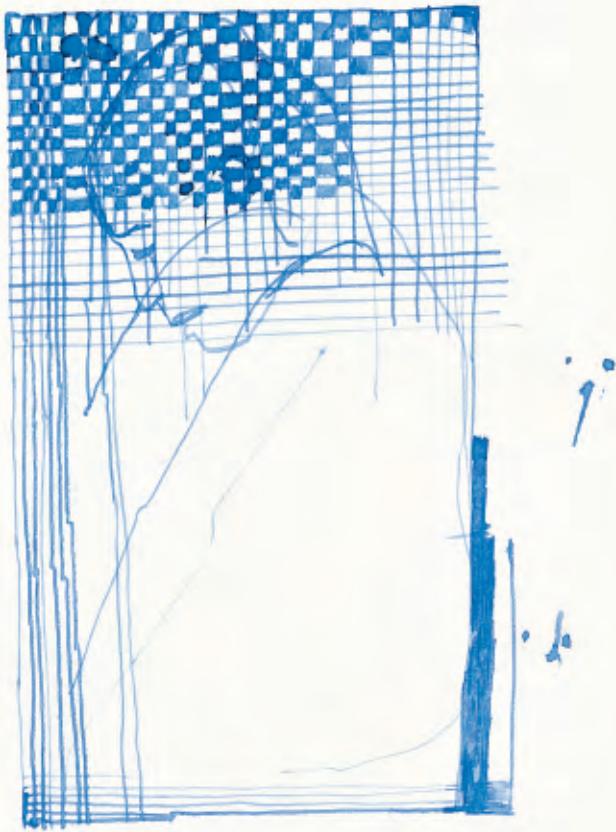
Bottom left:
Letter from Martin
Assig to Ronny,
MARO #12, 24.05.18,
mixed media on
paper, 23 x 16.3 cm

Bottom right:
Letter from Martin
Assig to Ronny,
MARO #13, 25.05.18,
watercolour on paper,
23 x 16.3 cm



Top left:
Letter from Martin
Assig to Ronny,
MARO #20, 28.05.18,
gouache on paper,
23 x 16.3 cm

Top right:
Letter from Martin
Assig to Ronny,
MARO #19, 26.05.18,
gouache on paper,
23 x 16.3 cm



The play of life

6.8.2018

18:20 *fent*

MAROFF 27



FALLING PEDESTAL

26.10.2018

19:45

HARO #30

Letter from Ronny to
Martin Assig, #30,
26.10.18, mixed media
on paper, 29.7 x 21 cm



Letter from Ronny
to Martin Assig, #34,
24.12.18, watercolour
on paper, 29.7 x 21 cm



Letter from Ronny
to Martin Assig, #31,
02.11.18, mixed media on
paper, 29.7 x 21 cm

Martin Assig

91



Letter from Ronny
to Martin Assig, #50:
28.06.19, mixed media
on paper, 29.7 x 21 cm

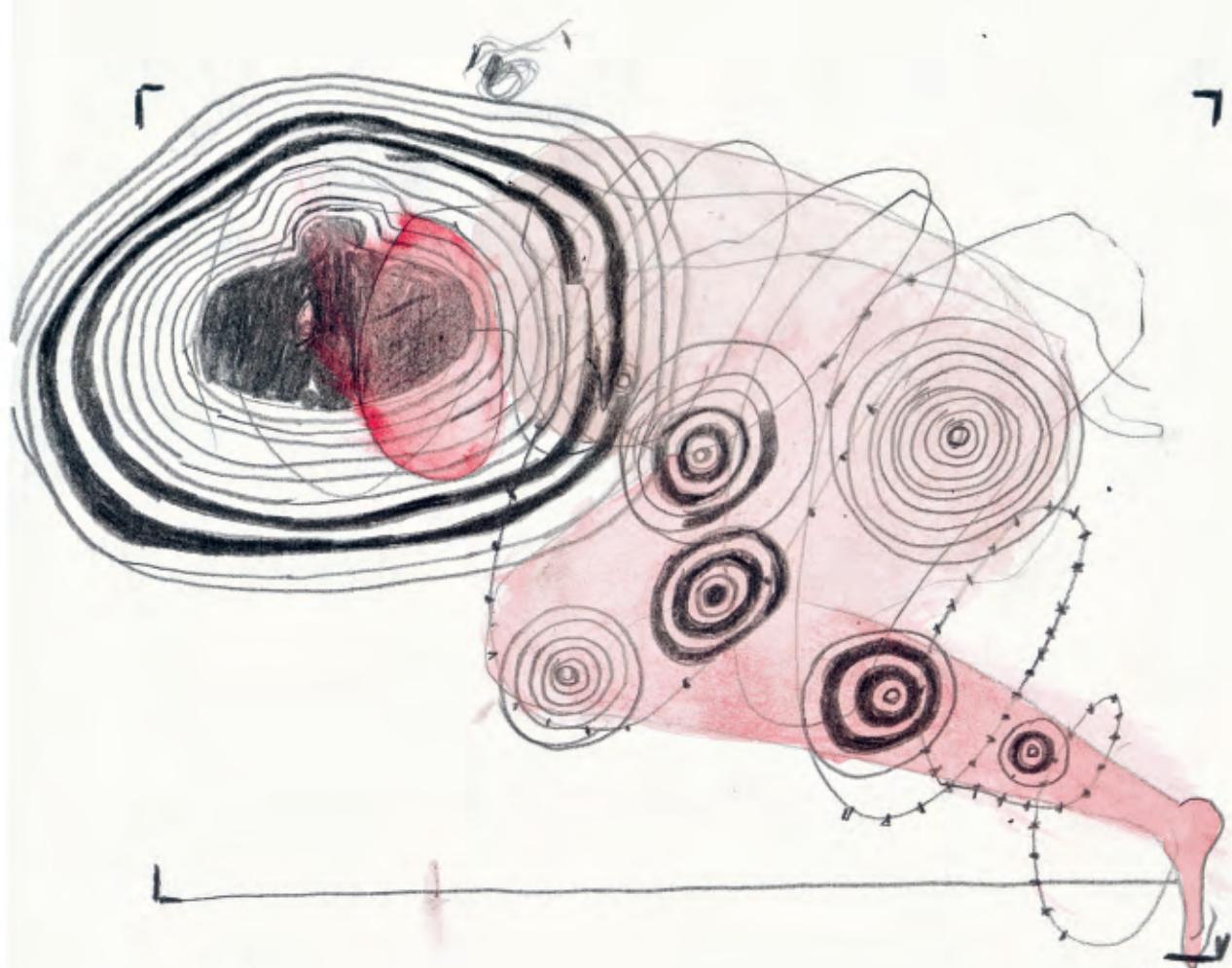


MARO # 53
4.07.2019.

Letter from Ronny
to Martin Assig, #53,
04.07.19, mixed media
on paper, 29.7 x 21 cm

Martin Assig

93



MARO # 5051
01.07.2019

Letter from Ronny
to Martin Assig, #51,
01.07.19, mixed media
on paper, 29.7 x 21 cm

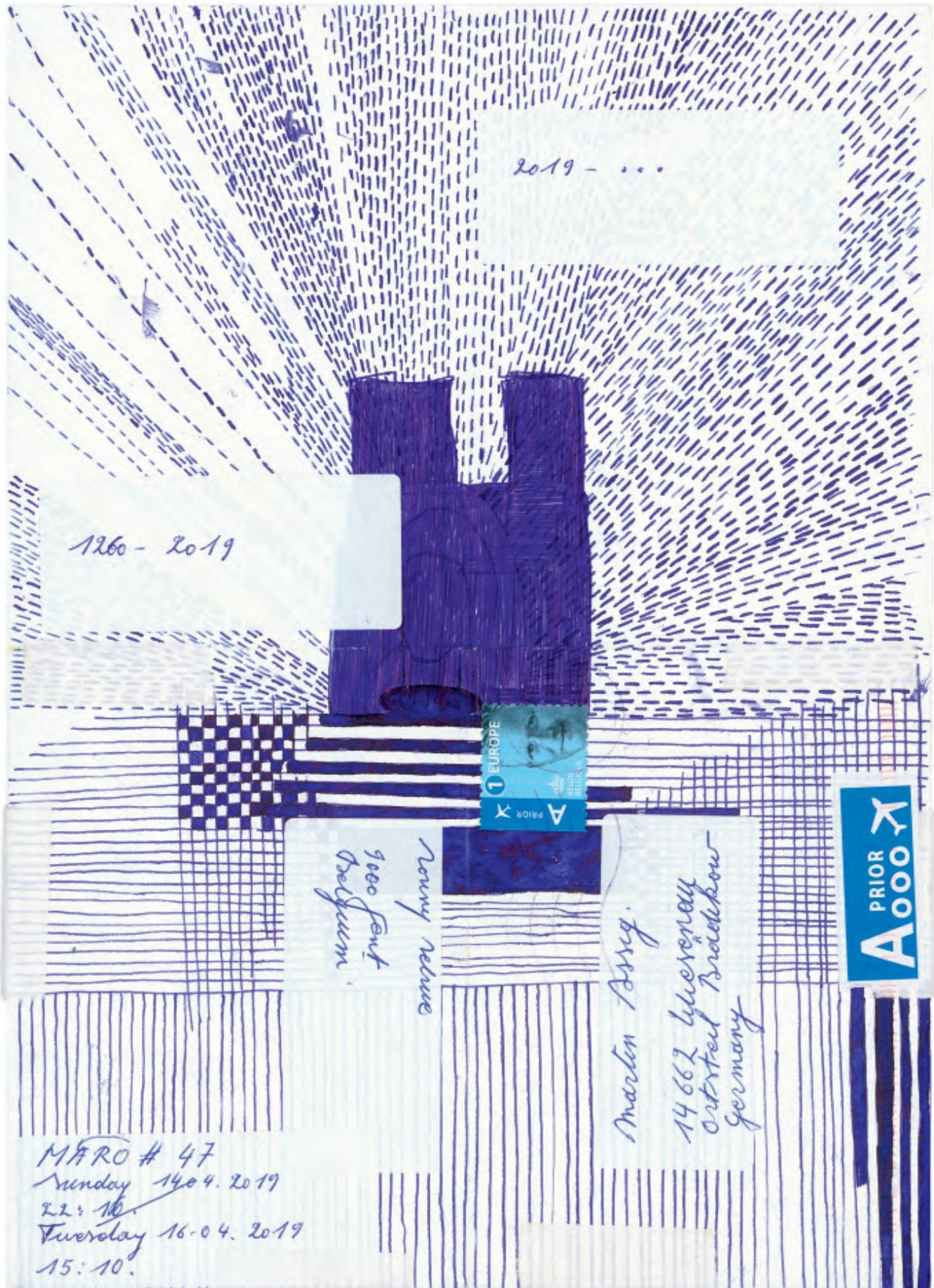


NARO # 52
3.07. 2019

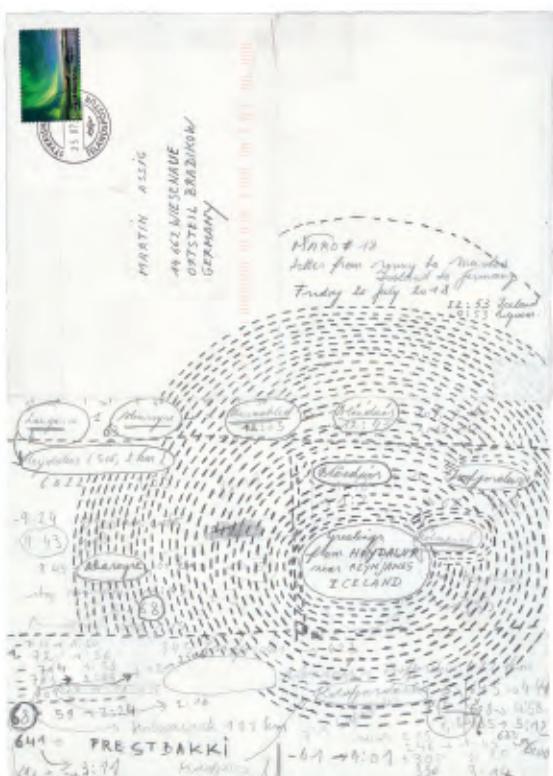
Letter from Ronny
to Martin Assig, #52,
03.07.19, mixed media
on paper, 29.7 x 21 cm



Letter from Ronny
 to Martin Assig, #21,
 01.08.18, pencil on
 paper, 29.7 x 21 cm

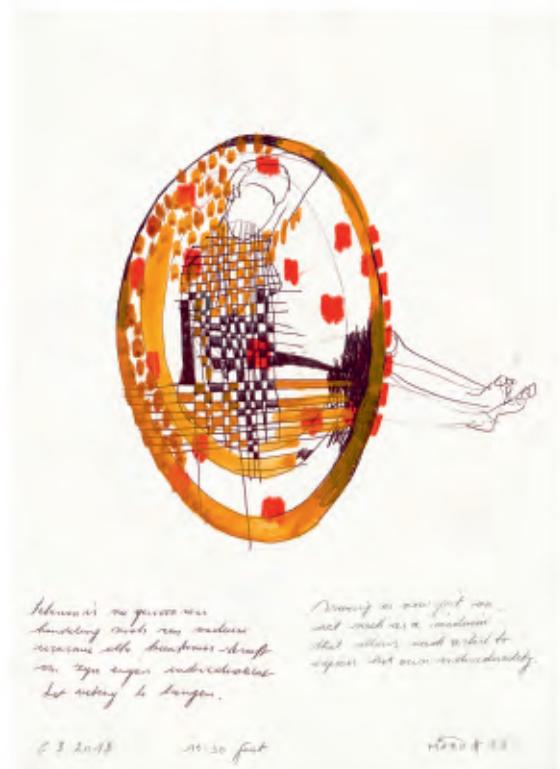


Letter from Ronny
to Martin Assig, #47,
16.04.19, ballpoint pen
on paper, 29.7 x 21 cm



Top left:
Letter from
Ronny to Martin Assig,
#18, 20.07.18,
pencil on paper,
29.7 x 21 cm

Top right:
Letter from
Ronny to Martin Assig,
#19, 23.07/18,
pencil on paper,
29.7 x 21 cm



Top left:
Letter from Ronny
to Martin Assig,
#28, 06.08.18,
mixed media on
paper, 29.7 x 21 cm

Top right:
Letter from
Ronny to Martin Assig,
#23, 05.08.18, mixed
media on paper,
29.7 x 21 cm

Bottom left:
Letter from
Ronny to Martin Assig,
#41, 04.02.19, water-
colour on paper,
29.7 x 21 cm

Bottom right:
Letter from
Ronny to Martin Assig,
#32, 12.11.18, mixed
media on paper,
29.7 x 21 cm

Christine Remacle — Vielsalm



Christine Remacle
and Ronny, 14.05.02,
mixed media on paper,
29.7 x 21 cm

Christine Remacle

101

1.d. 7
12.08u
14.05.2002
Brugge



Christine Remacle
and Ronny, 16.05.02,
mixed media on paper,
29.7 x 21 cm



Christine Remacle
and Ronny, 16.05.02,
mixed media on paper,
29.7 x 21 cm

Christine Remacle

103



13.05.2002

CR

n.d.

17.44.

19



Christine Remacle
and Ronny, 17.05.02,
mixed media on paper,
29.7 x 21 cm

Christine Remacle

105

**Brief: aan Martin
Assig, Roger Ballen,
Ronny Delrue,
Sanjeev Maharjan,
Christine Remacle,
Salam Atta Sabri
en Mithu Sen**

Laat me om te beginnen helder zijn. Er is een reden die ik zelf ken – maar niet hoef te delen – waarom het me niet lukt de tijd en de ruimte te vinden om mijn gedachten te ordenen rond dit bijzondere project: *Correspondances*. Zoals een wolk door de wind wordt meegenomen naar elders, dwaal ik op wegen die ik niet ken, maar verplicht nieuwsgierig en aarzelend bewandel. En zoals veel – zoals alles – heeft dit voor-en nadelen. Maar goed, wat ik hier neerschrijf, kan gerust een spoor van gedachten genoemd worden rond een project dat kunstenaar Ronny Delrue en ikzelf drie of misschien wel vier jaar geleden hebben aangevangen. De schoonheid ervan kenmerkt zich door de tactische intuïtie van het moment, de chemie van bijzondere ontmoetingen en het vertrouwen in de hapering van de tekening en de taal. Yuval Noah Harari beschrijft in zijn boek *Homo Deus* een toekomstbeeld waarin de mens vermoedelijk een overbodigheid wordt en vervangen kan worden door algoritmes en dataprocessors. Ook de kunst moet eraan geloven! Alle menselijke – en dus ook creatieve – processen zijn schijnbaar te herleiden tot biochemische algoritmes. Een cantate van Johann Sebastian Bach kan algoritmisch aangemaakt worden en een beleving opwekken die emotioneel het origineel omarmt. De overbodigheid van de mens die Harari profetisch beschrijft, is een horizon waarin het project *Correspondances* zich spiegelt, tegendraads dan. In de wereld van *Homo Deus* worden schrijven en tekenen overbodig, want alles wordt een gecodeerd, voor-spelbaar universum van tekens, ook de wereld van gevoelens en ervaringen. Zelfs de onvoorspelbaarheid en de twijfel van de kunstenaar lenen zich tot een algoritme, tot een systeem dat op iedereen toepasbaar is, op iedereen die zich nog graag een individu noemt. *Correspondances* sluit de ogen en ontkent deze eventuele werkelijkheid. Of beter: het project knoopt aan bij een archeologie van het nu, bij de overtuiging dat het apparaat van het tekenen en het schrijven een haperend en schurend algoritme is, eentje met *bugs* en *errors*. Het project incorporeert de overtuiging dat de betekenis van een spoor op

NL

papier een bediende is van een artistiek denkproces. Al langer dan vandaag weten we dat het medium voor kunstenaars slechts een middel is – hoe graag sommigen er ook anders over denken – maar het is een middel dat een grotere waarde gekregen heeft in een wereld die gedomineerd wordt door hoge technologie en digitalisering. De weerstand die het tekenen en het schrijven bieden, en hun traagheid, zijn een vorm van stil verzet, een doofstomme aanklacht, een haperende kreet die in het moeras van de verbeelding dingen zichtbaar maakt.

Maar laat me even terugkeren naar het begin. In oktober 2016 vond in S.M.A.K. de tentoonstelling *Drawing – The Bottom Line* plaats. De tentoonstelling gaf een inkijk in de veelzijdige praktijk van het tekenen vandaag. Er was ook werk van de Iraakse kunstenaar Salam Atta Sabri te zien, meer bepaald een selectie uit zijn reeks *Letters from Baghdad*. Tijdens zijn verblijf in Gent bracht ik Salam Atta Sabri naar het atelier van Ronny Delrue. Hun ontmoeting zou de oorsprong van dit project kunnen worden genoemd. Ze was het begin van een eerste correspondentie en het begin van een vriendschap. Sinds die eerste ontmoeting is er een onophoudelijke briefwisseling ontstaan tussen Gent en Bagdad. Tekeningen en notities werden per post van Gent naar Bagdad verstuurd en weken later volgde een getekend antwoord van Salam Atta Sabri retour. Tijd en ruimte, taal en teken, werden op een onverwachte manier opnieuw gedefinieerd. Iets wat een vanzelfsprekendheid is tussen Gent en bijvoorbeeld Montpellier wordt iets anders tussen Gent en Bagdad. De precieze betekenis ervan ken ik niet, maar de voortdurende uitwisseling tussen twee denk- en tekensystemen genereerde een volume aan data, informatie en tekeningen die zich vervlochten tot een complex weefsel. Al in deze eerste correspondentie zit een echo van de kunstgeschiedenis: zo klinkt bijvoorbeeld de traditie van de *cadavres exquis* erdoor. Toch liggen het belang en de betekenis ervan niet in het verleden, maar in het accelereren van de traagheid van het tekenen en het schrijven richting toe-

komst. Wat is er mooier dan de cirkel van een kop koffie op een blad papier, zelfs al kan een algoritme die met verve imiteren? Mooier is het denken van kunstenaars, de uitwisseling, de ruis, het geografisch-culturele verschil, de traagheid, de eenvoud, de banaliteit, het spoor, het moment, de tekst, de taal, de afstand, het denken, het onvermogen. Dit project heeft nooit als strategisch doel gehad om een geglobaliseerd netwerk van kunstenaars te creëren die zich via brieven (analog) informeren en inspireren. Dat is er veeleer een gevolg van. Irak (Salam Atta Sabri), Nepal (Sanjeev Maharjan), India (Mithu Sen), Duitsland (Martin Assig), Zuid-Afrika (Roger Ballen) en België (Christine Remacle) zijn slechts plekken en regio's die zich overal en nergens bevinden. "Ieder landschap bevindt zich nergens", schreef Fernando Pessoa ooit. Maar elke correspondentie die tussen Delrues thuisstad Gent en andere plekken is opgezet, gaat nooit over nergens. Het gaat over kunstenaars die zich vanuit een bepaalde plek verhouden tot de wereld, hier in het bijzonder op een analoge manier. Niet de milliseconden voor het versturen van een e-mail, wel het ambacht van het versturen en behandelen van een brief of pakket van één plek naar een andere. Geografie en tijd, tijd en ruimte, ruimte en verbeelding, verbeelding en denken, denken en doen, doen en zich proberen te verhouden tot de werkelijkheid die we bewonen of die ons bewoont. *Correspondances* kan een polycentrisch project genoemd worden, een ontginnen van mogelijkheden die ontrokken zijn aan de hegemonie van de gangbare culturele geografie en naar boven komen in de geluidloze ontmoeting. Elke kunstenaar die deel uitmaakt van dit project heeft betekenisvolle relicten gemaakt, aan de rand ontwikkelde notities die zwerven tussen openbaar en privé. Elke tekening of uitwisseling is een aanduiding van afstand en nabijheid, fragmenten die zowel in dit boek als in de tentoonstelling als onverwacht geheel verschijnen. De betekenis van elke bijdrage bestaat slechts bij gratie van het complement. *Correspondances* is met andere woorden een verkenning van het verkennen.

Cross Over the Mind

«Je pense à tes toiles où mon âme
à cheval sur mon regard plonge dans
la tienne et dans celle de tous, où
j'entre dans ton miroir dont je ne
reviens plus. Car après la rencontre
(d'un témoin ?) rien n'est plus comme
avant. Et – pour en revenir encore
une fois à ça, mille fois, cent mille
fois, jusqu'à ce que la mort s'en mêle
– seul l'étonnement autorise la ren-
contre et le hasard en fait le tissu.»

Mijn eerste kennismaking met het oeuvre van Ronny Delrue dateert van 2001. Sindsdien had ik meermaals het privilege om met hem samen te kunnen werken en keer op keer werd ik ontroerd door zijn zoektocht naar zichzelf en de ander die zijn creatief proces stuurt. *Cross Over the Mind* was de Engelse titel van een project dat ik organiseerde in het kader van *Brugge 2002, culturele hoofdstad van Europa*², waarbij kunst ontstond in en vanuit een cross-over van artistieke geesten, tegelijk vanuit het ik en de ander. Deze titel vat als concept perfect samen wat er zich afspeelt in Ronny's *Zelfportret* uit de reeks 'Gevoelige geesten' uit 2001 en in zijn tekening *C.R.17.05.2002*. Beide werken tonen een rode vlek binnen de schedel, die zowel een innerlijke stem als het luisteren naar de stem van de ander visualiseert.

De eerste ontmoeting: portretten

Ik ontdekte het werk van Ronny Delrue in het ouderlijke huis van Jan Hoet, wiens vader psychiater was in de stad Geel, die wereldberoemd is vanwege haar gezinsverpleging waarbij psychiatrische patiënten in de familiale kern leven. Jan Hoet vertelde met veel ontroering over deze periode waarin hij samenleefde met de zottekens, voor wie hij een diep respect had. Ronny toonde er een aantal portretten van patiënten in het kader van de tentoonstelling *Y.E.L.L.O.W.*, gecureerd door Jan Hoet. Zijn tekeningen lieten een zeer diepe indruk op mij na. Ze straalden iets zeer sterks en tegelijk iets breekbaars uit. Alsof hij erin geslaagd was de ziel van deze personen te treffen. Het leek alsof hij ermee in interactie was getreden om die connectie nadien te vertalen naar zijn beeldtaal. Sinds de jaren tachtig verdiep ik mij in de interactie tussen psychiatrie en verstandelijke handicap en creatie, en bevraag ik de vage grens tussen normaliteit en pathologie in het leven en in de kunst. Deze interesse had mij op het pad van Ronny Delrue gebracht en werd de aanzet van onze samenwerkingen.

De eerste uitnodiging: *Kanttekening*, een dialoog met Christine Remacle

In het kader van *Brugge 2002, culturele hoofdstad van Europa* werd ik uitgenodigd als curator voor een project met personen met een verstandelijke handicap. Al snel werd duidelijk dat het niet volstond om enkel de verschillende lokale instellingen voor deze mensen hierbinnen een plaats te geven, maar dat vooral de vraag naar de plaats van hun werk in het bredere kunstenveld aangekaart moest worden. Ik was het eens met het team van *Brugge 2002* dat we ons niet konden beperken tot het selecteren en presenteren van bestaande tekeningen.

Het project *Kanttekening* werd een laboratorium waar gedurende één week vier duo's van telkens een kunstenaar met en een zonder beperking samen werkten, leefden, nadachten, lachten, aten, tekenden en met elkaar geconfronteerd werden. We creëerden een vrijplaats waar de ontmoeting centraal stond. Dit was het resultaat van een steeds groeiende interesse voor creatieve uitingen van mensen met een beperking en moest een krachtig pleidooi worden om individualiteit te erkennen en respecteren, zowel in de marge als in het culturele veld. Ik wilde aantonen hoe belangrijk het was om af te stappen van het beoordelingsysteem 'normaal versus gehandicapt'. Volgens mij is de enige manier om dat te doen de kunst te bevrijden van de focus op de maker. Dat personen met een verstandelijke handicap niet hetzelfde besef hebben van de impact van hun werk binnen het artistieke veld en er evenmin een kritisch discours over voeren, is binnen dit kader bijzaak.

Het project vertrok vanuit de overtuiging dat in de kunst geen onderscheid is tussen pathologie en normaliteit, zoals ook de bezieler en later tevens verzamelaar van art brut, Jean Dubuffet, na de Tweede Wereldoorlog stelde. Art brut was de tegenhanger van de culturele kunst, die volgens Dubuffet verstikt was geraakt in haar eigen begrenzende normen en regels en in de valstrikken van carrièrisme binnen de cultuur. Enkel deze ongerepte, oorspronkelijke, 'rauwe' kunst kon een alternatief bieden. Hoewel deze uitspraken nu wellicht verouderd klinken, vormen zijn ideeën volgens mij een even belangrijk keerpunt in de kunstgeschiedenis als de ready-made van Marcel Duchamp. Beide kunstenaars verlegden de grenzen van het kunstwerk. Duchamp door een alledaags object in het museum te plaatsen en het de status van 'kunstwerk' toe te kennen en Dubuffet door niet-professionele kunstenaars die door de maatschappij in de marge worden geplaatst te beschouwen als de enige echte kunstenaars. Dubuffet koesterde bovendien de droom om deze creaties buiten het reguliere kunstcircuit te bewaren, ver weg van de geïndoctrineerde, minder pure kunst. Deze romantisch getinte visie was uiteraard onhoudbaar en zijn concept onderging de onherroepelijke evolutie: het maakte zijn intrede in het officiële circuit en de commercialisering.

Maar laten we terugkeren naar het project *Kanttekening* en de samenwerking tussen Ronny Delrue en Christine Remacle. Vanuit de wens om de vastgeroeste clichés en vooroordelen over creatieve uitingen van personen met een beperking te bestrijden, werd aan vier duo's van telkens een 'insider' en een 'outsider' gevraagd om samen te werken gedurende één week. Elk 'koppel' werd samengebracht vanuit stylistische en conceptuele overeenkomsten in hun werk: Heidi De Bruyne en Bob Verschueren

maakten beiden vegetale installaties, Hendrik Heffinck en Frédéric Gaillard deelden een passie voor installaties samengesteld uit objecten, Alexis Lippstreu en Jacques Charlier tekenen en schilderen al jaren kopieën van bekende kunstwerken, elk vanuit een andere visie. Ieder duo ontwikkelde een gemeenschappelijk werk dat in het huis in een hun toegekende kamer tentoongesteld werd.

Voor Christine Remacle en Ronny Delrue was het aanknopingspunt het portret. Uren- en dagenlang zaten zij tegenover elkaar en tekenden ze. Een week vooraf hadden ze elkaar al ontmoet in hun eigen werkruimtes: Christine ontving Ronny in het tehuis La Hesse, waar ze woonde, in Vielsalm in de Ardennen, en Ronny verwelkomde haar in zijn atelier in Gent. In de catalogus beschreef Ronny het volledige proces in dagboekvorm: van de eerste ontmoeting tot de laatste dag, wanneer de potloden werden neergelegd en de 53 tekeningen werden opgehangen in de naakte woonkamer van het huis in de Ezelstraat in Geel. Het was een confronterende week waarin veel gelachen werd maar ook gehuild, een week met ups en downs, zoals in het leven.

De werken en installaties werden door het publiek ontdekt op zaterdag. Een bezoeker verwoordde zijn ervaring als volgt: "Het is alsof men in de ziel van de kunstenaars treedt." Wellicht speelde dit project op een bijzondere wijze in op de begrenzing van leven en kunst. Het deed nieuwe vragen rijzen, gaf vrijvingen tussen mensen en werelden vorm. Los van sectoren, achterbanen of instellingen ontstond hier een vrijplaats waar zekerheden aan het wankelen werden gebracht, nieuwe vragen rezen, maar vooral ook zeer intense belevissen plaatsvonden die beklijvende creatieve resultaten voortbrachten. "Niemand is ongedeerd uit dit avontuur gekomen, dat perspectieven veranderde, de woorden een andere intensiteit gaf en waarin lief en leed werden gedeeld. Er voltrok zich iets als een ideale manier van leven: het maken van kunstwerken slaagde erin betekenis te geven aan elke beweging, aan alle woorden van het dagelijkse leven. Gedurende één week wisten we allemaal waarom we op aarde vertoeven dankzij deze onvervulbare vraag." Met deze woorden beschreef cineast Gérard Preszow dit avontuur. Hij filmde het volledige proces en zijn film *Couples en résidence* werd een subtiel en boeiend relaas van deze bijzondere week. Met het project en in het werk van alle kunstenaars werd niet alleen de grens tussen normaliteit en pathologie in de kunst bevraagd, maar ook de impact van het leven op de kunst. Daarvan getuigt de film. *Kanttekening* en *Couples en résidence* werden krachtige pleidooien "tegen het aannemen van een liefdadige en medelevende, beschermende en afzonderende houding ten aanzien van kunst die buiten de reguliere hokjes valt. Zeker in een maat-

NL

schappij die zich kunst en waanzin heeft toegeëigend als middel om het gemis aan affectie mee in te vullen en de angst van het ongrijpbare mee te bezweren.”³

De laatste tekening die Ronny Delrue en Christine Remacle maakten, leek een samenvatting van hun intense communicatie: Ronny maakte een zwarte lijntekening van het hoofd van Christine waarin zij zelf met rode verf een bloedvlek schilderde, begrensd door de rand van de schedelpan. Wat heeft zij daarmee willen voorstellen? Spanning in het hoofd, verdriet, liefde? Zij kon het niet verwoorden, enkel verbeeldden.

Na deze week ging iedereen terug naar zijn eigen omgeving en moesten alle deelnemers “een plekje vinden waar ze veilig konden landen, zich konden ontkoppelen, zich de tranen konden drogen”, zoals Jacques Charlier getuigde.⁴ Deze ervaring bleef bij allen nazinderen. Zo herhaalde Christine in het atelier in Vielsalm hetzelfde proces volgens hetzelfde stramien met medebewoners: ze zette zich tegenover hen en maakte hun portretten. Ook Ronny vertelde mij dat hij nog zeer dikwijs terugdenkt aan deze samenwerking. Het portret dat hij schilderde na het eerste bezoek aan Christine in Vielsalm toont deze moedige, rechtopstaande vrouw, net uit evenwicht. Dat beeld blijft hem nog steeds bij. Dit portret en de 53 tekeningen vormen het beeldende bewijs van een bijzonder expressieve symbiose, die Ronny ervaarde als een “overname van de eigenheid van Christine”. Er ontstond werk dat hij niet in zijn atelier zou hebben kunnen maken, vanuit iets wat hij paradoxaal beschreef als “ongecontroleerde gecontroleerdheid”. Denken en handelen, voelen en tekenen zijn met elkaar verbonden.

Uiteraard toont dit project maar een deel van het creatieve universum van elke kunstenaar – dat geldt ook voor dat van Ronny en Christine – maar het onthult zeker een zeer waardevol deel ervan. Zo waardevol dat die ongecontroleerde gecontroleerdheid van toen zelfs ten grondslag ligt aan Ronny’s doctoraat in de Kunsten en de tentoonstelling *Correspondances* in S.M.A.K. Dit idee werd bovendien de aanleiding voor een tweede uitnodiging.

**De tweede uitnodiging:
Correspondances, in interactie met
Roger Ballen en Marguerite Rossouw**

Meer dan vijftien jaar na dit eerste project vertelde Ronny mij dat hij een solotentoonstelling in S.M.A.K. voorbereidde, waarin hij naast zijn artistieke briefwisseling met meerdere internationale kunstenaars ook een plaats wilde geven aan zijn samenwerking met Christine Remacle. Al snel ontstond het idee om ook een link te maken met de CENTRALE for contemporary art, waarover ik sinds 2012 de artistieke leiding heb. Ik stelde Ronny voor om in dialoog te treden

met fotograaf Roger Ballen, die beroemd is voor zijn beklijvende portretten van Zuid-Afrikaanse outsiders en zijn eigenzinnige fotografische taferelen. Ballen is meer dan een fotograaf. Zijn werk evolueerde van het fotograferen van dieren en merkwaardige figuren die door hun uiterlijk, hun afkomst of hun ‘anders-zijn’ aan de rand van de maatschappij leven, tot de creatie van een ‘Ballenesque’ wereld. Hij dompelt de toeschouwer onder in een burleske, gewelddadige, macabere wereld, waarin hij de mens en het dier, de realiteit en de verbeelding met elkaar verbindt om zo de absurditeit van het menselijke schouwspel uit te drukken.

De correspondentie tussen Ronny en Roger Ballen nam meerdere vormen aan. Ronny tekende abstracte, organische vormen op fotografische portretten van Ballen. Daarnaast stuurde hij enkele van zijn tekeningen naar Zuid-Afrika. Deze werden door Marguerite Rossouw, medewerkster van Ballen, in recente foto’s geïntegreerd tot een boeiende collage. De dialoogreveerde ieders eigenheid, maar bracht ook fundamentele affiniteiten aan het licht. Beide kunstenaars duiken in het diepe onderbewuste en verbeelden dit op een zeer persoonlijke manier: Roger Ballen door een zorgwekkende vreemdheid en Ronny door een soms duistere maar steeds gevoelige verbeelding van de mens.

In de tentoonstelling in de CENTRALE creëerde Ronny een dialoog tussen een reeks foto’s uit de collectie van S.M.A.K., met als titel *Lost Memories*, familiefoto’s gevonden op een vlooienmarkt, waarvan hij de aangezichten overschilderde met zwarte verf, en een reeks lege glazen stolpen. Het zwart waaronder de gezichten op de familieportretten verdwijnen, is een determinerend element in het werk van Delrue. Voor hem is het een manier om de mentale vervuiling waarvan we allen het slachtoffer zijn te verbeelden. Bij onze geboorte zijn we allemaal zuiver en in de loop van ons leven stapelen ervaringen, herinneringen en gedachten zich op in onze geest. De zwarte laag verf symboliseert die gelaagdheid, die temporaliteit en de herinnering aan de geportretteerde. In combinatie met de glazen stolpen als metaforen voor lege hoofden ontstaat een spanningsveld dat als het ware verbeeldt wat in ons hoofd vastzit, ontastbaar is.

De installatie van tientallen lege glazen stolpen, getiteld *Landschap zonder heiligen*, is een waar “schilderij in glas”, zoals de kunstenaar het terecht zelf verwoordt. Het heeft een dubbele gelaagdheid. Voor Delrue is een landschap een portret en een portret een landschap, een landschap van de ziel. De titel verwijst naar de vraagstelling: wat als een mens zijn geloof verliest? Wat als een mens niet meer gelooft in zichzelf? De tientallen stolpen, naast elkaar geplaatst op een tafel, sommige op de rand, riskeren bij de minste beweging om te vallen. Dit fragiele even-

NL

wicht represeneert de houding van de maatschappij ten opzichte van bepaalde individuen, outsiders. De fragiliteit van de ziel en van het individu is ook een belangrijk thema in de artistieke queeste van Ronny Delrue. Zijn werk is als een dagboek, waarin hij de ‘kamers van zijn hoofd’⁵ steeds opnieuw tracht te omvatten en te onderzoeken.

Die zoektocht is in de loop van het laatste decennium geëvolueerd en beperkt zich niet langer tot zichzelf maar richt zich ook op de ander, op andere kunstenaars met wie hij creatief dialogeert of die hij interviewde in het kader van zijn doctoraal proefschrift over het onbewaakte moment en de gecontroleerde ongecontroleerdheid. Tijdens die talrijke gesprekken was de tekening als voedingsbodem van opkomende hersenspinsels het onderwerp. Tekenen is voor Ronny het ideale middel om de wisselwerking tussen toeval en ratio in beeld te brengen en te onderzoeken.

Hoewel er zeker raakvlakken zijn met outsider-kunst en hij meerdere malen samenwerkte met outsiders, integreerde Ronny dit moeilijk te omschrijven en artificieel in het leven geroepen veld niet in zijn doctoraatsonderzoek. De intentionaliteit om kunst te maken en de bewuste, gecontroleerde, nuchtere afstand tegenover het werk mogen wellicht aangezien worden als het belangrijkste onderscheid tussen het veld van de ‘insiders’ en dat van de ‘outsiders’. Outsiders werken overwegend vanuit een onweerstaanbare noodzaak, net zoals kunstenaars, maar zij verwoorden of situeren hun creatie niet bewust binnen het kunstenveld. De afstand en de analyse zijn groten-deels afwezig. Dit argument kan aanleiding geven tot zeer tegenstrijdige conclusies pro of contra outsider-kunst. Voor Dubuffet betekende deze ontkoppeling van de kunstwereld een meerwaarde. Volgens wie sceptisch staat tegenover outsiderkunst kan niet van kunst worden gesproken als de kunstenaar zich niet bewust is van ‘kunst maken’ en als hij geen rationele kijk heeft op zijn werk. Bij outsiders is het proces meestal belangrijker dan het resultaat. Het onderzoek van Ronny Delrue beoogde de wisselwerking tussen toeval en ratio te analyseren en dat impliceert een bewustwording en een verwoording. Fundamenteel blijft echter dat een kunstwerk – of het nu gemaakt is door een in- of een outsider – een intensiteit bezit en deze categorieën overstijgt.

Epiloog

De eigenheid en de sterkte van het werk van Ronny Delrue zitten in zijn intense zoektocht naar de essentie van het zijn. Zijn dagboeknotities materialiseren een innerlijke stem die hem dag na dag, week na week, maand na maand en jaar na jaar als een onverzadigbare

bron voedt. Hij bevraagt op een zeer minutieuze, bijna obsessieke manier de gevoelige breuklijn tussen controle en controleverlies. Daarbij is het proces, de weg, de queeste fundamenteel. Deze queeste is niet idiosyncratisch, niet op zichzelf toegeplooid, maar laat ook de dialoog met de andere toe, als een spiegel waarin de ontmoeting plaatsvindt, als een crossover of minds.

¹ Philippe Vandenberg, *L'important c'est le kamikaze: Œuvre 2000-2006*, p. 143-151. Publicatie naar aanleiding van een tentoonstelling in het Arthur Rimbaud Museum, Charleville-Mézières, 1 juli tot en met 10 september 2006.

² *Autour de la marge. Kanttekening – Cross Over the Mind*, Brussel (Art en Marge), 2002. Tentoonstelling en publicatie in het kader van *Chambres de la tête* is de titel van Ronny Delrues tentoonstelling die plaatsvond in Les Brasseurs, Luik, in het kader van de Biennale internationale de la gravure, 16 maart tot en met 18 mei 2013.

hoofdstad van Europa.

³ Jacques Charlier, ‘De zelfkant van de kunst’, in *Autour de la marge*, op. cit., p. 46.

⁴ Jacques Charlier, ‘Ezelstraat 68’, in *Autour de la marge*, op. cit., p. 49.

⁵ *Chambres de la tête* is de titel van Ronny Delrues tentoonstelling die plaatsvond in Les Brasseurs, Luik, in het kader van de Biennale internationale de la gravure, 16 maart tot en met 18 mei 2013.

Zeven hoofdstukken over Ronny Delrues *Correspondances*

De tentoonstelling *Correspondances* is opgebouwd als een inventaris. Ze toont vijf groepen van brieven die de in Gent wonende kunstenaar Ronny Delrue (°1957) de afgelopen jaren heeft uitgewisseld met vijf bevriende kunstenaars, die allemaal wonen en werken in een ander land, vier onder hen ook op een ander continent. De vijf kunstenaars zijn: Salam Atta Sabri (°1953), een schilder en ceramist uit Bagdad, multimedia-kunstenaars Sanjeev Maharjan (°1983) uit Kathmandu en Mithu Sen (°1971) uit New Delhi, de Berlijnse schilder Martin Assig (°1959) en schilder en fotograaf Roger Ballen (°1950) uit Johannesburg.

Delrue initieerde en voerde de correspondenties om interpersoonlijke relaties met collega's te kunnen aan gaan en onderhouden, en om dialogen met hen te kunnen voeren ondanks grote geografische afstanden en de onmogelijkheid van direct contact. Elke groep van brieven ontwikkelde zich tot een bijzondere uitwisseling van teksten en beelden, die een bepaalde manier van samenwerken duidelijk maakte, of net de onmogelijkheid ervan. Afzonderlijk bekijken lijken de brieven gestueel, anekdotisch, contingent en privaat en krijgen ze de status van intieme documenten. Maar als groep vormen de vijf correspondenties een uniek, uitdagend artistiek model dat Delrues praktijk – en in het bijzonder diens opvattingen over tekenen – duidt als een avontuurlijke propositie.

De correspondenties tekenen een uitgestrekt, niet-hiërarchisch veld van heterogene activiteit uit, waarin schrijven, tekenen/schilderen, fotografie, materiële papierexperimenten en verschillende soorten interventies in de reële wereld naast elkaar worden geplaatst. De correspondenties zijn collage-achtige configuraties, opgebouwd uit semantische, visuele en tastbare elementen, maar ook uit fysieke bewegingen tussen verschillende plaatsen en tijden. Door de formule van de brief en van de correspondentie te gebruiken brengt Delrue zijn stelling over de positie van de hedendaagse tekening in de praktijk. Voor hem genereert de tekening op een volwaardige manier artistieke talen. Hij ziet haar als een nederig maar niettemin doeltreffend poëtisch alternatief voor het virtuele heen-en-weerschieten van digitale beelden binnen de communicatiesystemen die ons omringen. In *Drawing is Thinking – Thinking is Moving*, een onderzoeksproject dat Delrue organiseerde in 2017, beschrijft hij dit standpunt en benadrukt hij dat “de relevantie van tekenen in een sterk gedigitaliseerde maatschappij gebaseerd is op de materialiteit van het tekenen als een denkproces in beweging”.¹ De beweging die Delrue het tekenen toedicht, is terug te vinden in de correspondenties. Ze vindt plaats wanneer de brieven het land van de afzender verlaten, in de sequentiële accumulatie van de brieven binnen iedere correspondentie en in het voortdurend heen-en-weergaan van de correspondenties. Voor Delrue betekent het uitwisselen van brieven met medekunstenaars dat hij in contact kan treden met hen en omgekeerd gecontacteerd kan worden door hen, zowel symbolisch als reëel. Het betekent een eindeloos heen-en-weer tussen de persoon en de plaats aan de respectievelijke andere zijde van de correspondentie. Bijkomende betekenisvolle bewegingen vinden ook plaats in de brieven die ontstaan op hetzelfde stuk papier als dat waarop voorgaande brieven stonden. In deze brieven wordt de ruimte van één stuk papier

NL

een zich steeds ontwikkelende opeenstapeling van met elkaar vervlochten brieven die zich ontwarren in de tijd, een geleidelijk proces van wederzijdse verstengeling en omvorming, van verdwijnen in en opnieuw verschijnen vanuit elkaar.

Correspondances presenteert een inclusief kader waarbinnen het idee van de kunstenaar als zelfgenererend, soeverein subject wordt ondermijnd. De tentoonstelling wijst op een mechanisme dat drijft op verspreiding en ontvankelijkheid vanuit alle richtingen, een mechanisme dat ervoor zorgt dat Delrue zichzelf uitspreidt over de praktijken van zijn medekunstenaars terwijl hij tegelijk hun praktijken incorporeert in de zijne. Ze definieert Delrues praktijk als een relationele structuur, een netwerk van interacties die het ene met het andere verbinden. De expo toont hoe Delrue binnen zijn werk een zelfbesef krijgt, een besef van individualiteit, door in relatie te treden met anderen. Dit zelfbesef is uniek noch onderscheidend, maar binair en tweeledig: een relatie tussen het zelf en de ander, en tegelijk een ervaring van eigenheid als ‘andersheid’.

I

De eerste kunstenaar met wie (en wegens wie) Delrue brieven begon uit te wisselen, is Salam Atta Sabri. Atta Sabri is opgeleid als ceramist aan de University of Baghdad en de California State University en wordt beschouwd als een van de belangrijkste Iraakse kunstenaars van zijn generatie. In 1997 vertrok hij naar Jordanië en in 2005, na de val van Saddam Hoessein, keerde hij terug naar Bagdad. Vechtend om zijn verstand niet te verliezen en voor een normaal bestaan in de gewelddadige chaos van het nieuwe Irak, begon Atta Sabri aan een reeks tekeningen met de titel *Letters from Baghdad*.

In 2015 ontmoette hij in Irak Philippe Van Cauteren, de curator van *Correspondances*, toen die daar de tentoonstelling voorbereidde die in datzelfde jaar zou plaatsvinden in het Iraakse paviljoen op de Biënnale van Venetië en waarin uiteindelijk honderd van Atta Sabri's brieven een plaats zouden krijgen. Een jaar later nodigde Van Cauteren Atta Sabri uit om naar Gent te komen, waar hij Delrue ontmoette in diens atelier. Kort nadien nam hun correspondentie een aanvang.

De correspondentie tussen de twee geeft blijk van een diepgaande poging om contact te maken. Elke brief binnen deze correspondentie vormt een tweeledige eenheid, bestaande uit twee opeenvolgende brieven, waarbij de ene kunstenaar zijn teksten en tekeningen boven op die van de andere plaatste. Elke brief werkte verder op de voorgaande en breidde die uit, zowel door hem als materiële ondergrond te gebruiken als door hem te beschou-

wen als een situatie om op te reageren. De correspondentie wordt gekenmerkt door de plaatsen en tijden waarbinnen ze circuleerde, maar doordat de ene brief een voortzetting is van een andere, ontwikkelt ze zich ook duurzaam in haar eigen tijd en ruimte. Toch werpt de verstengeling van woorden en beelden van beide kunstenaars ook een licht op de fundamentele verschillen tussen hun bijdragen.

Waar Delrues bijdrage intuïtief, open, organisch en vloeibaar is, is die van Atta Sabri eerder gestructureerd, definitief, direct en expressief. Atta Sabri's drukke lijntekeningen combineren een subjectief handschrift met een archivale visie. Hoewel ze erg gestileerd zijn, hebben ze een betekenisvolle iconografie waarmee hij het culturele erfgoed van zijn regio tentoonspreidt. De obsessieve weergave van details van architecturale monumenten roept het Mesopotamische verleden van het moderne Irak op. Delrues tekeningen vermijden daarentegen elke vorm van stijlistische herkenbaarheid of representatie. Zij vertegenwoedigen veeleer een attitude, een manier van leven. Delrues tekeningen zijn ruwe, onvaste formaties van doorlaatbare lijnen en vloeibare kleurvlekken waaruit de eerste, primaire aanzet van menselijke lichamen of gezichten opdoemt, die geassocieerd kan worden met begin en geboorte.

Door Atta Sabri's teksten wordt Delrue geconfronteerd met de politieke chaos in Irak en de ellende en de rampen die daardoor worden veroorzaakt. In sommige teksten deelt Atta Sabri met Ronny de moeilijkheden en gruwel waaraan hij en zijn familie worden blootgesteld. Atta Sabri's teksten lezen als confessionele monologen, maar ze verschijnen ook als een ornamentale textuur die resoneert met het drukke lijnenschrift van zijn tekeningen. De blootstelling aan de Iraakse realiteit zorgt ervoor dat Delrue de historisch-politiek-religieus-cultureel-economische omstandigheden die deze realiteit met zich meebrengen, betrekt in zijn artistieke praktijk. Ze verbreedt de context van de correspondentie en verankert de interactie tussen beide kunstenaars in een reeks onpersoonlijke, duale posities, zoals westers versus oosters, centraal versus perifeer, christelijk versus islamitisch, seculier versus religieus.

De vriendschap tussen Atta Sabri en Delrue wordt aldus overschaduwd door algemene categorieën als eigenheid en ‘andersheid’, die hun correspondentie herdefiniëren als een onderhandeling tussen vertegenwoordigers van twee historische narratieve: de ene is een afstammeling van het Europees-Belgische kolonialisme en de andere is een slachtoffer van het Europees-Britse kolonialisme en het imperialisme van de Verenigde Staten.

Sanjeev Maharjan is de tweede kunstenaar met wie Delrue brieven uitwisselde. De Nepalese kunstenaar werkt met verschillende media en in meerdere disciplines: hij tekent en schildert, fotografeert en maakt *site-specific-installaties*. De motieven in het werk van Maharjan wortelen in de traditionele, Nepalese, rurale cultuur waarin hij is grootgebracht, maar de manier waarop hij die verwerkt in zijn kunst is beïnvloed door de globale tendensen in het hedendaagse kunstdiscours. De correspondentie tussen Maharjan en Delrue ging van start enkele maanden voor hun eerste ontmoeting in Gent. De communicatie zette zich intens voort tijdens de voorbereidingen voor de Triënnale van Kathmandu in 2017, waarvoor curator Philippe Van Cauteren hun vroeg om gezamenlijk een project te ontwikkelen.

De briefwisseling ontstond vanuit de fysieke afstand tussen beiden, maar de basis van hun interactie lag vooral in hun uitgebreide en bijzondere ontmoeting in Kathmandu, die geresulteerd had in *Dialogue Depth*, een installatie die ze ter plaatse samen maakten voor de Triënnale. *Dialogue Depth* absorbeerde het sociale stadsweefsel en deed tegelijk dienst als ontmoetingspunt, laboratorium en toonruimte. Deze installatie bevond zich in een ruimte van de Nepal Art Council met een atelier en een tentoonstellingsruimte. Ze weerspiegelde het feit dat Maharjan en Delrue de omstandigheden met elkaar deelden waarbinnen de tentoongestelde werken ontstaan waren. De installatie was namelijk het resultaat van en werd beschouwd als een doorlopende reeks intieme, interpersoonlijke dialogen en benadrukte de wederzijdse beïnvloeding tussen kunstenaars, locaties en het publiek.

Ver verwijderd van het historisch-politiek-ideologische terrein dat de correspondentie tussen Atta Sabri en Delrue verkende, voltrok de interactie tussen Maharjan en Delrue zich binnen de private omgeving van Maharjans kerngezin. Toen hij aankwam in Nepal, begon Delrue meteen informatie in te winnen over Maharjans gezin. Hij was vooral geïnteresseerd in hun familiealbum, waaruit hij zeven zwart-witfoto's kreeg, waaronder een portret van Maharjans ouders en grootouders en verschillende foto's uit Maharjans vroege kindertijd. Geïntrigeerd door de foto's kopieerde en vergrootte Delrue ze. Daarna begon hij de gedrukte kopieën te perforeren met ronde gaatjes van verschillende afmetingen. Het geperforeerde gatenpatroon wijzigde de code van de originele fotografische beelden en veranderde Maharjans familieportretten van vereeuwigde figuren in ontsnappende verschijningen, in onsaamenhangende beelden die het blikveld van de toeschouwer doorboren. Delrues geperforeerde beelden toonden Maharjan de andere zijde van zijn familieportretten. Ze onthulden het innerlijke ‘anders-zijn’

van de originele portretten en, belangrijker nog, van de geportretteerde individuen. Het effect van de geperforeerde beelden vervreemdde niet enkel de beleefde realiteit van haar fotografische representatie, maar ook van zichzelf door er leegtes en barsten in te integreren.

Hoewel de geperforeerde beelden voortkwamen uit Delrues wens om Maharjans roots te bestuderen, hebben ze net de onbegrijpelijkheid tussen beide kunstenaars vergroot. Niettemin greep Maharjan Delrues仁的 verandering van hoe zijn familie eruitzag aan als een kans om afstand te nemen. Nadat hij Delrue in zijn ruimte had binnengelaten, stond Maharjan zichzelf toe om zich even terug te trekken, om tegelijk interne en externe standpunten aan te nemen. Eén voorbeeld hiervan is zijn fotografisch diptiek *My Grandfather's Seeds and My Body* (2017). Het rechterpaneel van dit tweeluik toont de met nat, modderachtig, kastanjebruin pigment ingesmeerde torso van de kunstenaar, terwijl hij op bemeste aarde ligt met een kommetje met zaden boven op zijn blote borst. Het beeld lijkt het lichaam van de kunstenaar in een positie te plaatsen waarbij hij versmelt, een wordt met het landschap en de traditie van zijn familie. Maar tezelfdertijd maakt het van Maharjans lichaam ook een levend schilderij of een landartkunstwerk. Het raakt zowel van binnen als van buiten de familiale traditie aan de geest van zijn praktijk.

Delrue perforerde niet alleen de beelden, maar verzamelde ook alle cirkeltjes die hij daarbij verwijderd had en schikte die in een losse cirkelomtrek aan de muur. Ontworteld en gefragmenteerd leverden de verwijderde cirkels zo hun eigen bijdrage aan het onwaarneembare en het onbevattelijke. Ironisch genoeg sprongen de rode cirkeltjes tussen en verspreid rond de verwijderde cirkels eruit als een expliciete referentie aan wat de Nepalezen een *tika* noemen, de rode stip die hindoes op het midden van hun voorhoofd dragen en die onder meer het Derde Oog symboliseert, een concept van hogere kennis en een hoger bewustzijn. Delrues referentie aan deze *tika* en het Derde Oog bood een tegenovergesteld perspectief van waaruit de geperforeerde beelden en de verwijderde cirkels konden worden geïnterpreteerd. Vanuit dit perspectief werden smetteloze, egale foto's plots verraderlijke, verblindende beelden die de illusie geven dat de wereld samenhangt, terwijl de geperforeerde foto's net beschouwd werden als de betrouwbaardere beelden, die in verbinding staan met de ware essentie van de realiteit, die – net als zij – ook vol gaten en openingen zit.

3

Delrues fotografische muurinstallatie van 2017 alludeert op een groep werken die hij maakte in 2015. Deze groep was het resultaat van twee gebeurtenissen die zich in 2015 hadden voltrokken. Een ervan had

te maken met zijn ouders en het huis waarin hij was geboren en opgegroeid. In 2015 verlieten Delrues ouders hun oude woning en verhuisden ze naar een serviceflat. Delrue nodigde de bevriende kunstenaar en filmmaker Julien Vandervelde uit om het proces te documenteren waarbij zijn ouders langzaam hun bezittingen inpakten en beetje bij beetje zichzelf losmaakten van de ruimte waarin ze meer dan zes decennia hadden gewoond. Tijdens dit proces voelden zijn ouders zich plots bereid om te praten over het trauma dat de levensloop van de familie heeft bepaald, een trauma waarover ze tientallen jaren geweigerd hadden te spreken. In de vroege jaren vijftig van de vorige eeuw raakte de moeder van Delrue voor de eerste keer zwanger. De zwangerschap eindigde in een hartverscheurende tragedie toen ze beviel van een baby met hersenbeschadiging. Ze baden voor een mirakel dat hun kind in leven zou houden, maar het stierf enkele weken na de geboorte. Toch hadden ze het al een naam gegeven: Ronny.

Toen kunstenaar Ronny Delrue geboren werd in 1957, hadden zijn ouders opnieuw de kracht gevonden om hem te vernoemen naar zijn overleden broertje. Door de keuze voor deze naam plantten (of begroeven) ze de dode Ronny Delrue in de pasgeboren Ronny Delrue. Het feit dat hij genoemd is naar zijn dode broer, was bepalend voor Delrues conflictueuze gevoel van eigenwaarde. Hierdoor ontstond een fundamentele inwendige tweespalt van waaruit zijn identiteit en zijn oeuvre zouden groeien. De plotse openhartigheid van zijn ouders had een schokkende impact op Delrue. Hij moest op zoek gaan naar nieuwe vormen van expressie en representatie en creëerde vanuit deze zoektocht twee boeiende werken die hij dezelfde titel gaf: *Memory Revisited*. Het ene is een uitvergrote verticale print van een foto van zijn moeder als klein meisje en het andere is een uitvergrote horizontale print van een foto van zijn grootvader als kleine jongen. Beide prints zijn geperforeerd en verduisteren zo hun onderwerp, ze maken het vertrouwde onvertrouwd en geven daarmee de fundamentele ontoegankelijkheid weer tot iemands familiale identiteit en eigen identiteit.

Min of meer op hetzelfde moment werd Delrue uitgenodigd om deel te nemen aan een tentoonstelling in het Vincent Van Gogh-huis in Zundert, Nederland. Net als voor vele kunstenaars is ook voor Delrue Van Gogh (1853-1890) het archetype van de totaalkunstenaar, is hij de kunstenaar die de moderne schilderkunst inluidde met zijn compromisloze praktijk, waarbinnen hij het beeld ontmantelde en opdeelde in een doek-vullend, druk web van korte penseelstreken die de unieke materiële eigenschappen van de schilderkunst aan de oppervlakte brengen. In een poging een antwoord te formuleren op de betekenis van Van Gogh maakte Delrue nog twee interessante werken die een

paar vormden: twee uitvergrote geperforeerde prints van twee zeldzame portretfoto's van de jonge Van Gogh. Door met geperforeerde prints een antwoord te bieden op de ervenis van Van Gogh, slaagde Delrue erin om het epitome van de schilderkunst te confronteren met dat van haar andere, met dat van de fotografie. Daarenboven leiden de geperforeerde portretten van Van Gogh ons, tegen de achtergrond van Delrues samenwerking met Maharjan en als deel van zijn groep geperforeerde familieportretten, terug naar het verhaal van zijn familie en bovenal naar Van Goghs relatie met zijn broer, Theo, die neergeschreven is in de adembenemende brieven die hij met hem uitwisselde en die een betekenisvol historisch precedent zijn voor Delrues correspondenties.²

4

De derde kunstenaar met wie Delrue brieven uitwisselde, is Mithu Sen. Op haar website is over haar praktijk te lezen: “[She] performs conceptual and interactive multi-format by-products which include drawing, poetry, moving images, sculptures, installations, and sounds.”³ Sen en Delrue hebben elkaar ontmoet tijdens de Triënnale van Kathmandu in 2017, waaraan ze beiden deelnamen. Ze begonnen brieven met elkaar uit te wisselen nadat ze van Nepal waren teruggekeerd. Net als de andere correspondenties van Delrue werd ook deze vruchtbare interactie aangemoedigd en mogelijk gemaakt door Philippe Van Cauteren. Sens praktijk vertoont veel affiniteit met het postfeministische discours, waarbinnen gediscussieerd wordt over ideologisch geïnspireerde opvattingen met betrekking tot gender en seksuele identiteit. Ze heeft een deconstructieve aanpak. Voor Sen hebben categorieën als ‘vrouw’ of ‘vrouwelijk’ geen natuurlijke betekenis, maar zijn ze de functies van een creatieve performance, van een zelfopgevoerd theatraal script. Sens praktijk ontkent a priori het concept van een aangeboren identiteit. Ze benadrukt de uiteenlopende vormen van performativiteit waaruit een subject wordt gevormd en opgebouwd en de daarmee gepaard gaande instandhouding van sociale patronen, die door de maatschappij als ‘natuurlijk’ worden bestempeld. Door die patronen in te zetten in haar eigen universum bevraagt Sen socioculturele stereotypen en clichés. Ze behandelt die als historisch arbitraire structuren die ze hun politieke karakter wil ontnemen. Sens kunst is niet ‘vrouwelijk’, maar gaat over de creatie van de categorie ‘vrouwelijk’ als het negatief van de categorie ‘mannelijk’.

Sen is de eerste vrouwelijke kunstenaar met wie Delrue brieven uitwisselde. De kritiek over het binair opdelen van seksuele identiteit ligt dan ook in het hart van hun correspondentie. Binnen dit kader staat Sens deel van de correspondentie voor haar poging om te ontsnappen aan de begrenzingen van seksuele tegen-

NL

stellingen en om haar onafhankelijkheid te garanderen. Daarom koos ze ervoor om enkel de brieven die ze van Delrue ontving te herhalen en alle elementen hierin – alle woorden, beelden, lijnen, stempels – met witte verf te overschilderen op doorschijnende vellen papier. Sens brieven zijn eigenlijk de vage, mistige replica's van Delrues brieven, van de lichaamsbewegingen, perspectieven en gedachten die erop zijn ingedrukt. Haar brieven weerspiegelen die van Delrue op de grens van de vluchtige verdwijning. Ze zijn de spookachtige dubbels. Beschouwd vanuit genderrelaties staren haar brieven niet terug naar die van Delrue om hem te bevestigen in zijn mannelijke rol als het dominante centrum, dat bepaalt dat zij secundair is. Sen wijst de positie van de geobjectiveerde vrouwelijke ander af, maar toont Delrue zijn etherische innerlijke ander, zijn verdwijnende ik als geduplicateerde ander.

5

Delrues correspondentie met Martin Assig is de vierde die hij de afgelopen jaren voerde. Assigs schilderijen en tekeningen openbaren zich als een evocatie. Zijn economische behandeling van het schilderoppervlak zorgt ervoor dat zijn werken een soort medium worden, in de parapsychologische zin van het woord, een kostbare bron waaruit oerfiguren ontspringen die zich aandienen in sacrale patronen. Delrue bracht de vierde correspondentie op gang als een teken van appreciatie voor en identificatie met Assigs praktijk. Als eerste stap stuurde hij Assig een tekening van een wezen met twee hoofden, waarmee hij de verdere ontwikkeling van hun correspondentie de visuele identiteit gaf van een muterende, monsterlijke figuur.

Assigs brieven aan Delrue speelden in op dit ontwrichtende pad. Sommige brieven bevatten hybride beelden. Hij onderhield de correspondentie vanuit een soort schizofreen, ontdubbeld ik. In een van zijn brieven transformeerde Assig een blad papier tot een schaakkbordpatroon, waarbij hij de drie horizontaal georiënteerde kleuren van de Duitse vlag – zwart, rood, goud – naast de verticale Belgische driekleur – zwart, geel, rood – plaatste. De seriële juxtapositie van de Duitse en de Belgische driekleur creëerde een ambigu landschap, een binational oppervlak, tegelijk samenhangend en verdeeld. Onder het beeld schreef Assig de hybride naam 'MARO', samengesteld uit de eerste twee letters van hun beider namen: MARTIN en RONNY. Als antwoord op Assigs verzonden naam schreef Delrue het woord 'MARO' met daarboven een naar links wijzende pijl, waarmee hij de richting van de uitspraak veranderde en de naam klonk als ROMA zonder de volgorde van de geschreven letterdelen MA en RO te moeten omkeren.

In andere brieven herwerkte Assig motieven van Delrue en stuurde hij ze terug met een begeleidende

vraag of opmerking. Een voorbeeld daarvan is een tekening met een beeld van gedraaide cirkels die doen denken aan draadringen of doornenkronen. Assigs versie kwam terug bij Ronny met de vraag: is dit jouw onderwerp? De vraag ging in tegen de hybriditeit van de correspondentie en verplichtte Delrue ertoe zijn tekening te typeren, haar (en zichzelf) een karakter te geven, een identiteit.

Zoals hij aangaf met zijn vraag bleef Assig in zijn praktijk trouw aan een duidelijk onderwerp en een heldere betekenis. Hij kon zich dus niet volledig vinden in het tweehoofdige wezen, waarmee Delrue de correspondentie had geïdentificeerd. Assigs brieven/tekeningen aan Delrue leunden aan bij zijn algemene interesse, maar verschenen niettemin steeds in hun eigen ruimte, op hun eigen papiersoort, op hun eigen formaat met eigen afmetingen (23 x 16,3 centimeter).

6

Delrues uitwisseling met Roger Ballen kan niet strikt omschreven worden als een correspondentie of als een tweeledige interactie. Toch zeggen de resultaten die eruit voortkwamen veel over Delrues project. In mei 2019 ontving Delrue een pakketje van Ballen met daarin een middelgrote zwart-witprint. Er stond een portret van Ballen op dat in 2015 werd gemaakt door de fotografe Marguerite Rossouw. Rossouw verdeelde Ballens portret in een boven- en een ondergedeelte. Het onderste deel van het beeld toont Ballens hoofd vanuit een hogere hoek. Zijn hoofd helt over naar beneden. In het bovenste deel zweven twee onscherpe, neoprimitivistische, geestachtige figuren, getekend door Ballen zelf, over de achtergrond.

Delrue beschouwde Ballens fotografische portret als een psychofysieke topografie, waar hij zijn 'mentale kaarten' bovenop legde. Delrues mentale kaarten zijn gemaakt in zwarte inkt en breken het picturale veld open in onregelmatige sequensen van versplinterde, celachtige zwarte vierkanten die zich over het oppervlak verspreiden en door de korst van het oppervlak dringen. Door ze boven op Ballens portret te plaatsen dringen Delrues mentale kaarten er de onderbewuste ruimte van binnen, zich wentreidend in de materialiteit en de psychologie van het beeld, in de ruimte waar het onderscheid tussen lichaam en geest, zichtbaar en onzichtbaar, niet langer geldt. Delrue drong niet alleen met zijn mentale kaarten Ballens universum binnen, maar ook doordat Ballen delen van hoofden uit tekeningen van Delrue integreerde in zijn eigen ruimtes.

Ballens werken in *Correspondances* weerspiegelen zijn fotografische universum en de mensen die het bevolken. Zijn universum wordt bevolkt door onbekouwen figuren, onbekende, verwaarloosde outsiders

NL uit de marge van de maatschappij en de cultuur. Het is een irrationeel universum in verval dat ons verplicht onze bestaande kennis van de wereld en ons beeld van de mensheid te herzien. Het toont de donkere, dierlijke kant van het moderne leven, maar omgekeerd toont het ook de fluïditeit en omkeerbaarheid aan van de grens tussen verlicht en overschaduwed, gezond en ziek, beschaafd en wild, menselijk en dierlijk.

7

Delrues *Correspondances* bezielt het leven met de kunst en omgekeerd. Of maakt met andere woorden eigenheid onafscheidelijk van andersheid en omgekeerd. De correspondenties van Delrue gebruiken deze onafscheidelijkheid niet als een bron van conflict, vervreemding, dichotomie en trauma, maar zien haar veeleer als de verbindende, dialogische, emancipatorische kracht die opwelt uit interpersoonlijke connecties. Delrues correspondenties dematerialiseren het autonome kunstobject en breken het op in indicaties van ontmoetingen, processen, gebeurtenissen, dagen en plaatsen. Op deze manier doen ze denken aan *I Got Up* (1968-1979), een reeks postkaarten van de conceptuele kunstenaar On Kawara (1932-2014). Iedere dag stuurde de kunstenaar twee kaartjes, waarop hij telkens het moment waarop hij was opgestaan schreef, de datum waarop de postkaart werd verstuurd alsook zijn naam en adres en die van de ontvanger. In deze reeks wordt ieder onderdeel van iedere postkaart gebruikt als artistiek materiaal. Delrue gebruikt in zijn brieven ook namen, adressen en tijdsindicaties als artistieke elementen. Historisch gezien is Delrue met zijn brieven schatplichtig aan Kawara, maar door de middelen waarmee hij ze vormgeeft, overstijgt hij de grenzen van Kawara's gereserveerde poëzie.

Bij een vergelijking tussen Delrues brieven en Kawara's postkaarten komt het essentiële verschil tussen beide kunstprojecten naar boven, maar toch kan een analyse van wat ze niet zijn, verduidelijken wat elk op zich wel is. Terwijl Kawara's postkaarten onbeantwoord eenrichtingsverkeer zijn, maken Delrues brieven deel uit van een tweeledige uitwisseling, van een echte correspondentie dus. Kawara's postkaartenreeks vertelt het verhaal van onbeantwoorde, levenslange eenzaamheid. Delrues brieven doen het tegenovergestelde. Zij gaan net integraal over delen en ontvangen.

Anders dan Kawara's postkaarten, die geen enkel spoor van niet-mechanische arbeid bevatten, zijn Delrues brieven de dragers van een stroom aan spontane, met de hand gemaakte beelden en intieme handgeschreven teksten. Ze zoeken voortdurend aanraking en contact. Kawara's postkaarten proberen elke vorm van 'doen' te elimineren en beogen zo te weerstaan aan de notie van een bedreven auteur. Ze doen de artistieke handeling overgaan in een onpersoon-

lijke, ontmenselijkte procedure. Delrues brieven tonen als tegenwicht tegen de notie van de unieke, almachtige auteur, de mogelijkheid van creatie vanuit een gemeenschap van kunstenaars, vanuit een gemeinschappelijk leven, vanuit fysieke en emotionele investering. Zij vormen de aanleiding voor een sociaal geïnspireerde manier van kunst maken en voor een bijzondere vorm van *action painting/drawing*, waarin het lichaam van de kunstenaar in relatie tot andere lichamen een cruciale rol speelt.

¹ Ronny Delrue in de aankondiging van *Drawing is Thinking – Thinking is Moving. Drawing as Refuge and Meeting Place*, LUCA School of Arts, Gent, oktober 2017.

² Ronald de Leeuw (red.), *The Letters of Vincent van Gogh*, vertaald door Arnold J. Pomerans, Londen (Penguin Books Ltd.) 2003. In de publicatie is de correspondentie tussen de broers Van Gogh vooral weergegeven vanuit de brieven

van Vincent aan Theo. Theo bewaarde en verzamelde zorgvuldig zijn broers brieven. Vincent echter hield de brieven van zijn broer niet bij, de meeste ervan zijn verdwenen.

³ Website van de kunstenaar: mithusen.com. Vertaling: “[Ze] brengt conceptuele en interactieve bijproducten in verschillende vormen ten uitvoer, waaronder tekeningen, gedichten, bewegende beelden, sculpturen, installaties en geluiden.”



Installation views

Correspondances

Ronny Delrue in dialoog,

S.M.A.K., Ghent,

26.10.19 – 19.01.20



Both pages:
Mind sculpture



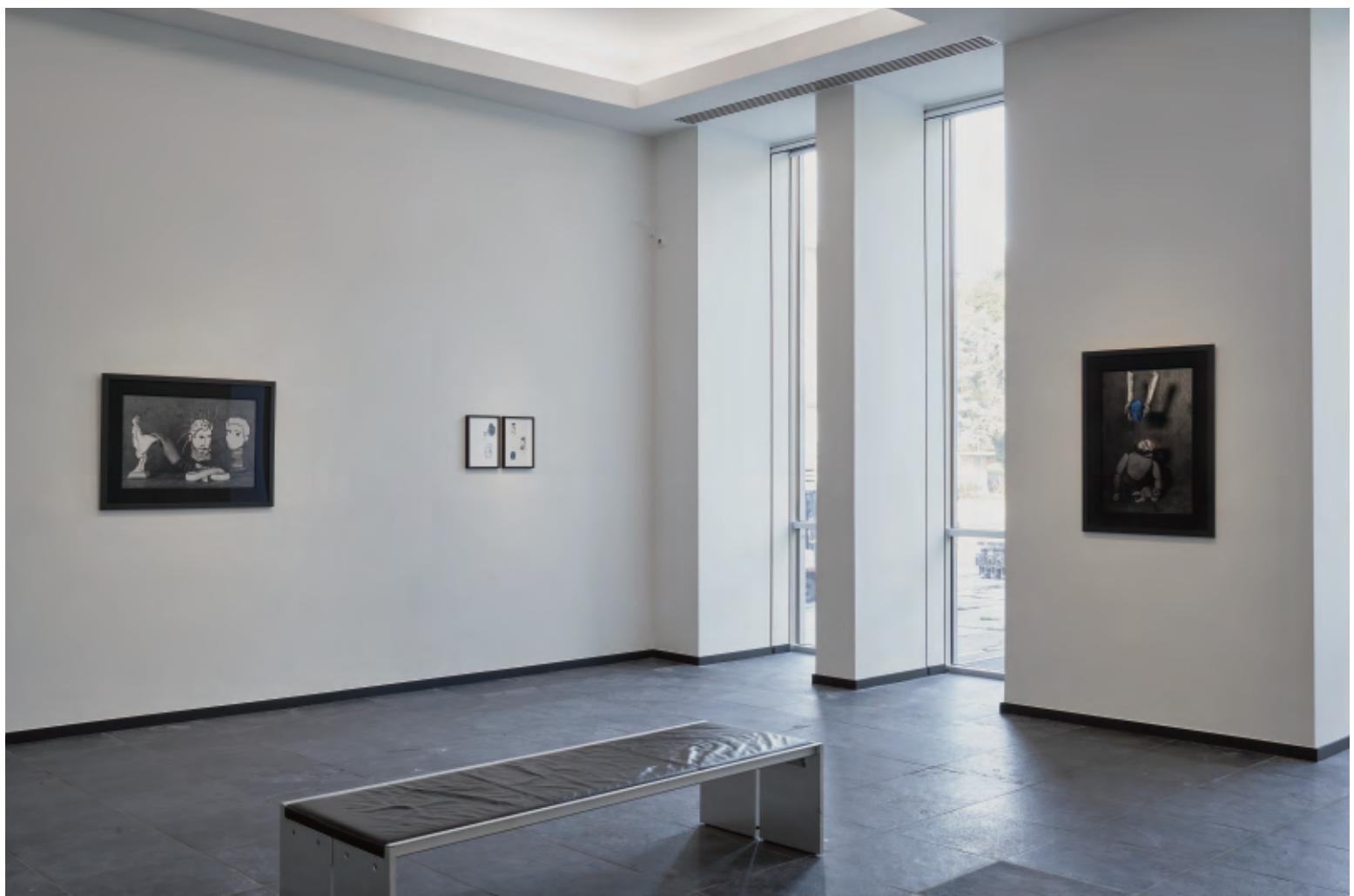
Front:
Correspondances
Salam Atta Sabri –
Ronny Delrue

Back:
Correspondances
Christine Remacle –
Ronny Delrue

Correspondances
Salam Atta Sabri –
Ronny Delrue



Correspondances
Roger Ballen –
Ronny Delrue





Left:
Maharjan Caste, photo-
graphs cut in circles and
tikas, 300 x 300 cm

Right:
Corrspondances
Sanjeev Maharjan –
Ronny Delrue



Maharjan Caste,
photographs cut
in circles and tikas,
300 x 300 cm



Left:
Ronny Delrue, *Protected Tree*, 2019, mixed media,
56 x 26.5 x 26.5 cm

Right:
Correspondances
Mithu Sen –
Ronny Delrue



Correspondances
Martin Assig –
Ronny Delrue



Correspondances
Martin Assig –
Ronny Delrue



Installation views

Roger Ballen – Ronny Delrue,
CENTRALE for Contem-
porary Art, Brussels,
14.II.19 – 14.03.20







**Lettre : à Martin
Assig, Roger Ballen,
Ronny Delrue,
Sanjeev Maharjan,
Christine Remacle,
Salam Atta Sabri
et Mithu Sen**

Pour commencer, que je sois clair. Il y a une raison – que je connais, mais que je n'ai pas besoin de partager – pour laquelle je ne parviens pas à trouver le temps et l'espace d'ordonner mes pensées autour de ce projet particulier : *Correspondances*. De même qu'un nuage est emporté ailleurs par le vent, j'erre sur des chemins que je ne connais pas mais que, curieux et hésitant, je suis tenu d'emprunter. Et comme beaucoup de choses – comme tout –, ceci a des avantages et des inconvénients. Mais bon, ce que je couche ici par écrit peut sans problème être considéré comme une trace de pensées autour d'un projet que l'artiste Ronny Delrue et moi-même avons entamé voici trois ou même quatre ans. Sa beauté se caractérise par l'intuition tactique du moment, la chimie de rencontres particulières et la foi dans le bafouillage du dessin et de la langue. Dans son livre *Homo Deus*, Yuval Noah Harari décrit un avenir dans lequel l'être humain devient vraisemblablement une superfluité et peut être remplacé par des algorithmes et des machines de traitement de l'information. L'art aussi doit passer par là ! Tous les processus humains – donc aussi les processus créatifs – peuvent apparemment être ramenés à des algorithmes biochimiques. Une cantate de Bach peut être créée par algorithme et faire vivre une expérience qui, émotionnellement, embrasse l'original de Jean-Sébastien Bach. La superfluité de l'être humain que décrit prophétiquement Harari est un horizon dans lequel se reflète le projet *Correspondances*, mais à contrefil. Dans le monde d'*Homo Deus*, l'écriture et le dessin deviennent superflus, car tout devient un univers de signes, prévisible et codé, en ce compris le monde des sentiments et des expériences vécues. Même l'imprévisibilité et le doute de l'artiste se prêtent à un algorithme, à un système qui est applicable à tout le monde, à toute personne qui se considère encore volontiers comme un individu. *Correspondances* ferme les yeux et nie cette éventuelle réalité. Ou mieux : le projet renoue avec une archéologie du présent, avec la conviction que l'appareil du dessin et de l'écriture est un algorithme bafouillant et grinçant, avec des bugs et des erreurs.

Le projet intègre la conviction que la signification d'une trace sur du papier est au service d'un processus de pensée artistique. Nous savons, et cela ne date pas d'aujourd'hui, que le médium n'est qu'un moyen pour les artistes – même si certains aiment à penser le contraire – mais un moyen qui a reçu une valeur plus grande dans un monde dominé par la haute technologie et la digitalisation. La résistance qu'offrent le dessin et l'écriture, et leur lenteur, sont une forme de révolte silencieuse, une plainte sourde-muette, un cri bafouillant qui rend certaines choses visibles dans le marécage de l'imagination. Mais permettez-moi de revenir un instant au début. En octobre 2016, le S.M.A.K. a accueilli l'exposition *Drawing – The Bottom Line*. L'exposition donnait un aperçu des multiples facettes de la pratique du dessin aujourd'hui. On y voyait notamment des œuvres de l'artiste irakien Salam Atta Sabri, en particulier une sélection de dessins de sa série *Letters from Baghdad*. Pendant son séjour à Gand, j'ai emmené Salam Atta Sabri dans l'atelier de Ronny Delrue. Leur rencontre pourrait être considérée comme le point de départ de ce projet. Elle a marqué le début d'une première correspondance, et le début d'une amitié. Depuis cette rencontre, les échanges de courrier entre Gand et Bagdad ont été incessants. Des notes et des dessins ont été envoyés par la poste de Gand à Bagdad, suivis des semaines plus tard d'une réponse dessinée de Salam Atta Sabri. Le temps et l'espace, la langue et le signe ont ainsi été redéfinis d'une manière inattendue. Ce qui est une évidence entre Gand et Montpellier, par exemple, devient quelque chose d'autre entre Gand et Bagdad. La signification précise de cette correspondance, je ne la connais pas, mais les échanges continuels ainsi opérés entre deux systèmes de pensée et de dessin ont généré un volume de données, d'informations et de dessins qui se sont entremêlés pour former une toile complexe. Dans cette première correspondance se trouve déjà un écho de l'histoire de l'art : la tradition des *cadavres exquis*, par exemple, y résonne. Son importance et sa signification ne se situent toutefois pas dans le passé, mais dans l'accélération de la lenteur du dessin et de l'écriture en direction du futur.

Qu'y a-t-il de plus beau que le cercle laissé par une tasse de café sur une feuille de papier, même si un algorithme peut l'imiter avec brio ? De plus beau, il y a la pensée des artistes, l'échange, le bruissement, la différence géographico-culturelle, la lenteur, la simplicité, la banalité, la trace, le moment, le texte, la langue, la distance, la pensée, l'incapacité. Ce projet n'a jamais eu pour but stratégique de créer un réseau mondialisé d'artistes qui s'informent et s'inspirent (analogiquement) par le biais de lettres. Il s'agit plutôt d'une conséquence du projet. L'Irak (Salam Atta Sabri), le Népal (Sanjeev Maharjan), l'Inde (Mithu Sen), l'Allemagne (Martin Assig), l'Afrique du Sud (Roger Ballen) et la Belgique (Christine Remacle) ne sont que des lieux et des régions qui se trouvent partout et nulle part. « Chaque paysage se trouve nulle part », a écrit Fernando Pessoa. Mais chaque correspondance instaurée entre la ville de résidence de Delrue, Gand, et d'autres lieux ne parle jamais de nulle part. Elle parle toujours d'artistes qui entretiennent un rapport au monde depuis un endroit donné, ici en particulier de manière analogique. Il n'est pas question des millisecondes nécessaires à l'envoi d'un courriel, mais du travail artisanal de manutention et d'expédition d'une lettre ou d'un colis d'un endroit à un autre. La géographie et le temps, le temps et l'espace, l'espace et l'imagination, l'imagination et la pensée, la pensée et l'action, l'action et la tentative de rapport à la réalité que nous habitons ou par laquelle nous sommes habités. Correspondances peut être considéré comme un projet polycentrique, l'exploitation de possibilités qui ont été soustraites à l'hégémonie de la géographie culturelle courante et surgissent dans la rencontre silencieuse. Chaque artiste qui fait partie de ce projet a produit des vestiges signifiants, des notes développées en marge qui errent entre public et privé. Chaque dessin ou échange est une indication d'éloignement et de proximité, des fragments qui, dans ce livre comme dans l'exposition, apparaissent comme un ensemble inattendu. La signification de chaque contribution n'existe que par la grâce du complément. En d'autres termes, Correspondances est une exploration de l'exploration.

Cross Over the Mind

« Je pense à tes toiles où mon âme à cheval sur mon regard plonge dans la tienne et dans celle de tous, où j'entre dans ton miroir dont je ne reviens plus. Car après la rencontre (d'un témoin ?) rien n'est plus comme avant. Et – pour en revenir encore une fois à ça, mille fois, cent mille fois, jusqu'à ce que la mort s'en mêle – seul l'étonnement autorise la rencontre et le hasard en fait le tissu. »

Ma première rencontre avec l'œuvre de Ronny Delrue date de 2001. Depuis, j'ai eu à plusieurs reprises le privilège de collaborer avec lui et, à chaque fois, j'ai été bouleversée par la quête de soi et d'autrui qui gouverne son processus créatif. *Cross Over the Mind* est le titre anglais d'un projet que j'ai organisé dans le cadre de *Bruges 2002, Capitale européenne de la culture*², où l'art naissait dans et au départ de l'intersection d'esprits artistiques, simultanément au départ du moi et de l'autre. Ce titre, en tant que concept, résume parfaitement ce qui est en jeu dans l'*Autoportrait* de Ronny de la série « Esprits sensibles » de 2001 et dans son dessin *C.R.17.05.2002*. Les deux œuvres présentent une tache rouge à l'intérieur du crâne, laquelle figure à la fois une voix intérieure et l'écoute de la voix de l'autre.

La première rencontre : portraits

J'ai découvert l'œuvre de Ronny Delrue dans la maison familiale de Jan Hoet, dont le père était psychiatre à Geel, une ville connue dans le monde entier pour son approche particulière du traitement des patients psychiatriques, qui y vivent au sein d'une famille. Jan Hoet m'a parlé avec beaucoup d'émotion de l'époque où il vivait avec les zottekes, les fous, pour qui il éprouvait un profond respect. Ronny y présentait une série de portraits de patients dans le cadre de l'exposition *Y.E.L.L.O.W.*, dont Jan Hoet était le commissaire. Ses dessins m'ont profondément marquée. Il s'en dégageait quelque chose de très puissant et de très fragile à la fois. Comme s'il était parvenu à toucher l'âme de ces personnes. Comme s'il était entré en interaction avec elle, pour traduire ensuite cette connexion dans son langage imagé à lui. Depuis les années 1980, j'explore l'interaction entre psychiatrie, handicap mental et création, et je sonde la frontière floue entre normalité et pathologie dans la vie et dans l'art. Cet intérêt, qui m'avait mise sur le chemin de Ronny Delrue, a été l'amorce de nos collaborations.

La première invitation : *Autour de la marge*, un dialogue avec Christine Remacle

Dans le cadre de *Bruges 2002, Capitale européenne de la culture*, j'ai été invitée à participer en tant que commissaire à un projet avec des personnes souffrant de handicap mental. Très vite, je me suis rendu compte qu'il ne suffisait pas de donner simplement une place au sein du projet aux différentes institutions locales s'occupant de ces patients, mais qu'il fallait surtout aborder la question de la place de leur œuvre dans le champ plus vaste des arts. De l'avis de l'équipe de *Bruges 2002* comme du mien, nous ne pouvions pas nous limiter à la sélection et à la présentation de dessins existants.

Le projet *Autour de la marge. Kanttekening* est devenu un laboratoire où, pendant une semaine, quatre duos d'artistes, l'un atteint de handicap et l'autre pas, ont travaillé, vécu, réfléchi ensemble, ont ri, mangé, dessiné ensemble et se sont confrontés l'un à l'autre. Nous avons créé une zone franche centrée sur la rencontre. Le projet résultait d'un intérêt sans cesse croissant pour les manifestations créatives de personnes atteintes de handicap, et il allait devenir un puissant plaidoyer en faveur de la reconnaissance et du respect de l'individualité, tant dans la marge que dans le champ culturel. Je voulais démontrer l'intérêt qu'il y avait à abandonner le système de jugement opposant normalité et handicap. Selon moi, la seule manière d'y arriver est de libérer l'art de son focus sur l'auteur. Le fait que des personnes atteintes de handicap mental n'aient pas la même conscience de l'impact de leur œuvre dans le champ artistique et ne tiennent pas de discours critique à son propos est accessoire, dans ce cadre.

Le point de départ du projet était la conviction que, en art, il n'y a pas de distinction entre pathologie et normalité, comme l'affirmait dès après la Deuxième Guerre mondiale Jean Dubuffet, le père et plus tard aussi le collectionneur de l'art brut. L'art brut était le pendant de l'art culturel qui, selon Dubuffet, se trouvait coincé dans ses propres normes et règles limitatives et dans les pièges du carriérisme culturel. Seul un art vierge, originel, « cru », pouvait offrir une alternative. Même si ces propos semblent un peu surannés, les idées de Dubuffet constituent selon moi un tournant aussi important dans l'histoire de l'art que les ready-made de Marcel Duchamp. Ces deux artistes ont fait reculer les frontières de l'œuvre d'art. Duchamp en installant un objet ordinaire dans un musée et en lui attribuant le statut d'« œuvre d'art », Dubuffet en considérant comme seuls vrais artistes les non-professionnels jugés marginaux par la société. Dubuffet nourrissait de surcroît le rêve de conserver ces créations en dehors du circuit habituel de l'art, loin de l'art endoctriné, moins pur. Cette vision teintée de romantisme était bien sûr intenable, et le concept de Dubuffet a subi l'évolution inéluctable : il a fait son entrée dans le circuit officiel et la commercialisation.

Mais revenons au projet *Autour de la marge. Kanttekening*, et à la collaboration entre Ronny Delrue et Christine Remacle. Dans un désir de combattre les clichés et les préjugés bien ancrés sur les manifestations créatives des personnes ayant un handicap, quatre duos composés chaque fois d'un « insider » et d'un « outsider » ont été invités à travailler ensemble pendant une semaine. Chaque « couple » a été formé en fonction de similitudes stylistiques et conceptuelles entre leurs œuvres : Heidi De Bruyne et Bob Verschueren faisaient tous deux des installations

végétales, Hendrik Heffinck et Frédéric Gaillard partageaient une passion pour les installations composées d'objets, Alexis Lippstreu et Jacques Charlier dessinent et peignent depuis des années des copies d'œuvres connues, chacun au départ d'une autre vision. Chaque duo a élaboré une œuvre commune qui a été exposée dans la maison, dans la pièce où ils avaient travaillé.

Pour Christine Remacle et Ronny Delrue, le point commun était le portrait. Des heures et des jours durant, ils sont restés assis l'un en face de l'autre à dessiner. Ils s'étaient rencontrés une semaine plus tôt dans leur lieu de travail respectif : Christine avait reçu Ronny au foyer La Hesse où elle vivait, à Vielsalm, dans les Ardennes, et Ronny avait accueilli Christine dans son atelier gantois. Dans le catalogue, Ronny a décrit tout le processus sous forme de journal : depuis la première rencontre jusqu'au dernier jour, lorsqu'ils ont déposé les crayons et que les cinquante-trois dessins ont été accrochés sur les murs nus du living de la maison de l'Ezelstraat, à Geel. Une semaine de face-à-face, pleine de rires mais aussi de pleurs, une semaine avec des hauts et des bas, comme dans la vie.

Le public a découvert les œuvres et les installations le samedi. Un visiteur a décrit l'expérience comme ceci : « C'est comme si on entrait dans l'âme des artistes. » Sans doute ce projet jouait-il d'une façon particulière sur la démarcation entre vie et art. Il a soulevé de nouvelles questions, donné forme à des frictions entre les êtres et à des univers très différents. Indépendamment de tout secteur, arrière-ban ou institution, une zone franche a vu le jour où des certitudes ont été ébranlées, de nouvelles questions ont surgi, mais surtout aussi où des expériences intenses ont été vécues et ont produit des résultats créatifs captivants. « Personne n'est sorti indemne de cette aventure, qui a changé les perspectives, a donné une autre intensité aux mots et dans laquelle la joie et la souffrance ont été partagées. Il s'est accompli quelque chose comme une manière de vivre idéale : la production d'œuvres d'art a réussi à donner un sens à chaque mouvement, à tous les mots de la vie quotidienne. Une semaine durant, nous avons tous su pourquoi nous étions sur terre grâce à cette demande impossible à accomplir. » C'est par ces mots que le cinéaste Gérard Preszow décrit l'aventure. Il a filmé tout le processus et son film *Couples en résidence* est devenu le compte rendu subtil et passionnant de cette semaine pas comme les autres. À travers le projet et dans l'œuvre de tous les artistes, n'ont pas seulement été remis en question la frontière entre normalité et pathologie en art, mais aussi l'impact de la vie sur l'art. Le film en témoigne. *Autour de la marge. Kanttekening* et *Couples en résidence* sont devenus de puissants plaidoyers « contre l'adoption d'une attitude charitable et empathique, protectrice et séparatrice,

par rapport à l'art qui ne rentre pas dans les cases habituelles. Surtout dans une société qui s'est approprié l'art et la folie comme moyens de combler le manque d'affection et de conjurer la peur de l'insaisissable³ ».

Le dernier dessin qu'ont réalisé Ronny Delrue et Christine Remacle est apparu comme un résumé de leur intense communication : Ronny a fait un dessin au trait noir de la tête de Christine, dans laquelle celle-ci a peint à la peinture rouge une tache de sang circonscrite par le bord de la boîte crânienne. Qu'a-t-elle voulu représenter ainsi ? La pression dans la tête, le chagrin, l'amour ? Elle n'a pas pu l'exprimer avec des mots, elle ne l'a pu qu'en image.

À l'issue de cette semaine, chacun est retourné à son propre environnement et tous les participants ont dû « trouver un endroit où ils pouvaient atterrir en sécurité, se dissocier, sécher leurs larmes », comme en a témoigné Jacques Charlier⁴. Cette expérience a continué à les habiter tous. Christine a ainsi répété dans l'atelier de Vielsalm le même processus selon la même trame avec d'autres résidents de son foyer : elle s'est assise en face d'eux et a fait leur portrait. Ronny lui aussi m'a raconté qu'il repense encore très souvent à cette collaboration. Le portrait qu'il a peint après sa première visite à Christine à Vielsalm montre cette femme courageuse qui se tient debout, juste en déséquilibre. Cette image lui reste en mémoire. Ce portrait et les cinquante-trois dessins constituent la preuve plastique d'une symbiose expressive particulière que Ronny a vécue comme une « reprise de la spécificité de Christine ». Il a produit des œuvres qu'il n'aurait pas pu faire dans son atelier, à partir de quelque chose qu'il a décrit paradoxalement comme du « contrôle incontrôlé ». Pensée et action, ressenti et dessin s'associent l'un à l'autre.

Ce projet ne montre bien sûr qu'une partie de l'univers créatif de chaque artiste – la remarque vaut aussi pour Ronny et Christine – mais il en dévoile sans conteste une part très précieuse. Si précieuse que ce « contrôle incontrôlé » d'alors est même à l'origine du doctorat en Art de Ronny et de l'exposition *Correspondances* au S.M.A.K. Cette idée a de surcroît débouché sur une deuxième invitation.

La deuxième invitation : *Correspondances*, en interaction avec Roger Ballen et Marguerite Rossouw

Plus de quinze ans après ce premier projet, Ronny m'a annoncé qu'il préparait une exposition solo au S.M.A.K. dans laquelle, à côté de sa correspondance artistique avec plusieurs artistes internationaux, il voulait aussi donner une place à sa collaboration avec Christine Remacle. Très vite, l'idée a germé de faire également un lien avec la CENTRALE for

contemporary art, dont j'assure la direction artistique depuis 2012. J'ai proposé à Ronny de dialoguer avec le photographe Roger Ballen, célèbre pour ses portraits saisissants d'outsiders sud-africains et ses scènes photographiques singulières. Ballen est plus qu'un photographe. De la photographie d'animaux et de personnages étranges vivant en marge de la société en raison de leur apparence, de leur origine ou de leur différence, son œuvre a évolué vers la création d'un univers « ballenesque ». Il plonge le spectateur dans un monde burlesque, violent, macabre, où il associe l'être humain et l'animal, la réalité et l'imagination, pour exprimer ainsi l'absurdité de la comédie humaine. La correspondance entre Ronny Delrue et Roger Ballen a pris plusieurs formes. Ronny a dessiné des formes organiques abstraites sur des portraits photographiques de Ballen. Il a également envoyé quelques-uns de ses dessins en Afrique du Sud. Ceux-ci ont été intégrés par Marguerite Rossouw, collaboratrice de Ballen, dans des photos récentes, ce qui a produit des collages passionnants. Le dialogue a révélé la spécificité de chacun, mais a aussi mis au jour des affinités fondamentales. Les deux artistes plongent dans les profondeurs du subconscient, qu'ils mettent en image de façon très personnelle. Roger Ballen à travers une étrangeté inquiétante, et Ronny à travers une représentation parfois sombre mais toujours sensible de l'être humain.

Dans l'exposition à la CENTRALE, Ronny a créé un dialogue entre une série de photos de la collection du S.M.A.K., intitulée *Lost Memories*, des photos de famille trouvées au marché aux puces dont il a surpeint les visages à la peinture noire et une série de cloches de verre vides. Le noir sous lequel disparaissent les visages des portraits de famille est un élément déterminant dans l'œuvre de Delrue. Pour lui, c'est une manière de représenter la pollution mentale dont nous sommes tous victimes. À la naissance, nous sommes tous purs et, au cours de notre vie, les expériences, souvenirs et pensées s'accumulent dans notre esprit. La couche de peinture noire symbolise cette stratification, cette temporalité et le souvenir de la personne photographiée. En combinaison avec les cloches de verre, métaphores de têtes vides, elle crée une zone de tension qui représente, pourrait-on dire, ce qui est coincé, insaisissable dans notre tête.

L'installation de dizaines de cloches de verre vides intitulée *Paysage sans saints* est un véritable « tableau en verre », selon les propres termes de l'artiste. Elle a une double stratification. Pour Delrue, un paysage est un portrait et un portrait un paysage, un paysage de l'âme. Le titre renvoie à la question : que se passe-t-il lorsqu'un être humain perd la foi ? Lorsqu'il ne croit plus en lui-même ? Des dizaines de cloches de verre, disposées les unes à côté des autres sur une table,

certaines près du bord, qui risquent de tomber au moindre mouvement. Ce fragile équilibre représente l'attitude de la société vis-à-vis de certains individus, des outsiders. La fragilité de l'âme et de l'individu est aussi un thème important dans la quête artistique de Ronny Delrue. Son œuvre est comme un journal, dans lequel il s'efforce continuellement de contenir et d'étudier les différentes « chambres de la tête »⁵.

Cette quête a évolué au cours de la dernière décennie : elle ne se limite plus à la quête de soi mais se tourne aussi vers autrui, vers d'autres artistes avec qui Ronny noue un dialogue créatif ou qu'il a interviewés dans le cadre de sa thèse de doctorat sur le moment d'inattention et le non-contrôle contrôlé. Le dessin en tant que terreau de l'imagination était le sujet de ces nombreuses discussions. Dessiner est pour Ronny le meilleur moyen de mettre en image et d'étudier l'interaction entre hasard et raison.

Malgré les incontestables points de tangence avec l'art outsider, et bien qu'il ait collaboré à plusieurs reprises avec des outsiders, Ronny n'a pas intégré ce champ, difficile à décrire et créé artificiellement, dans sa recherche doctorale. L'intentionnalité de la production d'art et la distance consciente, contrôlée, pondérée par rapport à l'œuvre peuvent sans doute être considérées comme ce qui distingue fondamentalement le champ des « insiders » de celui des « outsiders ». Ceux-ci travaillent essentiellement sous l'effet d'une irrésistible nécessité, exactement comme les artistes, mais ne décrivent pas ou ne situent pas délibérément leur création dans le champ des arts. La distance et l'analyse sont en grande partie absentes. Cet argument peut donner lieu à des conclusions contradictoires pour ou contre l'art outsider. Pour Dubuffet, cette dissociation du monde de l'art représentait une plus-value. Pour ceux qui se montrent sceptiques par rapport à l'art outsider, on ne peut pas parler d'art quand l'artiste n'a pas conscience de « faire de l'art » et qu'il n'a pas de vue rationnelle sur son travail. Chez les outsiders, le processus est en général plus important que le résultat. La recherche de Ronny Delrue visait à analyser l'interaction entre hasard et raison, et cela implique une prise de conscience et une expression à l'aide de mots. Mais fondamentalement, il demeure qu'une œuvre d'art – qu'elle ait été faite par un insider ou un outsider – possède une intensité qui dépasse ces catégories.

Épilogue

La spécificité et la force de l'œuvre de Ronny Delrue résident dans son intense recherche de l'essence de l'Être. Ses notes de journal matérialisent une voix intérieure qui, telle une source intarissable, le nourrit jour après jour, semaine après semaine, mois après

mois, année après année. Il interroge de manière extrêmement minutieuse, presque obsessionnelle, la ligne de faille sensible entre contrôle et perte de contrôle. Le processus, le chemin, la quête sont ici fondamentaux. Cette quête n'est pas idiosyncratique, pas un repli sur soi, mais elle permet aussi le dialogue avec autrui, comme un miroir où a lieu la rencontre, comme un *crossover of minds*.

¹ Philippe Vandenberg,

européenne de la culture.

² *L'important c'est le kamikaze : Œuvre 2000-2006*, pp. 143-151. Publication à l'occasion d'une exposition au Musée Arthur Rimbaud, Charleville-Mézières, du 1^{er} juillet au 10 septembre 2006.

³ Jacques Charlier, « La lisière de l'art », dans *Autour de la marge*, op. cit., p. 46.

⁴ Jacques Charlier, « Ezelstraat 68 », dans *Autour de la marge*, op. cit., p. 49.

⁵ *Chambres de la tête* est le titre d'une exposition de Ronny Delrue aux Brasseurs, à Liège, dans le cadre de la Biennale internationale de la gravure, du 16 mars au 18 mai 2013.

Sept chapitres sur les *Correspondances* de Ronny Delrue

L'exposition *Correspondances* se présente comme un inventaire. Elle se décline en cinq groupes de lettres que l'artiste gantois Ronny Delrue (°1957) a échangées ces dernières années avec cinq autres artistes qui tous vivent et travaillent dans des pays différents, dont quatre sur des continents différents. Il s'agit de Salam Atta Sabri (°1953), peintre et céramiste de Bagdad ; Sanjeev Maharjan (°1983), artiste multimédia de Katmandou ; Mithu Sen (°1971), artiste multimédia de New Delhi ; Martin Assig (°1959), peintre berlinois ; et Roger Ballen (°1950), photographe et peintre de Johannesburg.

Ces correspondances, Delrue les a initiées et menées afin d'établir et d'entretenir des relations interpersonnelles et des dialogues collégiaux dans des conditions d'éloignement géographique et d'absence d'instantanéité. Chaque groupe de lettres a évolué comme un échange spécifique de textes et d'images, articulant une certaine notion de collaboration – ou son impossibilité. Si l'on considère chaque correspondance séparément, les lettres semblent gestuelles, anecdotiques, contingentes et privées, revêtant le statut de documents intimes. Mais si on les considère globalement, les cinq correspondances équivalent à un modèle artistique original audacieux, où la pratique de Delrue, en particulier sa conception du dessin, se révèle être une proposition innovante.

Les correspondances délimitent un vaste champ non hiérarchique d'activités hétérogènes juxtaposant écriture, dessin/peinture, photographie, expériences matérielles avec le papier et autres types d'interventions dans le monde réel. Les correspondances sont des configurations collagistiques faites d'éléments sémantiques, visuels et tangibles ainsi que de déplacements physiques entre divers lieux et moments. À travers le format de la lettre et de la correspondance, Delrue met en pratique sa vision du rôle du dessin contemporain, générateur pertinent de langages artistiques et alternative poétique, humble mais efficace, à la circulation virtuelle d'images numériques entre les systèmes de communication qui nous entourent. Dans *Drawing is Thinking — Thinking is Moving*, un projet de recherche qu'il a monté en 2017, l'artiste décrit son point de vue, soulignant que « la pertinence du dessin dans une société fortement numérisée repose sur la matérialité du dessin en tant que processus de pensée en mouvement¹ ». Le mouvement que Delrue assigne au dessin est présent dans les correspondances. Il se produit lors du transport des lettres en dehors du pays de l'expéditeur, à travers leur accumulation successive au sein de chaque correspondance, et dans les constants passages d'une correspondance à l'autre. Pour Delrue, échanger des lettres avec un collègue artiste veut dire essayer de l'atteindre et d'être touché par lui ou elle, à la fois symboliquement et réellement ; cela implique un va-et-vient incessant entre lui et la personne et le lieu à l'autre bout de chaque correspondance. D'importants mouvements complémentaires se produisent également dans les lettres qui occupent les mêmes bouts de papier que celles qui les ont précédées. Dans ces lettres, l'espace d'une feuille de papier devient une suite en progression de lettres entremêlées se déployant dans le temps, un événement graduel d'emmêlement mutuel et de permutation réciproque, de disparition et de réapparition l'un dans l'autre.

Correspondances présente un cadre inclusif qui met à mal la perception de l'artiste comme un sujet souverain autogénératif. L'exposition évoque un mécanisme multidirectionnel de dispersion et de réception à travers lequel Delrue se propage lui-même dans les pratiques de ses collègues artistes, tout en intégrant leurs pratiques dans la sienne. L'exposition définit la pratique de Delrue comme une structure relationnelle, comme un réseau d'interactions reliant l'un avec l'autre. Elle démontre comment son travail acquiert son sens du moi et de l'individualité à travers son engagement avec autrui. Ce sens du moi n'est ni singulier ni distinctif, mais binaire et double – une relation entre le moi et l'autre, et en même temps une expérience de l'individualité en tant qu'altérité.

I

Le premier artiste avec qui (et grâce à qui) Delrue a commencé à échanger des lettres est Salam Atta Sabri. Considéré comme l'un des artistes iraquiens les plus importants de sa génération, Atta Sabri s'est formé comme céramiste à l'Université de Bagdad et à la California State University. En 1997, il part pour la Jordanie et, en 2005, après la chute de Saddam Hussein, il revient à Bagdad. Dans sa lutte pour un retour au bon sens et à la normalité au milieu des violences du nouvel Iraq, il entame une série de dessins qu'il intitule *Letters from Baghdad*. En 2015, il rencontre en Iraq le commissaire de *Correspondances*, Philippe Van Cauteren, qui préparait alors l'exposition iraquienne à la Biennale de Venise de la même année, à laquelle Atta Sabri allait participer avec cent *Letters*. Un an plus tard, Van Cauteren invite Atta Sabri à Gand, où il rencontre Delrue dans son atelier, et ils commenceront à correspondre peu de temps après.

La correspondance entre les deux artistes signifie une profonde tentative de prise de contact. Chaque lettre y est une double entité de deux lettres successives dont les textes et les dessins se superposent. Chaque lettre poursuit et développe celle à laquelle elle fait suite, l'utilisant à la fois comme support matériel et comme situation à laquelle réagir. La correspondance est marquée par les lieux et les dates de passage du courrier, mais progresse aussi d'une lettre à l'autre comme un évènement durable à l'intérieur de son propre espace et de son propre temps. L'enchevêtrement des mots et des images des deux artistes met toutefois également en lumière la différence fondamentale entre leurs contributions.

Tandis que la contribution de Delrue est intuitive, ouverte, organique et fluide, celle d'Atta Sabri est plus structurée, déterminée, directe et expressive. Les dessins linéairement serrés d'Atta Sabri combinent

écriture subjective et vision archivistique. Quoique hautement stylisés, ils sont iconographiquement instructifs, faisant abondamment référence au patrimoine culturel de sa région en représentant de façon obsessionnelle des détails de monuments architecturaux évoquant le passé mésopotamien de l'Iraq moderne. À l'inverse, les dessins de Delrue évitent le trait de la signature ou de la représentation stylistique. Au lieu de cela, ils sont une question d'attitude, un mode de vie. Les dessins de Delrue sont des formations brutes, non fixées, de lignes perméables et de diffusions colorées liquides produisant les contours initiaux, primaires, de corps et de visages humains associés aux actes de création et d'exécution.

À travers les textes d'Atta Sabri, Delrue découvre le chaos politique en Iraq et les malheurs et catastrophes qu'il provoque. Dans certains de ses textes, Atta Sabri lui fait part des difficultés et de l'horreur auxquelles sa famille et lui sont confrontés. Les textes d'Atta Sabri se lisent comme des monologues confessionnels, mais ils apparaissent aussi comme une texture ornementale en résonance avec l'écriture linéairement serrée de ses dessins. L'exposition à la réalité iraquienne permet à la pratique de Delrue d'invoquer les circonstances historiques, politiques, religieuses, culturelles et économiques d'où est issue cette réalité. Elle mène la correspondance vers un contexte plus large, ancrant l'interaction entre les deux hommes dans une série de positions dichotomiques impersonnelles telles que l'opposition entre occidental et oriental, central et périphérique, chrétien et musulman, laïque et religieux.

Par la suite, l'amitié entre Atta Sabri et Delrue est estompée par des catégories générales d'individualité et d'altérité qui recadrent leur correspondance pour en faire une négociation entre les représentants de deux récits historiques : un descendant du colonialisme belgo-européen et une victime du colonialisme britannico-européen et de l'impérialisme américain.

2

Sanjeev Maharjan est le deuxième artiste avec qui Delrue a échangé des lettres. Sa pratique est basée sur divers médias et disciplines – depuis le dessin et la peinture jusqu'à la photographie et aux installations *in situ*. Le réservoir de motifs de Maharjan s'enracine dans la culture rurale traditionnelle de son éducation népalaise, mais la façon dont il traite ces motifs est influencée par les tendances globales qui peuplent le discours contemporain sur l'art. La correspondance entre Maharjan et Delrue a démarré deux ou trois mois avant leur rencontre à Gand. La communication entre eux s'est intensifiée pendant les préparatifs de la Triennale 2017 de

Katmandou, pour laquelle le commissaire Philippe Van Cauteren les a chargés de développer un projet collaboratif. Outre un échange de courrier lorsqu'ils étaient physiquement éloignés l'un de l'autre, l'interaction entre les deux hommes a par conséquent pris avant tout la forme d'une fréquentation prolongée à Katmandou, avec comme point d'aboutissement *Dialogue Depth*, leur installation commune *in situ* pour la Triennale, qui absorbait le tissu social de la ville en servant d'intersection entre point de rencontre, laboratoire et salle d'exposition. *Dialogue Depth* s'est déroulé dans l'espace du Nepal Art Council, qui comprenait un atelier et une zone d'exposition. Reflétant les circonstances partagées dans lesquelles avaient été réalisées les œuvres exposées, l'installation commune de Maharjan et Delrue était composée de et conçue comme une série continue de dialogues interpersonnels intimes, soulignant la réciprocité entre les artistes, le lieu et le public.

Loin du terrain historique, politique et idéologique sur lequel a atterri la correspondance entre Atta Sabri et Delrue, l'interaction entre Maharjan et Delrue s'est insinuée dans le territoire privé de la famille nucléaire de Maharjan. À son arrivée au Népal, Delrue s'est tout de suite renseigné sur la famille de Maharjan. Il s'est particulièrement intéressé à son album de photos de famille et a ainsi reçu sept clichés en noir et blanc, dont un portrait des parents de Maharjan, un autre de ses grands-parents, ainsi que plusieurs photos de sa petite enfance. Intrigué par ces images, Delrue a reproduit et agrandi les photos. Il s'est ensuite mis à perforen ses tirages photographiques de trous circulaires de différentes tailles. Les trous ainsi perforés ont modifié le code des photos originales, transformant les images perpétuant le souvenir de la famille de Maharjan en apparitions évanescentes – en images désunies qui transpercent le champ de vision du spectateur.

Les images perforées de Delrue ont montré à Maharjan l'autre face de ses portraits de famille. Elles ont révélé l'altérité intérieure des portraits originaux et, plus encore, des sujets portraiture. L'effet des images perforées a rendu la réalité vécue étrangère non seulement à sa représentation photographique mais aussi à elle-même, en insérant des vides et des fissures à l'intérieur de celle-ci.

Même si elles sont nées du désir de Delrue d'étudier les racines de Maharjan, les images perforées ont amplifié l'incompréhension entre les deux artistes. L'altération radicale de la figure familiale opérée par Delrue a néanmoins été exploitée par Maharjan comme une occasion de prendre ses distances. Après avoir laissé Delrue entrer dans son univers, Maharjan s'est lui-même autorisé à en sortir un court instant, de manière à occuper simultanément

les points de vue extérieur et intérieur. Son diptyque photographique *My Grandfather's Seeds and My Body* (2017) en est l'illustration. Le panneau droit du diptyque montre le torse de l'artiste enduit d'un pigment rouge-brun humide et terreux, tandis qu'il est couché sur un sol fertilisé avec un petit bol de graines placé sur sa poitrine nue. L'image est censée représenter le corps de l'artiste en train de fusionner avec le paysage et la tradition familiale. Dans le même temps, elle transforme aussi le corps de Maharjan en un tableau vivant ou une œuvre de Land Art. Elle détecte l'esprit de sa pratique tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la tradition familiale.

Comme un geste complémentaire aux images perforées, Delrue a rassemblé tous les cercles qu'il avait enlevés et les a disposés à l'intérieur du contour approximatif d'un cercle sur le mur. Déracinés et fragmentés, les cercles ainsi enlevés exprimaient à leur manière l'indiscernable et l'insaisissable. Non sans ironie, de nombreux petits confettis rouges insérés entre et dispersés autour des cercles ôtés semblaient faire explicitement référence à ce que les Népalais appellent le *tika* — le point rouge que les Hindous portent au milieu du front, lequel symbolise, entre autres choses, le Troisième Œil, c'est-à-dire le concept de connaissance et de conscience supérieure. La référence de Delrue au *tika* et au Troisième Œil créait une perspective opposée, dans laquelle les images perforées et les cercles enlevés étaient perceptibles. Dans cette perspective, les photos lisses et parfaites passent pour une illusion trompeuse qui nous aveugle, nous faisant croire en la cohérence de notre image du monde, tandis que les images perforées sont considérées comme plus fiables et comme correspondant mieux à l'essence véritable de la réalité, qui est, tout comme elles, pleine de vides et de pleins.

3

Les installations photographiques murales de 2017 de Delrue font allusion à un groupe d'œuvres qu'il a réalisées en 2015. Ce groupe s'inspirait de deux événements survenus la même année. L'un concernait ses parents et la maison où il est né et a grandi. En 2015, les parents de Delrue ont quitté la maison qu'ils occupaient depuis toujours pour s'installer dans une résidence-services. Tandis qu'ils empaquaient lentement leurs affaires et se détachaient peu à peu de l'emprise de l'espace dans lequel ils avaient évolué pendant six décennies, Delrue a invité Julien Vandevelde, un collègue artiste et cinéaste, à documenter le processus. Ses parents se sont alors montrés tout à coup disposés à parler du traumatisme qui avait marqué le début du parcours de vie de la famille, traumatisme qu'ils avaient refusé d'évoquer

pendant des décennies. Au début des années 1950 en effet, la mère de Ronny s'était trouvée enceinte une première fois. La grossesse s'était terminée en tragédie, puisqu'elle avait mis au monde un bébé souffrant de lésions cérébrales qui est mort quelques semaines après sa naissance. Tandis qu'ils priaient pour un miracle, ses parents avaient donné un nom à l'enfant : Ronny.

À la naissance de l'artiste Ronny Delrue en 1957, ses parents avaient trouvé assez de force pour lui donner le nom de son frère décédé. En agissant de la sorte, ils ont implanté (ou enterré) le Ronny Delrue défunt à l'intérieur du Ronny Delrue nouveau-né. Le fait de porter le nom de son frère défunt a déterminé le sens conflictuel du moi propre à Delrue, créant chez lui une fracture interne fondamentale dont allaient dériver son identité et son œuvre. La brusque révélation de ses parents a eu sur lui l'effet d'un tremblement de terre. Elle l'a obligé à chercher de nouveaux modes d'expression et de représentation, qui ont abouti à deux œuvres remarquables auxquelles il a donné le même titre : *Memory Revisited*. L'une est un tirage agrandi en format portrait d'une photo de sa petite enfance représentant sa mère, l'autre un tirage agrandi en format paysage d'une photo de sa petite enfance représentant son grand-père. Les deux photos sont perforées, ce qui rend les sujets méconnaissables et obscurs, signe de l'inaccessibilité fondamentale de l'artiste à l'identité de sa famille et à la sienne propre.

À peu près au même moment, Delrue a été invité à participer à une exposition dans la maison de Vincent van Gogh à Zundert, aux Pays-Bas. Pour lui comme pour beaucoup, Van Gogh (1853-1890) représente l'archétype de l'artiste total dont la pratique intrinsèque a marqué les débuts de la peinture moderne, puisqu'il a décomposé l'image en un réseau dense de petites touches couvrant toute la surface de la toile et dévoilant les propriétés matérielles uniques de la peinture. Inspiré par un artiste d'une telle envergure, Delrue a produit deux nouvelles œuvres remarquables : deux tirages perforés agrandis de deux des rares portraits photographiques du jeune Van Gogh. En abordant l'héritage de Van Gogh avec des tirages perforés, Delrue a été en mesure de confronter la quintessence de la peinture à celle de cet autre art qu'est la photographie. De plus, dans le contexte de la collaboration de Delrue avec Maharjan et en tant que facteur intervenant dans son groupe de portraits de famille perforés, les portraits perforés de Van Gogh nous ramènent à l'histoire familiale du peintre et, par-dessus tout, à sa relation avec son frère Théo, telle qu'elle est narrée dans les lettres époustouflantes qu'ils échangeaient, lesquelles fournissent un précédent historique précieux aux correspondances de Delrue².

Mithu Sen est la troisième artiste avec qui Delrue a échangé des lettres. Dans sa pratique, Sen « réalise des sous-produits conceptuels et interactifs multi-formats, qui incluent dessin, poésie, images animées, sculptures, installations et sons³ ». Sen et Delrue se sont personnellement rencontrés à la Triennale 2017 de Katmandou, à laquelle Sen participait également. Leur échange de courrier a commencé après leur retour du Népal. À l'instar des autres correspondances de Delrue, l'interaction collaborative entre Delrue et Sen a été encouragée et facilitée par Van Cauteren.

La pratique de Sen se rapproche des débats post-féministes sur les constructions mentales idéologiques relatives à l'identité de genre et l'identité sexuelle. Pour elle, les catégories « femme » et « féminin » ne possèdent pas de signification naturelle mais sont des fonctions de performances créatives, d'un scénario théâtral mis en scène par nous-mêmes. La pratique de Sen rejette *a priori* l'entité d'identité innée. Elle souligne les divers modes performatifs selon lesquels le sujet est façonné et constitué par activation constante de modèles sociaux (ceux que la société promeut comme « naturels »). En recourant à ces modèles dans son propre univers, Sen interroge les stéréotypes et les clichés socioculturels, qu'elle traite comme des structures historiquement arbitraires qu'elle cherche à dénaturaliser politiquement. Si l'art de Sen n'est pas « féminin », il parle de la production de la catégorie du « féminin » en tant que négatif du « masculin ».

Sen est la première femme artiste avec qui Delrue a échangé des lettres. La critique des identités sexuelles dichotomiques est dès lors au cœur de leur correspondance. Dans ce cadre, le rôle de Sen dans la correspondance représente son effort pour échapper aux limitations des opposés sexuels et garantir son indépendance. C'est pourquoi sa contribution consiste exclusivement à répéter les lettres qu'elle a reçues de Delrue et à reproduire tous leurs éléments – tous les mots, images, lignes, timbres – avec de la peinture blanche sur des feuilles de papier translucide. Les lettres de Sen sont en fait les répliques vagues et floues de celles de Delrue – des mouvements corporels, des vues et des pensées dont elles portent l'empreinte. Ses lettres sont le reflet des lettres de Delrue à deux doigts de l'évaporation. Elles en sont des doubles fantomatiques. Du point de vue des rapports de genre, elles ne reflètent pas les lettres de Delrue pour réaffirmer son rôle masculin comme centre dominant d'après lequel elle est définie comme secondaire. Sen rejette la position de l'autre féminin objectivé ; au lieu de cela, elle alloue à Delrue son autre intérieur éthétré, son moi en tant qu'autre dupliqué en cours de disparition.

La correspondance de Delrue avec Martin Assig est la quatrième qu'il a menée ces dernières années. Les peintures et les dessins d'Assig aspirent au statut d'évocation. Leur « économie » de la surface picturale respecte celle-ci comme une sorte de médium au sens parapsychologique du terme – comme une précieuse ressource à partir de laquelle des figures primitives se dégagent de motifs sacrés. Delrue a instauré la quatrième correspondance comme une marque d'appréciation de la pratique d'Assig et d'identification à celle-ci. Sa première initiative a été d'envoyer à Assig un dessin d'une créature bicéphale, qui figurait sa visualisation de leur correspondance évoluant comme une monstrueuse figure mutante.

Les lettres d'Assig à Delrue ont été attentives à ce cheminement perturbé. Certaines lettres contenaient des images et des mots hybrides menant la correspondance en fonction d'un moi schizophrène dédoublé. Dans une lettre, Assig a transformé une feuille de papier en un damier où les trois couleurs horizontales du drapeau allemand – noir, rouge et or – concurrençaient les trois couleurs verticales – noir, jaune et rouge – du drapeau belge. L'association sérielle du drapeau allemand avec le drapeau belge construisait un paysage ambigu, une surface binationale, à la fois harmonieuse et divisée. Sous l'image, Assig a écrit le nom hybride MARO, composé des deux premières lettres de chacun de leurs deux prénoms : MArtin et ROnny. En réponse au nom inventé par Assig, Delrue a écrit le mot MARO surmonté d'une flèche dirigée vers la gauche, indiquant par là qu'il fallait prononcer ROMA sans pour autant inverser l'ordre écrit des unités MA et RO.

Dans d'autres lettres, Assig a repris des motifs de Delrue et les lui a renvoyés accompagnés d'une question ou d'une remarque écrites. Citons par exemple un dessin avec une image de cercles rouges entortillés qui font penser à des anneaux de fil de fer ou des couronnes d'épines. La version d'Assig a été renvoyée avec la question : IS THIS YOUR SUBJECT ? La question s'opposait à l'hybridité de la correspondance, poussant Delrue à expliciter son dessin, à lui donner (et à se donner à lui-même) un caractère, une identité.

Comme le sous-entendait sa question, la pratique d'Assig est restée fidèle à l'idée d'un sujet distinct et d'une signification claire. En soi, ce sujet distinct ne pouvait pas se trouver pleinement dans la créature bicéphale de la correspondance. Par conséquent, ses lettres/dessins à Delrue témoignaient de son intérêt général, mais apparaissaient néanmoins toujours dans leur propre espace, sur leur propre modèle de papier, et dans leur format et dimensions propres (23 x 16,3 m).

L'échange de Delrue avec Roger Ballen ne peut pas à strictement parler être qualifié de correspondance ou de double interaction. Ses résultats enrichissent néanmoins notre compréhension du projet de l'artiste. En mai 2019, Delrue a reçu de Ballen un paquet contenant un tirage en noir et blanc de taille moyenne. L'image imprimée était un portrait de Ballen réalisé en 2015 par la photographe Marguerite Rossouw. Rossouw a divisé le portrait de Ballen en un « haut » et un « bas ». Dans la partie inférieure de l'image, la tête de Ballen est vue d'en haut, sous un angle oblique, inclinée vers le bas. Dans la partie supérieure, deux figures spectrales néoprimitivistes floues, dessinées par Ballen lui-même, flottent à l'arrière-plan.

Delrue a rapproché le portrait photographique de Ballen d'une topographie psychophysique, à laquelle il a superposé ses « cartes mentales ». Faites à l'encre noire, les cartes mentales de Delrue décomposent le champ pictural en séquences irrégulières de carrés noirs cellulaires atomisés qui s'étalent sur la surface, traversant la croûte de l'image. Se superposant au portrait de Ballen, les cartes mentales de Delrue ont envahi son espace d'inconscience, se vautrant dans la matérialité et la psychologie de l'image, où la distinction entre corps et esprit, entre vu et non-vu ne s'applique plus. En dehors des cartes mentales, Delrue a également envahi l'univers de Ballen lorsque des détails échantillonnés de têtes provenant de ses dessins ont été intégrés par Ballen dans ses propres espaces.

La présence de Ballen dans *Correspondances* est un écho à son univers photographique et sa population humaine. Son univers est peuplé de figures grossières d'outsiders non répertoriés et ignorés, vivant en marge de la société et de la culture. Un univers irrationnel décadent, qui nous oblige à réévaluer notre connaissance préalable du monde et notre image de l'humanité. Il montre le côté sombre, bestial de la vie moderne mais, à l'inverse, il témoigne aussi de la fluidité et de la réversibilité de la frontière entre lumières et ténèbres, entre santé et maladie, entre civilisation et sauvagerie, humanité et bestialité.

Les *Correspondances* de Delrue infusent l'art dans la vie, et vice versa. En d'autres termes, elles rendent l'individualité inséparable de l'altérité, et vice versa. Au lieu d'être une source de conflit, d'aliénation, de dichotomie et de traumatisme, les correspondances de Delrue se servent de cette inséparabilité comme d'une force conjonctive, dialogique et émancipatoire de liaison interpersonnelle. Ces correspondances dématérialisent l'objet d'art autonome en un catalogue de rencontres, de processus, d'évènements, de dates

FR et de lieux. À cet égard, elles font penser à la série de cartes postales *I Got Up* (1968-79) de l'artiste conceptuel On Kawara (1932-2014) : onze ans durant, celui-ci envoia chaque jour deux cartes postales, précisant sur chacune l'heure de son réveil, la date d'envoi de la carte postale, ainsi que ses nom et adresse et ceux du destinataire. Dans la série, chaque élément de chaque carte postale devient la matière artistique de Kawara. Les lettres de Delrue utilisent également des noms, des adresses et des timbres à date comme éléments artistiques. Elles s'inspirent de la contribution historique de Kawara, mais leurs outils dépassent les limites de la poétique pleine de retenue de ce dernier.

La comparaison entre les lettres de Delrue et les cartes postales de Kawara témoigne de la différence essentielle entre les deux projets artistiques, mais l'analyse de ce qu'elles ne sont pas peut néanmoins clarifier ce qu'est chacune d'elles. Tandis que les cartes postales de Kawara sont des messages à sens unique auxquels personne n'a jamais répondu, les lettres de Delrue s'inscrivent dans des échanges bilatéraux, font partie de correspondances réelles. La série de cartes postales de Kawara fait le récit d'une vie de solitude, dénuée d'interaction. Les lettres de Delrue font l'inverse. Il y est constamment question de partage, de donner et de recevoir.

Contrairement aux cartes postales de Kawara, qui sont exemptes de traces de travail non mécanisé, les lettres de Delrue présentent un flux d'images spontanées faites à la main et de textes intimes écrits à la main. Elles cherchent inlassablement le contact. Par-dessus tout, les cartes postales de Kawara sont un geste de non-action, de remise en question du génie artistique et d'assimilation de l'acte artistique à des procédures impersonnelles déshumanisées. Les lettres de Delrue, au contraire, transforment l'idée d'un génie artistique singulier tout-puissant en celle d'une communauté d'artistes, d'une vie collective, d'un investissement physique et émotionnel. Elles donnent naissance à une méthode artistique socialement motivée et, simultanément, à une forme particulière d'« action drawing/painting » dans laquelle le corps de l'artiste joue, avec d'autres corps, un rôle crucial.

¹ Ronny Delrue, exposé : *Drawing is Thinking - Thinking is Moving. Drawing as Refuge and Meeting Place*, LUCA School of Arts, Gand, octobre 2017.

² *The Letters of Vincent van Gogh*, éd. Ronald de Leeuw, trad. anglaise Arnold J. Pomerans, Penguin Classics, 1998. Dans l'ouvrage, la correspondance entre les

frères Van Gogh est principalement présentée du point de vue des lettres de Vincent à Théo. Théo a précieusement rassemblé et conservé les lettres qu'il avait reçues de son frère. Vincent, en revanche, n'a pas gardé celles de son frère, qui ont pour la plupart disparu.
³ Extrait du site internet de l'artiste : mithusen.com

Correspondances #2
Ronny Delrue

Authors

Ory Dessau, Carine Fol,
Philippe Van Cauteren

Translation

Helen Simpson
(Dutch-English)
Jenke Van den Akkerveken
(English-Dutch)
Catherine Warnant
(Dutch/English-French)

Copy-editing

Patrick Lennon (English)
Françoise Osteaux (French)
Jenke Van den Akkerveken (Dutch)
Jan Vangansbeke (Dutch)

Graphic design

Thomas Soete
www.thomassoete.com

Project coordination

Jenke Van den Akkerveken

Printing

die Keure, Bruges

Binding

Brepols, Turnhout

Photography

Dirk Pauwels,
pp. 118-127
Philippe De Gobert,
pp. 128-131

Thanks to

Celine Matton, Pepijn Delrue,
Jan Leysen, Christine Depuydt,
Thomas Soete, Jenke Van den
Akkerveken, Philippe Van Cauteren,
Brice Muylle, Rita Nobre and the
team of S.M.A.K., Ghent, Carine Fol
and the team of CENTRALE for
contemporary art, Brussels, Régine
Rémon, Jan Maes and the team of
die Keure, Bruges, Gautier Platteau
and the team of Hannibal, Veurne,
Christa Vyvey and to everyone who
has contributed to this publication
in one way or another.

www.ronnydelrue.be

ISBN 978 946388 732 8

D/2019/11922/53

NUR 642

HANNIBAL

Hannibal Publishing is part
of Cannibal Publishing
Appelmarkt 8
B-8630 Veurne
www.hannibalpublishing.com

© Cannibal Publishing,
Veurne, 2019

All rights reserved. No part
of this publication may be
reproduced or transmitted
in any form or by any means,
electronic or mechanical,
including photocopy, recording
or any other information
storage and retrieval system,
without prior permission in
writing from the publisher.

Every effort has been made
to trace copyright holders
for all texts, photographs and
reproductions. If, however,
you feel that you have inad-
vertently been overlooked,
please contact the publisher.

S.M.A.K.

