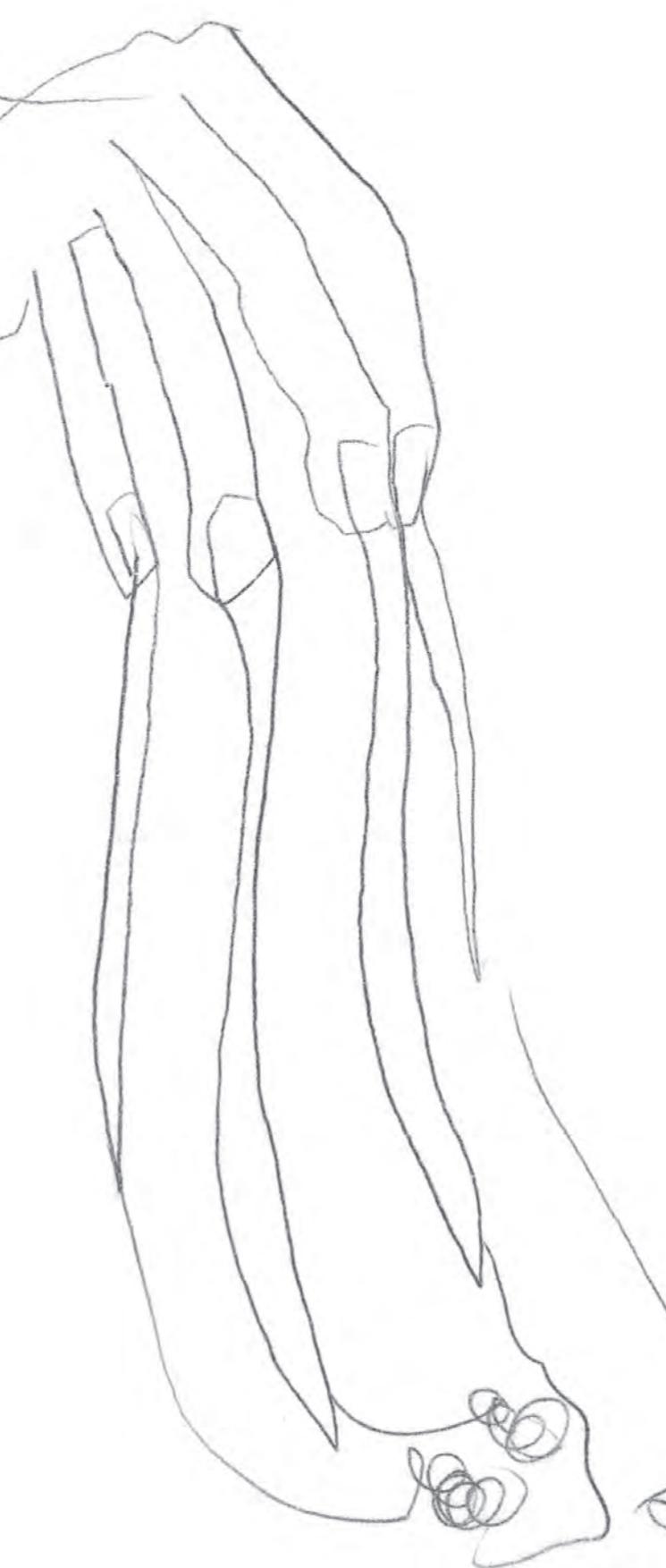


# Correspondances #1

## RONNY DELRUE



CORRESPONDANCES #1 RONNY DELRUE



HANNIBAL

*Drawing is thinking, thinking is moving.* Met die woorden kan het gelaagde werk van de Belgische kunstenaar Ronny Delrue (\*1957) worden samengevat. De tekening ligt al jarenlang aan de basis van zijn oeuvre. Enerzijds is ze een autonoom kunstwerk, anderzijds is ze als concept ook de directe kristallisatie van een vluchige gedachtegang, die telkens weer de poorten opent naar nieuw werk. De tekening is dus niet alleen het resultaat maar tevens de motor van de creativiteit van de kunstenaar, die niet enkel met potlood en papier 'tekent', maar ook met foto's, keramiek en andere materialen.

Tekenen is voor Delrue het scheppen van een mentaal beeld. De genese van het beeld én de onmiddellijke betekenis ervan zitten voor hem vervat in de lijnen van de tekening zelf. Daarom bieden zijn tekeningen een intieme inkijk in het hoofd van de kunstenaar, die vanuit zijn eigen realiteit — vormgegeven door herinneringen, emoties, opvattingen — de wereld een klein beetje herschept.

Voor dit boek selecteerde Philippe Van Cauteren (directeur S.M.A.K., Gent) een reeks belangrijke tekeningen uit het uitgebreide corpus van Delrue. Drie verschillende auteurs gingen met deze selectie aan de slag en laten hun hoogstpersoonlijke licht schijnen over het belang van de tekening in Delrues oeuvre.

*Drawing is thinking, thinking is moving.* L'œuvre aux multiples strates de l'artiste belge Ronny Delrue (\*1957) peut se résumer par ces mots. Le dessin est depuis des années au cœur de son travail. Œuvre d'art autonome, le dessin est aussi, en tant que concept, la cristallisation directe d'un cheminement fugace de la pensée qui ouvre continuellement la voie à de nouvelles créations. Le dessin est donc non seulement le résultat, mais également le moteur de la créativité de l'artiste, qui ne « dessine » pas uniquement avec un crayon sur du papier, mais aussi avec des photos, de la céramique et d'autres matériaux.

Pour Delrue, dessiner, c'est créer une image mentale. La genèse de l'image et sa signification directe sont pour lui inscrites dans les lignes du dessin proprement dit. Les dessins de Delrue sont donc pour le spectateur l'occasion de découvrir le fond intérieur de l'artiste qui, à partir de sa réalité propre — façonnée par les souvenirs, les émotions, les idées —, recrée un peu le monde.

Pour cet ouvrage, Philippe Van Cauteren (directeur du S.M.A.K., Gand) a sélectionné une série de dessins importants dans le vaste corpus de l'artiste. Trois auteurs se sont penchés sur cette sélection et apportent leur éclairage tout personnel sur l'importance du dessin dans l'œuvre de Delrue.

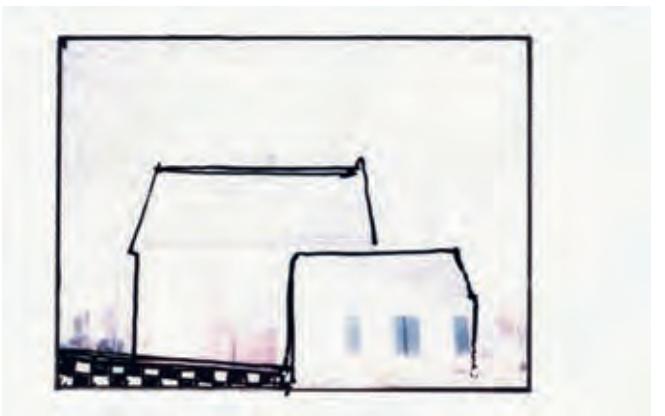
ISBN 978-94-6388-706-9  
  
9 789463 887069

Deze selectie van tekeningen liet me een wandeling maken tussen belevissen en bedenkingen van vroeger en nu. Het archief van mijn denken werd verlicht. Als een archeoloog concentreerde ik me op sporen, bevoren beelden, scherven... Ondanks de scherpe technologie en de uitermate grote vakkenissen van de drukker zijn de reproducties van de tekeningen in dit boek niet meer dan herinneringen aan een realiteit. Ze kunnen onmogelijk de fysieke ervaring bij het bekijken van een origineel werk evenaren.

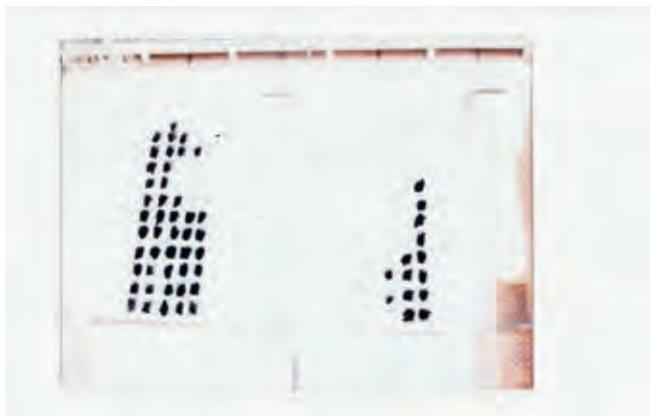
Ronny Delrue



Zundert  
Church, 2015,  
Chinese ink  
on Polaroid,  
5.4 x 8.5 cm



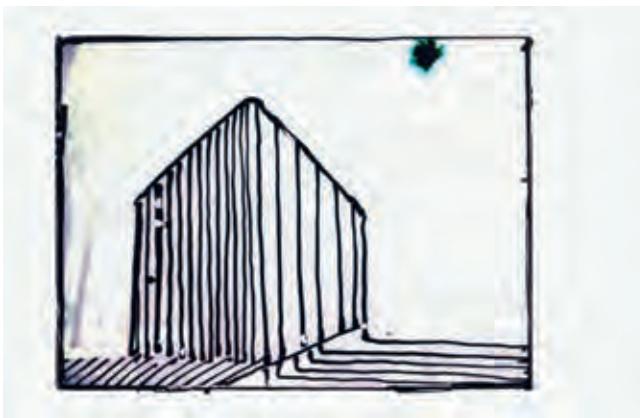
Zundert  
*Church*, 2015,  
Chinese ink  
on Polaroid,  
5.4 x 8.5 cm



Zundert  
*Church*, 2015,  
Chinese ink  
on Polaroid,  
5.4 x 8.5 cm



Zundert  
Church, 2015,  
Chinese ink  
on Polaroid,  
5.4 x 8.5 cm



Zundert  
Church, 2015,  
Chinese ink  
on Polaroid,  
5.4 x 8.5 cm



Zundert  
*Church*, 2015,  
Chinese ink  
on Polaroid,  
5.4 x 8.5 cm



Zundert  
*Church*, 2015,  
Chinese ink  
on Polaroid,  
5.4 x 8.5 cm

Karel, 2013,  
photograph  
of a Polaroid  
accentuated  
in Chinese ink,  
18 x 13.5 cm



# Correspondances #1

## RONNY DELRUE

HANNIBAL

Voor mijn vader en mijn moeder,  
John en Anne-Marie,  
Celine en Pepijn

- <sup>16</sup> Brief: aan Ronny Delrue (3)  
PHILIPPE VAN CAUTEREN
- <sup>20</sup> Onder de huid  
FRITS DE CONINCK
- <sup>62</sup> The Case of the Face  
MARK SADLER
- <sup>84</sup> Ronny Delrue, zeventig tekeningen  
HERMAN PARRET
- <sup>180</sup> Alsof het net gebeurd is  
INGE BRAECKMAN

# Brief: aan Ronny Delrue (3)

## PHILIPPE VAN CAUTEREN

Het moeten meer dan duizend tekeningen geweest zijn die ik één voor één heb vastgepakt en met een vluchige blik gescand. Dit gebeurde tijdens onze gesprekken in het atelier, schijnbaar nonchalant en met verstrooide aandacht. De tekeningen werden getrieerd, opgedeeld in stapels, geordend volgens onduidelijke principes. In een paar uur tijd is even ongepast als efficiënt een maakproces van jaren doorgewoeld. Wat is me opgevallen? Alle tekeningen hebben hetzelfde formaat en zijn op enkele uitzonderingen na staand. Dit laatste maakt dat de tekeningen nauw aansluiten bij het portret, de notie van het menselijke, misschien zelfs de psyche. Het terugkerende motief is het hoofd, zetel van het denken, arena van voelen en doen. De tekeningen zijn de contouren van het hoofd, het zijn articulaties van een zone die als portret – of zelfportret – benoemd worden. Veel kunstenaars zijn je voorgegaan. Zo denk ik, om er enkele te noemen, aan Helene Schjerfbeck, Miriam Cahn en Alberto Giacometti. Het menselijke gelaat wordt er als portret verkend, uiteengerafeld in kleur, vorm en lijn. Tekenen – of een andere plastische handeling – als psychografie, een intieme verkenning van de betekenis van het gelaat als scherm van gedachten, geheugen en herinnering. In wetenschap en marketing verwijst de term ‘psychografie’ naar een type onderzoek waarbij mensen worden bestudeerd en ingedeeld op basis van hun psychologische eigenschappen, zoals normen en waarden, meningen, smaken, interesses... Verlaten we de functionele systematiek van de wetenschap, dan wordt de psychografie een artistieke methode die in het omcirkelen van het gelaat het onzichtbare leesbaar maakt. Het Griekse *γραφειν* betekent ‘schrijven, tekenen’. Een handeling die, vanuit een denken gestuurd, sporen nalaat. Schrijven is het zich verhouden tot tijd en herinnering, tekenen het zich verhouden tot het onzichtbare. De tekeningen van Ronny Delrue zijn geen ‘meestertekeningen’, geen doordachte, weloverwogen werkstukken. In hun overdadige veelheid lijken de tekeningen wel notities, zenuwachtige sporen die als vlekken de leegte van het witte blad willen vernietigen. *Dagboeknotities* was dan ook de titel van een boek van Ronny Delrue, uit 2005, met als kern een reeks van tweehonderd tekeningen die werden geselecteerd door Laurent Busine, de toenmalige directeur van MAC's in Grand-Hornu. In deze nieuwe publicatie, *Correspondances #1*, verschuift de nadruk van een lineair geheel naar een ongecontroleerd, woekerend corpus van tekeningen. Dit keer gaat het om verbindingen, resonanties, spiegelingen, weglatingen en haperingen. Wat verbindt, is een manier van ‘denkend tekenen’. Of zoals ik het een paar jaar geleden heb geformuleerd: iets wat zich voorovert als een menselijke gedaante is slechts een getekend harnas, om van daaruit in een nerveus en ongecontroleerd geheel van lijnen, toetsen en vlakken de hoedanigheid van het zijn te benaderen.

Philippe Van Cauteren, Murches, 19 juni 2019  
Artistiek directeur S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst Gent

*My Mother*,  
2013,  
perforated  
photograph  
and silver  
paper,  
21 x 14.5 cm



7/7 Memory mounted 2, 2013 marysolive

# Onder de huid

## FRITS DE CONINCK

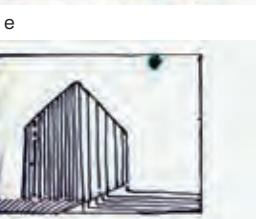
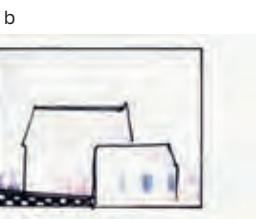
### 1. ONDER DE HUID

De wereld van Ronny Delrue begint met tekenen. Teken is voor hem een manier van kijken, van denken en van bewegen. In zijn praktijk kan die tal van vormen aannemen. Hij schildert, fotografeert, maakt installaties en sculpturen, werkt met keramiek, bewerkt en betekent gevonden foto's en schilderijen en... hij tekent, gewoon met pen of potlood op papier. Teken is kijken, voelen en denken tegelijk. Het werkt als een hypersensitieve camera die laat zien wat zich onder de huid afspeelt en blootlegt waar het oog niet zo makkelijk bij kan komen. Teken is voor hem het scheppen van een mentaal beeld.

Zoals hij heeft gedaan met de afbeeldingen van Vincent van Gogh en zijn wereld. Het begon met een polaroid die hij gemaakt heeft van het oude kerkje in het Brabantse Zundert, waar Vincent van Gogh zijn vader nog als predikant heeft zien voorgaan. Ronny Delrue zag het kerkje voor het eerst op 8 april 2014 en maakte er een foto van, of beter nog: een beeld, want de foto werd het vertrekpunt voor een nieuw werk. Hij betekende als het ware de foto door er met zwarte inkt strepen overheen te trekken. Dikke strepen, dunne strepen, zoals tekenen is [Afb. 1 a, b, c, d, e, f, g]. Juist door te tekenen – beter: het fotootje te betekenen – heeft Ronny Delrue zich het beeld toegeëigend en het naar zijn hand gezet.

Allereerst beeldend natuurlijk. De zwarte lijnen lijken de bomen te volgen, de spijlen van het hek te verlengen en tegelijk leggen ze een raster over de voorstelling. Het is alsof de lijnen het kerkje in de steigers zetten, alsof ze het willen behoeden voor de vergetelheid. Want als de voorstelling op de polaroid langzaam maar onvermijdelijk verschoten zal zijn en er niets meer rest dan een lichtvlek, zijn er nog de lijnen die het afwezige beeld markeren. En dus eigenlijk het nieuwe beeld zijn geworden. Een werk van Ronny Delrue is een voorschot op de tijd en een remedie tegen het vergeten.

Ook inhoudelijk grijpt hij in het beeld in. De lichtheid van de voorgevel, een kerkje in de koude voorjaarszon, heeft hij getransformeerd in een nieuw beeld met de zwaarte van de herinnering. De kerk, de pastorie, Zundert: dat is waar het voor Vincent van Gogh begon, een getroebled leven, even kort als heftig, een leven dat een wanhopige zoektocht zou zijn naar nauwelijks bereikbaar geluk en de missie



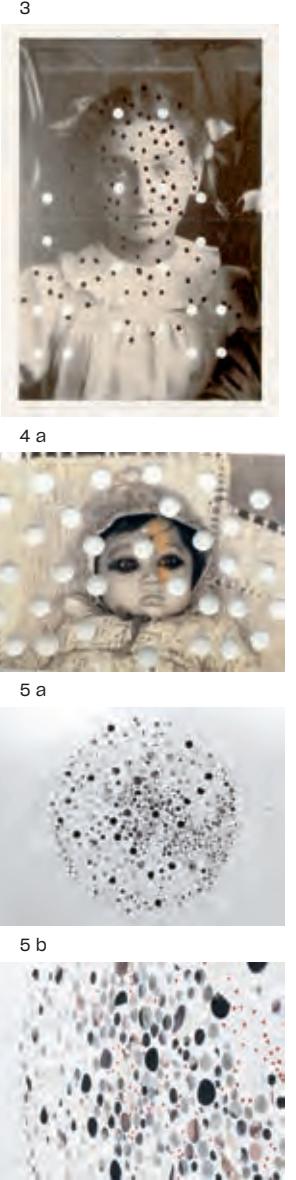
van het kunstenaarschap. Vol verlangen en vooral eenzaam.

Het zwarte raster op de foto roept die associaties op. Er wordt een mentaal narratief over het snapshotachtige beeld van het kerkje gelegd. De lijnen maken een verhaal voelbaar dat in dat eenvoudige Zundertse kerkje ingemetseld is. Ronny Delrue maakt het door zijn ingreep zichtbaar, hij plant het als het ware in ons hoofd. Als het beeld van het kerkje ooit vervlogen zal zijn, bestaat het verhaal van Van Gogh nog, het prikkelende verhaal van een kunstenaarschap dat zich in het collectieve geheugen genesteld heeft. Deze 'betekende' foto gaat over verschijnen en verdwijnen, en de psychologie van de ruimte daartussen. Daarover gaat veel van Ronny Delrues werk. Het kerkje in Zundert is een pars pro toto voor zijn oeuvre als beeldend kunstenaar.

### 2. HET PORTRET ALS LANDSCHAP, HET LANDSCHAP ALS PORTRET

De zoektocht naar een ongrijpbare binnenwereld, naar het landschap van de menselijke ziel, loopt als een rode draad door het werk van Ronny Delrue. Die drijft hem in het tekenen, in het schilderen, in zijn installaties en, uiteraard, in de bewerking van portretten. De portretten die hij als vertrekpunt kiest, zijn vaak een vorm van *found footage*. Hij komt ze ergens tegen of vindt ze op een rommelmarkt in de vorm van een oud schilderij dat er ogenschijnlijk niet meer toe doet. Of in de vorm van een foto waarvan niemand nog weet wie erop staat. Zo'n foto die iemand heeft besloten weg te doen. De geprotteerde levens immers niet meer, zijn allang voltooid verleden tijd, en daarmee versteend en afgedaan. Rijp om te worden vergeten. Als zo'n foto eenmaal uit de tijd is en de personen voorgoed vergeten zijn, zijn ze dus ook anoniem en onachterhaalbaar geworden. Het spoor is met de tijd onherroepelijk uitgewist. Alleen in het familiealbum konden ze nog bestaan, en dat leven is op de rommelmarkt genadeloos afgelopen. *Lost Memory/5* (2006) [Afb. 2] is zo'n gevonden foto van een vrouw die geflankeerd wordt door twee mannen met wie ze gearmd op een duin zit. Een zomerdagscène van tientallen jaren geleden. Ronny Delrue schildert in zwart hun gezichten weg en herschept zo de personen tot iets wat ze nog nooit geweest zijn, en wie of wat ze ooit waren is in de nevel van de tijd verdwenen. Hij scherpt de lens met die

eigenlijk eenvoudige ingreep en richt haar op dat wat niet meer te zien is. Het gelaat dat ooit de identiteit weerspiegelde, is een zwarte vlek geworden die verbergt in plaats van onthult. Zo trekt hij de aandacht naar dat wat erachter schuilt, wat verborgen wordt, dat wat we ‘binnenwereld’ noemen, hoe onbekend ook. Het persoonlijke is anoniem geworden en verdwenen. Een oude foto is getransformeerd tot een beeld dat ons allemaal aangaat. Veel vaker stelt Ronny Delrue het landschap van de ziel op tegenovergestelde manier aan de orde en opent hij die binnenwereld niet door te verbergen maar door het beeld te perforeren. *My Mother* uit 2013 [Afb. 3] is een bewerking van een foto van zijn moeder als jong meisje, een foto die hij pas onlangs in handen heeft gekregen. Zijn zoektocht naar oude beelden van familieleden (ouders, grootouders) is hij gaan verbinden met zijn ontdekkingsreis in de wereld van Vincent van Gogh. Immers, net als het portret van Van Gogh heeft hij ook de familiefoto’s geperforeerd, in een poging het beeld te openen en zo als het ware toegang te krijgen tot hun binnenwereld. Dat perforeren is een belangrijke ingreep voor Ronny Delrue. Het is allereerst een manier om zich een gegeven beeld toe te eigenen. Alsof de kunstenaar onder de huid kruip van de afgebeeld. Het is ook een beeldende ingreep. De perfect ronde gaten maken van het klassieke portret een spel met vormen die het oppervlak opentrekken en het beeld gelaagd maken. De psychologische implicatie van dat beeldende gebaar is duidelijk. De gaten gaan verder dan het oppervlak: ze openen een binnenwereld en trekken de aandacht naar dat wat zich onder de buitenkant afspeelt. Naar de ongrijpbare dingen dus die er ontogenzeggelijk zijn, maar die verborgen liggen in ons diepste binnenste. Hij verruimt en verdiept het beeld dat hem in de schoot is geworpen en dat nu zijn persoonlijke signatuur draagt. Bij de perforaties in het gefotografeerde portret van Vincent van Gogh gaat Ronny Delrue nog een stap verder. Juist door die perforaties in het portret van de kunstenaar met het korte, getroeblerde leven krijgt het beeld iets dreigends. De perforaties lijken schietgaten geworden die refereren aan de dood van Van Gogh. In letterlijkezin door het pistool dat een einde aan zijn leven maakte, maar ook algemener door de maatschappij van zijn tijd. De perforaties leiden niet alleen naar zijn binnenwereld,



ze werken ook in tegenovergestelde richting en laten de zwarte gedachten de vrije loop. Het portret heeft hij zo laten worden tot een antiportret, ontdaan van status en grandeur, maar juist daardoor aangrijpend, kaler en misschien zelfs humarer. Een portret als een deur naar de binnenwereld, een intiem landschap.

Het perforeren is een beeldende techniek die Ronny Delrue ook omgekeerd gebruikt. In plaats van openingen te maken in het gegeven beeld, bouwt hij een beeld ook op met de rondjes die weggehaald zijn. Niet alleen de perforatie zelf, ook wat met het perforeren verwijderd is, doet ertoe. In 2017 heeft hij deelgenomen aan de Triënnale in Kathmandu (Nepal), die als thema *The City, My Studio – The City, My Life* had. Vanuit dat perspectief wilde Ronny Delrue meer weten over de manier van leven in die stad, in die cultuur. Hij is een samenwerking aangegaan met de Nepalese kunstenaar Sanjeev Maharjan. Die vertelde hem over zijn familiefoto’s. De kracht van het geheugen en de afstand tot de tijd dat de familieleden leefden, bepaalden hoeveel Maharjan nog over hen wist te melden. In de kopieën van de foto’s heeft Ronny Delrue perforaties aangebracht: hoe minder herinneringen, hoe meer gaten. Het geheugen bepaalt dus ook letterlijk hoeveel we van de geportretteerde nog te zien krijgen [Afb. 4 a, b]. De perforaties, die hij met de hand heeft uitgesneden en die dus een imperfecte vorm hebben, heeft hij vervolgens ook voor een ander werk ingezet. Hij heeft er een compositie van gemaakt in de vorm van een grote cirkel, getiteld *Maharjan Caste* (2017) [Afb. 5 a, b], en die vervolgens vermengd met zogenaamde tikka, de gekleurde stippen die vrouwen (en soms ook mannen) volgens het hindoeïsme op hun voorhoofd dragen. De tikka (of bindi) bleek voor Ronny Delrue een interessant gegeven. Het is een duidelijk zichtbaar teken dat een meervoudige betekenis blijkt te hebben. In de eerste plaats cultureel. Een tikka staat in het hindoeïsme voor geestelijke kracht en wordt gezien als een spiritueel derde oog. De plaats waar de tikka wordt aangebracht – op het voorhoofd, tussen de wenkbrauwen – markeert een plek van wijsheid. Maar het teken heeft ook een sociale component. Het maakt aan de wereld duidelijk of een vrouw getrouwd is. De tikka is alles bij elkaar een verwijzing naar wat mensen samenhoudt: de familie, de sociale groep, het geheugen, de religie. Een dankbaar

22

*3  
My Mother*,  
2013,  
perforated  
photograph  
and silver  
paper,  
21 x 14.5 cm

*4 a  
The Maharjan  
Family*, 2017,  
30 x 44 cm

*5 a, b  
The Maharjan  
Caste*, 2017,  
fragments of  
photographs  
and tikkas,  
49 x 60 cm



*4 b  
The Maharjan  
Family*, 2017,  
perforated  
photographs,  
30 x 44 cm  
(x 4)



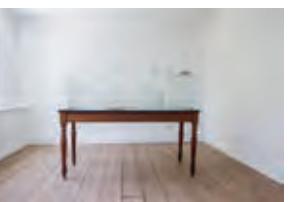
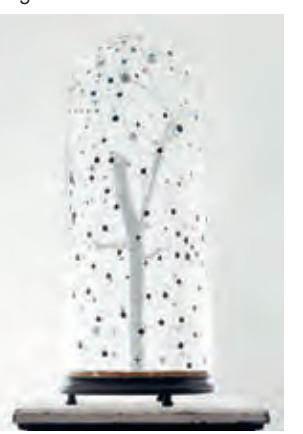
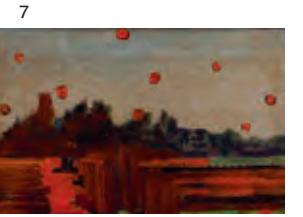
6  
*Black Snow, VII, 1, 2016, oil on canvas, 25.5 x 33 cm*

motief dus voor een beeldend kunstenaar die tekenend denkt en kijkt.

Ronny Delrue gebruikt het tikkateken ook als een ‘gewoon’ beeldend middel. Na zijn verblijf in Nepal paste hij het in verschillende werken toe. Eerst in *Black Snow, VII, 1* (2016) [Afb. 6] en *Chemical Snow, XI, 1* (2016) [Afb. 7], vervolgens in *When Cultures Come Together, VIII, 2* (2017) [Afb. 8]. Daarin laat hij een oud Vlaams landschap ondersneeuwen door kleurstippen, ogenschijnlijk gelijk aan de tikka. Maar voor de kunstenaar uit de westerse wereld geldt de associatie met dat spirituele derde oog niet, voor hem is het een manier om een gelaagdheid aan te brengen in het beeld. Een zuiver beeldende ingreep dus. Het verschil maakt hij ook concreet zichtbaar: is de hindoeïstische tikka een perfecte cirkel, dan is die van hem met de hand gesneden en dus per definitie imperfect. Heel recent heeft hij de tikka ook in een ecologisch perspectief geplaatst. In 2018 heeft hij glazen stolpen als uitgangspunt genomen en daar zwarte of rode stippen op aangebracht. Waar de stolp ooit een devotionele ereplaats was voor een heilige, is hij in handen van Ronny Delrue een volkomen transparante vorm geworden, met de kracht van een beeld, waar hij vervolgens een picturale wending aan geeft door er verfstippen op aan te brengen. *Protected Tree* (2019) [Afb. 9] is zo’n installatie die een beeldende aanklacht is tegen de vervuiling van de natuur.

### 3. BEELDEN VAN AFWEZIGHEID

Net zoals de geperforeerde foto’s en afbeeldingen hebben ook de beelden van Ronny Delrue een mentale lading – op een andere manier weliswaar. Zijn beelden en installaties, en dan met name degene die een stolp als verschijningsvorm hebben, roepen het idee op van afwezigheid. Waar we aanwezigheid verwachten, van een devotiebeeld bijvoorbeeld, bestaat slechts leegte, zoals in *Landscape without Saints* (2015) [Afb. 10], een installatie die bestaat uit een grote houten tafel die een aantal glazen stolpen draagt, als een familie van verwante vormen die enkel in grootte verschillen. We kennen de stolp als een relict uit een nagenoeg voorbijge katholieke cultuur die diende om het beeld van een heilige een ereplaats te verschaffen, het te omhullen met glas, te beschermen, te ritualiseren. Zo zijn de heiligen eeuwenlang in de huiskamers aanwezig geweest,



als een christelijk icoon. Maar de heilige heeft Ronny Delrue naar eigen zeggen eruit gesmeten, de tijden zijn veranderd. De lege stolp voelt aan als een huis zonder bewoners: alles is in gereedheid, in afwachting van wat niet komen gaat. De afwezigheid kan niet scherper voelbaar gemaakt worden dan met een volkomen transparante stolp. De doorzichtige glazen zuil met die mooie ronde top is al ‘beeld’ genoeg op zich. Zoals de lege stolpen bij elkaar gerangschikt zijn – en eigenlijk bij elkaar een nieuwe identiteit krijgen – op die kale tafel die in niets meer doet denken aan huiselijke devotie, spelen ze een spel met het licht. Ze vangen het licht en weerkaatsen het de ruimte in, elke stolp op zijn eigen manier. Omdat het oude religieuze beeld is verdwenen, verschuift de focus van het oog naar het object zelf, naar de kleine vervormingen van het glas, naar de aantasting door de ouderdom, het steeds andere licht, het stof dat neerdwarrelt. Kortom, naar het beeld dat zich verhoudt tot tijd en ruimte. In de afwezigheid laat zich een nieuwe aanwezigheid voelen: licht en tijd, net zo fluïde als de verdwenen heilige.

Een beeld van afwezigheid, maar zo was het beeld in het begin niet bedoeld. *Landscape without Saints* kent een bijzondere ontstaansgeschiedenis, eigenlijk volgens het principe van de serendipiteit: je vindt iets terwijl – en omdat – je op zoek bent naar iets anders. Zoals Columbus ooit Amerika vond, terwijl hij langs een andere route naar Azië dacht te varen. Uit zo’n ongezochte vondst is ook *Landscape without Saints* geboren. Ronny Delrue werkte in 2010 als resident bij het Europees Keramisch Werkcentrum in het Nederlandse Den Bosch. Hij nam de ruimte om met keramische vormen te experimenteren. Niet de bedoelde beelden maar juist wat op min of meer toevallige manier tijdens het creatieve proces ontstond, trok zijn aandacht. Wat aan de zijlijn gebeurt, deels buiten zijn controle om, interesseert hem altijd. De kleine, witte porseleinen beelden (*bomb children*) die als bijproduct waren ontstaan, werden zijn ongezochte vondst. Hij zette ze onder een stolp, op de vertrouwde plaats van de katholieke heiligen. Ze groeiden uit tot een installatie die hij in het Musée des Beaux-Arts van Charleroi exposeerde. Maar het werk was niet af. De installatie was nog te letterlijk, te narratief en misschien ook wel te conventioneel. Want wat als je niet meer gelooft? Dan verliezen niet alleen de heiligen hun bestaansrecht, maar ook de

beelden die wij er eeuwenlang van hebben gemaakt. En daarmee ook de sokkel die het beeld verheffen, zoals een stulp. Na de heiligenbeelden moesten dus ook de keramische opvolgers het veld ruimen. De stulp was niet langer een manier om het beeld te verheffen, ze werd zelf het beeld. Verzameld op een eenvoudige houten tafel zijn ze een installatie geworden, met een mentale lading. Deze strategie is eigen aan het kunstenaarschap van Ronny Delrue: door reductie en weglaten tot een nieuw beeld komen.

#### In House without Saint uit 2016

[Afb. 11] heeft hij de glazen stulp nog eens als vertrekpunt gebruikt, maar dan in een installatie die uitloopt in een tekening op de vloer. De installatie bestaat uit een klein, houten kastje dat hoog aan een wand dient te hangen, met daarin een glazen stulp. Ook hier is een heilige de grote afwezige. Des te meer aandacht is er voor het ranke, doorzichtige object dat gedefinieerd wordt door zijn omtreklijn: een perfecte boog die uitloopt in twee rechte lijnen. En vanuit dat minikapelletje vertrekt een elektriciteitsdraad naar beneden, die eindigt in cirkels op de vloer. Een potlood op papier kan een lijn niet efficiënter trekken. Wat begint als een suggestie van afwezigheid, een contemplatief beeld van stilte, loopt uit in een materiële lijn van elektriciteitsdraad. Zo wordt een beeld een tekening, als een tastbaar spoor in de ruimte. Hoe ze ook tot stand kwam, de lijn is het begin van alle tekenen.

#### 4. DE TAAL VAN TEKENEN

Ronny Delrue tekent altijd. Het is zijn natuurlijke weg om gedachten te laten stromen en beelden geboren te laten worden. Beelden die schilderij kunnen worden, of sculptuur of foto. Of gewoon tekening kunnen blijven. Bij Ronny Delrue is tekenen een houding, een staat van zijn. Het gaat niet zozeer om tekeningen, maar om de daad van het tekenen, als een *ongoing process*. Het is een uiterst persoonlijke, mentale houding waarin zijn kunstenaarschap zich lenig, ongerekend en kwetsbaar kan blootgeven en die een universum aan ideeën opent. Zijn tekenen is direct en nietsverhullend. Het geeft meer dan wat ook toegang tot het denken en voelen van de kunstenaar. Het tekenen legt wat zich in zijn hoofd afspeelt open en bloot. Het is die tekenende hand die als verbinding dient tussen het artistieke denken en het beeld waar het denken op uitloopt. Een pen,



een potlood, wat papier, meer is niet nodig. Korter kan de weg niet zijn, noch in afstand, noch in tijd. Intiemer trouwens ook niet. De daad van het tekenen laat de kijker het dichtst bij zijn kunstenaarschap komen. In het tekenen proeven we de nieren van het kunstenaarschap.

Meer nog dan het schilderen, het maken van beelden en installaties, het bewerken van *found footage* is het tekenen een handeling met de minste beperking, met de grootste vrijheid. En met een minimum aan middelen. Het is een proces dat zijn eigen weg zoekt. Tekenen is een vorm van onderweg zijn, veel meer dan een uitvoerig overdachte poging om ergens aan te komen, precies op die plaats en nergens anders. De kunstenaar weet vaak helemaal niet zo precies waar hij uitkomt. Wel waar hij begint: met tekenen. Ronny Delrue is een beeldend kunstenaar die verschillende wegen bewandelt om tot het beeld te komen dat zijn ideeën uitdrukt. Het medium is dienstbaar. Wat hij zoekt en wil zeggen bepaalt het medium dat hij kiest. Welke boodschap heeft welk medium nodig? Maar ook: welk medium kan leiden naar juist die boodschap? Als het goed is, vallen die twee – boodschap en medium – op een vanzelfsprekende manier samen. Maar altijd is daar het tekenen dat voorafgaat, als een oefening in denken. Voor hem is tekenen een vorm van onderzoek, een manier om een eerste gedachte te articuleren, die vervolgens nog diverse kanten kan uitgaan. In het tekenen wordt ook een idee geboren. Het is letterlijk een primaire handeling die de grondslag is voor het beeldend werk van Ronny Delrue. En tegelijk is het tekenen voor hem het cement dat de dingen bij elkaar houdt. Het tekenen als de eerste uitdrukking van zijn kunstenaarschap.

Tekenen zoals Ronny Delrue doet, is welbeschouwd een conceptuele houding. Hij doet het met niet meer dan een pen of een potlood en een vel papier, met minder is het eigenlijk niet meer te doen. Als we zijn tekenen als conceptueel beschouwen, zijn we niet ver verwijderd van wat de renaissancekunstenaar en theoreticus Giorgio Vasari bedoelde toen hij het begrip *disegno* muntte. Voor hem was dat het ontwerp, het denken dat aan het schilderen voorafging. In het *disegno* manifesteerde zich de ziel van de echte kunstenaar, veel meer dan in het ambachtelijke schilderen of beeldhouwen. Let wel, Vasari had het over tekenen, niet over de tekening als academisch genre.

26

11  
House without  
Saint, 2016,  
wood, glass,  
electrical  
cable, 64.5 x  
51 x 33 cm

Bij Ronny Delrue zien we een soortgelijke opvatting. Het tekenen zoals hij dat benadert, is de drager van een idee, dat niet enkel van tevoren bedacht wordt, maar dat ontstaat en groeit tijdens het tekenen. Het tekenen is een houding die de deur openzet van het denkende hoofd. Het tekenen is ook conceptueel omdat het aandacht voor zichzelf vraagt, als medium. Het tekenen is bij Ronny Delrue geen handeling die er alleen maar op gericht is om tot een concrete, herkenbare voorstelling te komen. Het is ook geen schets die aan een ander beeld voorafgaat. Elke lijn die hij zet, maakt je er als kijker van bewust dat het een lijn is, eigenlijk een abstractie die op zichzelf al kan bestaan en die zichzelf voortzet, lijn na lijn. Het tekenen zie je als kijker als het ware voor je oog gebeuren.

Ronny Delrue tekent met potlood of kroontjespen. Traag dus, en zoekend. En zich heel goed bewust van wat tekenen is. Want een goed getrokken lijn is er meteen. Op die eerste lijn komt het aan. Die gaat direct een relatie aan met de vier randen van het blad. Die eerste lijn tast de leegte van het witte vlak aan, verdrijft het niets. Een goede eerste lijn schept meteen ruimte. Er ontstaat een links en een rechts, of een boven en beneden, afhankelijk van de richting waarin de tekenende hand gaat. Bij die eerste trefzekere aanset ontstaan een vorm en een tegenvorm, rudimentair maar onmiskenbaar. Een lijn van Ronny Delrue is fragiel, zoekt zich een eigen weg, deelt de ruimte in, schept volume, suggereert de leegte, tekent de afwezigheid.

Het tekenen is in zijn hand een autonome daad. Vorm en betekenis stuwen elkaar op en vallen uiteindelijk helemaal samen. Want wanneer Ronny Delrue tekent, is hij bezig met een zoektocht waarvan hij nooit weet of die iets zal opleveren. Pas als hij vindt, weet hij wat hij gezocht heeft. Zijn tekenen neemt ons, kijkers, mee zijn wereld in. Een persoonlijke wereld waarin herinneringen en associaties, feiten en dromen, ervaringen en illusies hand in hand gaan. Dat is wat het tekenen voor hem doet: het legt zijn binnenwereld open. Als weinig andere media is het tekenen daartoe in staat, soepel en genadeloos direct.

Tekenen is voor Ronny Delrue een mentale handeling. Zijn tekenen heeft de kracht van een state of mind en voelt aan als een authentieke noodzaak, die uiteindelijk een particuliere vorm krijgt. Zijn tekenen is een omweg naar zichzelf,

een queeste, even noodzakelijk als bijna onuitvoerbaar. Je binnenwereld blootleggen, die peilloze diepte naar boven halen: waar de woorden haperen, spreekt het tekenen.

Is er in de tekeningen van Ronny Delrue dan helemaal niets te zien van de buitenwereld? Van de wereld waarin we ons dagelijks leven leiden? Van het wereldtoneel waarop crises en rampspoed zich voltrekken? Waar globalisering en Facebook het persoonlijke en intieme steeds meer infecteren? Of vervuilen, zoals hij het zelf noemt? Veel van wat er zich buiten afspeelt, gloeit door in het werk van Ronny Delrue. Hij is geen kluizenaar. Maar wat van buitenaf bij hem binnenkomt, zal hij nooit letterlijk gebruiken. Hij ontvangt, laat het liggen en rijpen, hij wacht tot het zichzelf aandient, op het juiste moment. Dan neemt hij het op en laat potlood of pen het werk doen. Op zijn eigen manier, in een persoonlijke vormentaal. En altijd abstract. Wat Ronny Delrue tekent, zou je metaforische beelden kunnen noemen. Ronny Delrue is geen verslaggever van feiten en gebeurtenissen. Daar dient zijn kunstenaarschap niet voor. Zijn ambitie is om de wereld via zijn fijn afgestelde antennes te ontvangen en te transformeren tot een nieuw, ander, universeel verhaal. Het verhaal van het individu dat een omgang zoekt met zijn binnenwereld waarin alles opgeslagen ligt, ook veel waarvan we nog geen weet hebben. Ook het woeden van de wereld. Met het tekenen is het als met de matglazen vensters van zijn atelier. Ze laten het gefilterde licht door, de stemming, de kleuren van de dag. Maar ze tonen niets letterlijk. De dingen komen binnen, in tijdloze rust en overweging, losgemaakt van de feitelijkheid van de buitenwereld. Zo'n venster werkt als een filter, zoals ook het oog en het hoofd van de kunstenaar dat doen. Hij filtert de beelden, ontdoet ze van wat hij ‘verontreiniging’ noemt en geeft er een nieuwe abstracte vorm aan. Al tekenend. En opvallend vaak met de vorm van het hoofd als motief. Het hoofd tekent hij als een *mind map*. Het is een labyrinth van gedachten, een opbergplaats van angsten, dromen, fantasieën. Bij Ronny Delrue is het hoofd ook een spiegel van de wereld en zelfs een tijdmachine. Zo gebruikt hij het portret van Van Gogh, de geanonimiseerde gezichten op oude foto's, het hoofd van de psychotische Karel. Zo figureert het hoofd in honderden tekeningen. Hij is de archivaris van de geest, en hoe kan hij die taak intiemer

27



12 a  
woensdag  
[Wednesday],  
17/12/1997,  
ink on paper,  
32 x 23.8 cm



en directer op zich nemen dan via potlood of pen [Afb. 12 a, b, c, d, e, f]? Tekenen geeft de volkomen vrijheid om regels los te laten en grenzen te verleggen, om het fantastische vertrouwd te laten voelen. Tekenen is bij hem leegte scheppen door lijnen te trekken op het witte papier. Die leegte is soms schrijnend. De lijnen laten soms zo sterk voelen wat er niet is, wat onderhuids pijn doet. Dat is precies wat een tekening van hem tot een mentale ruimte maakt. Dat is wat het tekenen in vrijheid doet: het ondenkbare mogelijk maken, het onzichtbare vorm geven. Maar paradoxaal is het zeker. In geen enkel ander medium schuilt zoveel vrijheid als in het tekenen.

#### 5. VERSCHIJNEN EN VERDWIJNEN

Een schilderij of een tekening van Ronny Delrue ziet eruit alsof het voor je ogen gemaakt wordt. Los geschilderd, open getekend. Elke kwaststreek, elke lijn zie je beginnen en een spoor trekken op doek of papier. Lijn na lijn, streek na streek. Het beeld in het schilderij of in de tekening blijft open, omdat het ontstaat vanuit het niets en nooit een feitelijke weergave is van wat zich in de werkelijkheid om ons heen aandient. Wat Delrue tekent of schildert is een mentaal beeld dat van binnenuit komt, vanuit wat hij ooit gezien of gevoeld heeft en dat een nieuwe, andere vorm krijgt. En als de mentale boodschap is afgegeven, stopt het tekenen of het schilderen. Het resultaat is altijd schetsmatig en open, met ruimte voor de eigen empathie en interpretatie van de kijker.

Een tekening of schilderij voor je kijkende ogen zien ontstaan, je zou dat 'genetisch kijken' kunnen noemen. De kijker is als het ware getuige van de genese van het beeld dat zich gaandeweg ontvouwt. Het beeld verschijnt, letterlijk, en de kijker maakt het van dichtbij mee.

In 2002, V, 1 [Afb. 13] zien we de gestalte van paus Johannes Paulus II opdoemen, een schim, een vluchtige gestalte in verf. Hoe schetsmatig en ijli ook, het zijn onmiskenbaar de contouren van de Poolse paus Karol Wojtyla, bij wie de fysieke krachten het aan het einde van zijn leven duidelijk aflegden tegen de symboliek van de hoogste kerkelijke functie. De man was een schim van zichzelf geworden, en zo schildert Ronny Delrue hem ook. In snelle streken verf, voldoende om de symboliek van



de macht te herkennen en tegelijk te laten zien dat de mens achter de symboliek bezig is in de nevel van de tijd te verdwijnen. Wat overblijft, is de lijdende gestalte en het gebaar van de zegenende hand, de pontificale macht op het punt van verdwijnen. Zo zien we de prelaat uit de verf opdoemen als een idee, als een niet helemaal voltooide werkelijkheid. Om het vervolgens gedeeltelijk weer te overschilderen, het als een fantoom 'weg' te schilderen. De macht gaat in rook op. Ronny Delrue laat het herinneringsbeeld verschijnen en verdwijnen, als een doorlopende actie en nooit of nergens is het af. Het schilderen van de paus als een almachtige, wereldlijke heerster heeft een lange traditie, waar eigentijdse kunstenaars bij aansluiten door dat superieure beeld te ontakelen en het terug te brengen tot wat er aan menselijkheid rest, als de macht verdampft is. In de zeventiende eeuw maakt Velázquez een realistisch, dwingend en ongenaakbaar geschilderd staatsportret van paus Innocentius X, een Romeinse prelaat in volle glorie en macht. Drie eeuwen later levert Francis Bacon zijn commentaar op dat imponeerde portret van Velázquez: in *Head VI*, uit 1949, schildert hij dezelfde paus Innocentius, maar dan gevangen in een denkbeeldige kooi. De machtige kerkvorst is gereduceerd tot vluchtige, expressieve kwaststreken die van hem niet meer overlaten dan een wijd opengesperde mond. De rest van het hoofd is weggeschilderd, verdwenen, en samen met dat hoofd de superioriteit. Een schim, net zoals zijn verre, twintigste-eeuwse opvolger dat is geworden in de handen van Ronny Delrue.

Het laten verschijnen en verdwijnen van een voorstelling is natuurlijk ook wat gebeurt wanneer Ronny Delrue oude foto's en polaroids bewerkt. En bij de anonieme, gevonden foto's zelfs in dubbel opzicht. Want wat al zo goed als verdwenen was, gewoon omdat we niet meer weten wie op bewerkingen als *Unknown Soldier 14-18, 2018, IX, 1* [Afb. 14] en *Lost Memory/6* (2006) [Afb. 15] figureren, brengt hij weer onder de aandacht. De anonieme mensen krijgen een tweede leven en komen weer tevoorschijn, uit de vergetelheid. En tegelijk bewerkt Ronny Delrue het beeld en laat de gezichten verdwijnen onder zwarte inkt om de blik van de kijker op hun binnenwereld te richten. Zo krijgt een oude voorstelling een dubbele dynamiek.

#### 30

12 b  
V.v. G. Memory Revisited, perforated photograph, 19.2 x 12.1 (frame: 33 x 24 cm)  
12 c  
Unknown Soldier World War I, 2018, perforated photograph, 20.1 x 12 cm (frame: 33 x 24 cm)  
12 d  
dinsdag [Tuesday] 11.08.2004, Gent [Ghent], 14:54, 25.08.2004, mixed media on paper, 29.7 x 21 cm  
12 e  
Karel, 20.03.2001, watercolour on paper, 29.7 x 21 cm

In 2009 en 2010 maakte Delrue wat hij zijn alzheimertekeningen noemt. Zoals gewoonlijk is de titel van deze werken afgeleid van de datum van hun ontstaan. *A/1 december 2009, A/2 januari 2010* en *A/3 januari 2010* [Afb. 16] zijn drie grote tekeningen uit deze reeks, die bij elkaar horen, die niet-ingelijst aan de muur hangen en elk eindigen in een rol papier die op de grond ligt. Een ogenschijnlijk eenvoudig beeld, maar met een grote implicatie. Want het is niet de tekening die tevoorschijn komt uit de rol, maar wel de getekende figuur van een mens die op het punt staat te verdwijnen, opgerold te worden en daarmee als beeld op te houden te bestaan. Wat wij niet kunnen zien, is er niet, althans lijkt er niet te zijn. Dat is wat alzheimer aanricht. Bij deze mensen, door Ronny Delrue als grijze gestalten getekend en opgebouwd uit ontelbare kleine arceringen, vallen er gaten in het geheugen. En zo verdwijnen langzaam maar zeker de kwaliteiten die de mens overeind houden in het leven. De taal, de tijd, de ruimte, de herinnering. Als die coördinaten wegvalLEN, is het lot bezegeld en verdwijNT de mens in de vergetelheid, voorgoed. Zo ijL en bijna doorzichtig tekent Ronny Delrue deze mensen. Er vallen witte vlekken in het hoofd, de identiteit is een verzameling ontelbare kleine lijnen geworden en aan de onderkant wacht een rol papier. Waar de mens op het punt staat op te gaan in het niets, verdwijNT de tekening in de rol. TekenEN als een vorm van verschijnen en verdwijnen, tergend langzaam.

De thematiek van verschijnen en verdwijnen is een heel eigen manier om de tijd voelbaar te maken. Niet alleen de tijd als een universeel en ongrijpbaar fenomeen, ook de tijd op een heel persoonlijk niveau. Toen zijn zoontje Pepijn zijn eerste verjaardag vierde, heeft Ronny Delrue hem getekend en geschilderd met een feestmuts op, als een koning met een kroon, *Xiamen, 01/05/2009* [Afb. 17]. Fragiel en schetsmatig, niet meer dan contourlijnen die opdoemen uit het witte papier als een gestalte in de mist. Alsof de tekening ons ervan bewust wil maken dat tijd alleen maar vluchtig is. Op het moment dat we de tijd benoemen, is die alweer voorbij, is het moment ons uit handen geglipt. Het tekenen is verschijnen en verdwijnen tegelijk en daarMEE een onvervangbare vorm van herinnering, want geen medium kruipT zo diep en direct onder de huid als het tekenen.



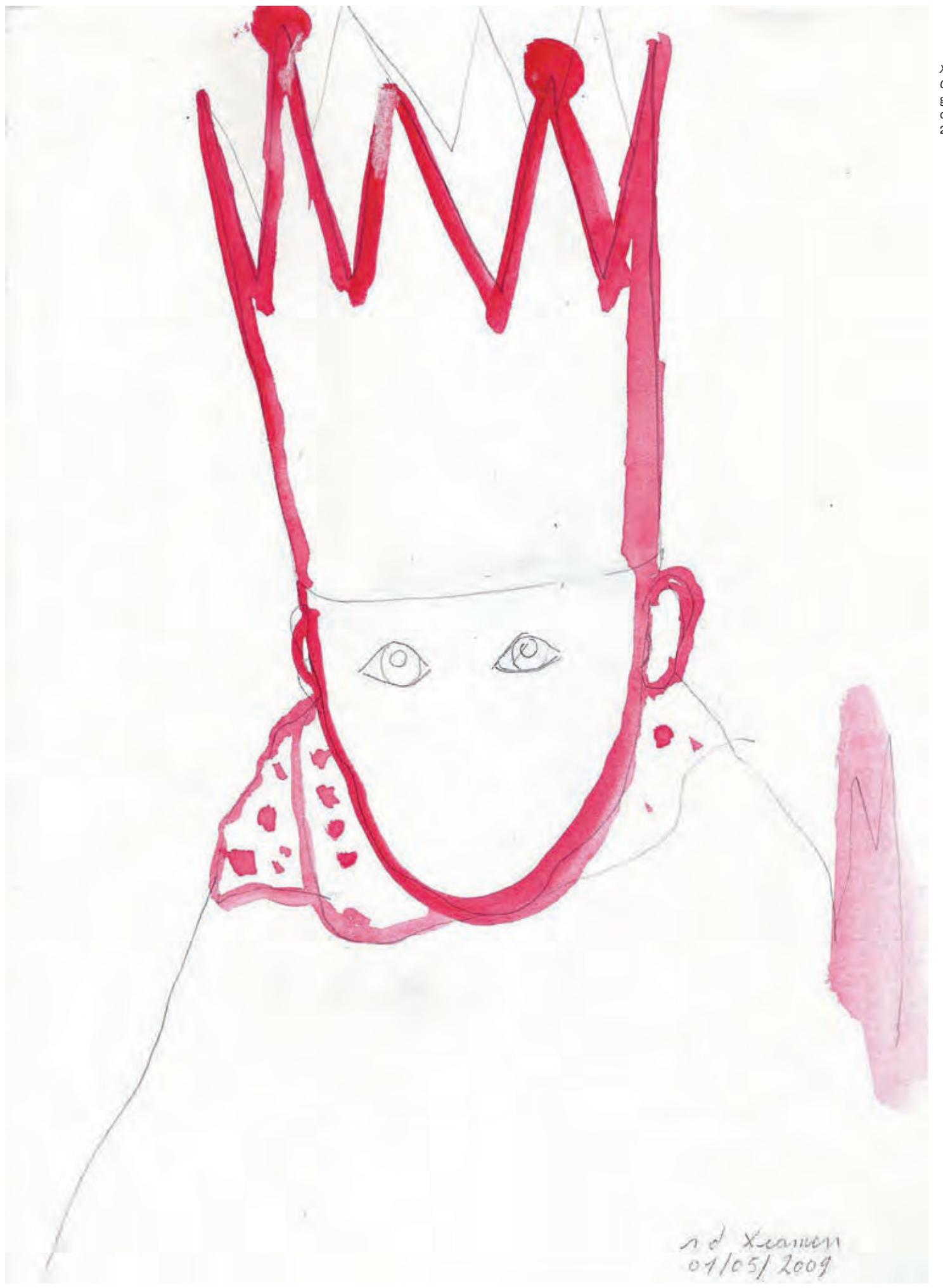
Zo persoonlijk en intiem is ook het beeld van zijn moeder en vader, gecapteerd net voor ze hun oude huis voorgoed zouden verlaten. Ronny Delrue heeft hen gefotografeerd terwijl ze achter het raam staan van hun huis in Heestert, West-Vlaanderen. Naast haar de sanseveria's op de vensterbank, in de ruit de spiegeling van de Vlaamse tuin in de herfst [Afb. 18]. Deze eenvoudige, maar aangrijpende foto die het einde van een tijd markeert, is het uitgangspunt geworden voor tekeningen en voor bewerkingen zoals de kunstenaar die aanbrengt op foto's. Hij heeft het beeld laten rijpen, de tijd eroverheen laten gaan. Door de particuliere tijd zo voelbaar te maken laat hij het beeld ontstijgen aan de anekdotiek van tijd en plaats en maakt hij het abstract en universeel.

Dit afscheidsbeeld is eigenlijk van iedereen, en van alle tijden. Het zijn de dingen die blijven, de mensen die verdwijnen en het leven dat voortgaat.

#### 6. IN DE WERELD

Bij Ronny Delrue ontstaat elk werk vanuit de anekdote. Het tekent zijn verhouding tot de wereld buiten zijn atelier en vertrekt vanuit een gebeurtenis die hem raakt. Een bericht — met foto uiteraard, want Delrue zoekt naar het beeld — van een Koreaan die op een Amerikaanse universiteit een aantal mensen overhoop schiet [Afb. 19]. Een foto van zijn ouders vlak voor hun vertrek uit het oude huis. Zijn ontmoeting met een psychotische man, Karel, die hem heeft gebracht tot een paar bijzondere portretten. Zijn dag begint en eindigt met het nieuws uit de wereld, via de krant en het tv-journaal, maar ook het kleinmenselijke nieuws uit zijn eigen familiale omgeving. De krant is zijn toegangspoort tot de wereld. Ze informeert hem over oorlog, misdaad, menselijk ongeluk — kortom, over de condition humaine. Zijn oog valt op dat nieuws, omdat hij alert is op verstoring van zuiverheid, op vervuiling van het denken en de natuur, en op aantasting van menselijke waardigheid.

Ronny Delrue voert al lange tijd een bijzondere correspondentie met de Iraakse kunstenaar Salam Atta Sabri, die sinds 2005 woont en werkt in het door oorlog geteisterde Bagdad, waaruit hij in 1997 wegvluchtte. De briefwisseling is ontstaan op instigatie van Philippe Van Cauteren, directeur van S.M.A.K. in Gent. Het project begon zo: Ronny Delrue maakte een tekening die de persoonlijke



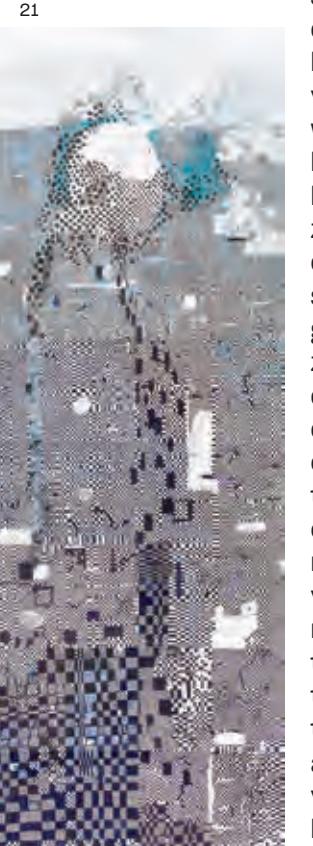
17  
Xiamen,  
01/05/2009,  
gouache  
on paper,  
29.7 x 21 cm



19  
C.S.-h, 2007/1,  
2007, acrylic  
paint and  
Chinese ink  
on canvas,  
200 x 200 cm

reflectie was op zijn dagelijkse leven in Gent, in het vrije, rijke Westen. Hij vouwde het blad tot een envelop, kleefde er een postzegel op en stuurde hem naar Bagdad, waar Sabri de tekening voortzette door er zijn eigen, beeldende commentaar aan toe te voegen, vanuit een heel ander dagelijks leven, in Bagdad, een leven waarin angst en geweld vertrouwd zijn geworden. Salam stuurde de tekening weer naar Gent, naar Ronny Delrue, die de coproductie, een *work-in-progress*, een nieuw vervolg geeft. En zo verder. Het uitgangspunt is een tekening die van boodschap tot boodschapper wordt gemaakt. *The medium is the message, the message is the medium*. Heel eenvoudig door haar te vouwen tot een envelop, met daarop een adres, een afzender, een postzegel en een stempel. Het antwoord krijgt dezelfde urgente vorm. De 'brieven' doen er soms een maand over om van het veilige Gent naar het oorlogsgebied in Bagdad te geraken, en omgekeerd. Zo voert hij ook een correspondentie in beelden met Mithu Sen uit New Delhi, met Sanjeev Maharjan uit Kathmandu, met Martin Assig uit Wiesenaue (in de buurt van Berlijn) en met Roger Ballen uit Zuid-Afrika. Deze communicatie in beelden is weer een andere manier om zich tot de wereld te verhouden. Hier krijgt de lijn een extra dimensie. De kunst verliest alle vrijblijvendheid, wordt hoogst urgent. De lijn wordt dan een messcherpe uitdrukking van geloof in het bestaan, misschien wel tegen beter weten in.

In zijn tekeningen van Karel, een psychiatrische patiënt die gekweld wordt door psychoses, heeft Ronny Delrue zich verbonden met het lot van een individuele mens. Ook iemand als Karel behoort tot onze wereld, is een van ons. Vanuit deze visie heeft Jan Hoet, die in 2014 overleden oud-directeur van S.M.A.K. Gent, de door Ronny Delrue bewerkte foto van Karel ook getoond in de kunstmanifestatie *Middle Gate* [Afb. 20]. Het was Jan Hoets laatste tentoonstelling, uitgerekend in Geel, de plaats waar zijn vader psychiater was en waar geesteszieken al eeuwenlang actief deel uitmaken van het openbare leven. Ronny Delrue is met Karel in contact getreden, hij heeft hem gefotografeerd, geschilderd en getekend. Toegankelijk en kwetsbaar. Hij heeft het portret van Karel als het ware veroverd en er een mentaal beeld van gemaakt. Alsof hij het hoofd van de geesteszieke Karel opengelijkt heeft. Alsof hij de angstige wereld van Karel dichtbij wil brengen, als iets wat ons allemaal kan overkomen. En tegelijk wordt Karel van



een angstige patiënt een hoofdpersoon in een tekening, een dromer, eenfantast en in zekere zin ook een kunstenaar.

In 2015 heeft Ronny Delrue, in gezelschap van andere kunstenaars, een deel van de Camino gewandeld, de eeuwenoude pelgrims weg die door het Noord-Spaanse land naar Santiago de Compostella voert. Een tocht met een spiritueel perspectief dat verpakt is in de vermoeiende werkelijkheid van het lijf dat zich voorwaarts beweegt in de wereld, in alle weersomstandigheden en met alle ongemakken die daarbij horen. Delrue heeft die weg getekend, niet alleen wat hij concreet onder zijn voeten en om zich heen zag gebeuren, maar wat hij voelde en beleefde. De weg in zijn binnenwereld: de eindeloosheid, de herhaling, het ritme van ontelbare stappen, het zich dag na dag verloren voelen, de leegte, de aankomst. Camino-tekeningen ontstaan streep na streep, ze krijgen vorm vanuit het geduld en de wanhoop van de pelgrim en zijn een bijna obsessief monnikenwerk. Al die strepen, het zijn de ontelbare stappen die hij elke dag weer zette, alsof er geen einde aan zou komen. De strepen op de tekeningen voegen zich aanen, lopen uit elkaar, verdichten en slaan leegtes in de mentale plattegrond. Als tekenen een vorm van onderzoek is, dan is dit een zoektocht naar het spirituele die zich voltrekt door te tekenen en die haar aanleiding vindt in een tocht door de fysieke wereld [Afb. 21]. De tekeningen van de Camino zijn ook in een ander opzicht meer dan alleen een verslag van een reis. Ze zijn ook een metafoor voor het tekenen als een artistieke houding.

Want net zoals het bij de pelgrimstocht naar Compostella uiteindelijk niet gaat om het aankomen maar om het onderweg zijn, gaat het Ronny Delrue bij het tekenen om het mentale proces, om de onafgebroken zoektocht, om de reis door zijn binnenwereld. Een reis die nooit eindigt. Niet de tekening is het einddoel, maar de weg daarheen. Teken is net als pelgrimeren, het is een omweg maken, maar dan wel een omweg die de kortste weg is naar jezelf.

Het beeldend werk van Ronny Delrue is zo beschouwd misschien ook wel een daad van poëzie die ons doet verwonderen over de wereld, onze wereld.

### 34

20  
Karel, 2013,  
photograph  
of a Polaroid  
accentuated  
in Chinese ink,  
18 x 13.5 cm

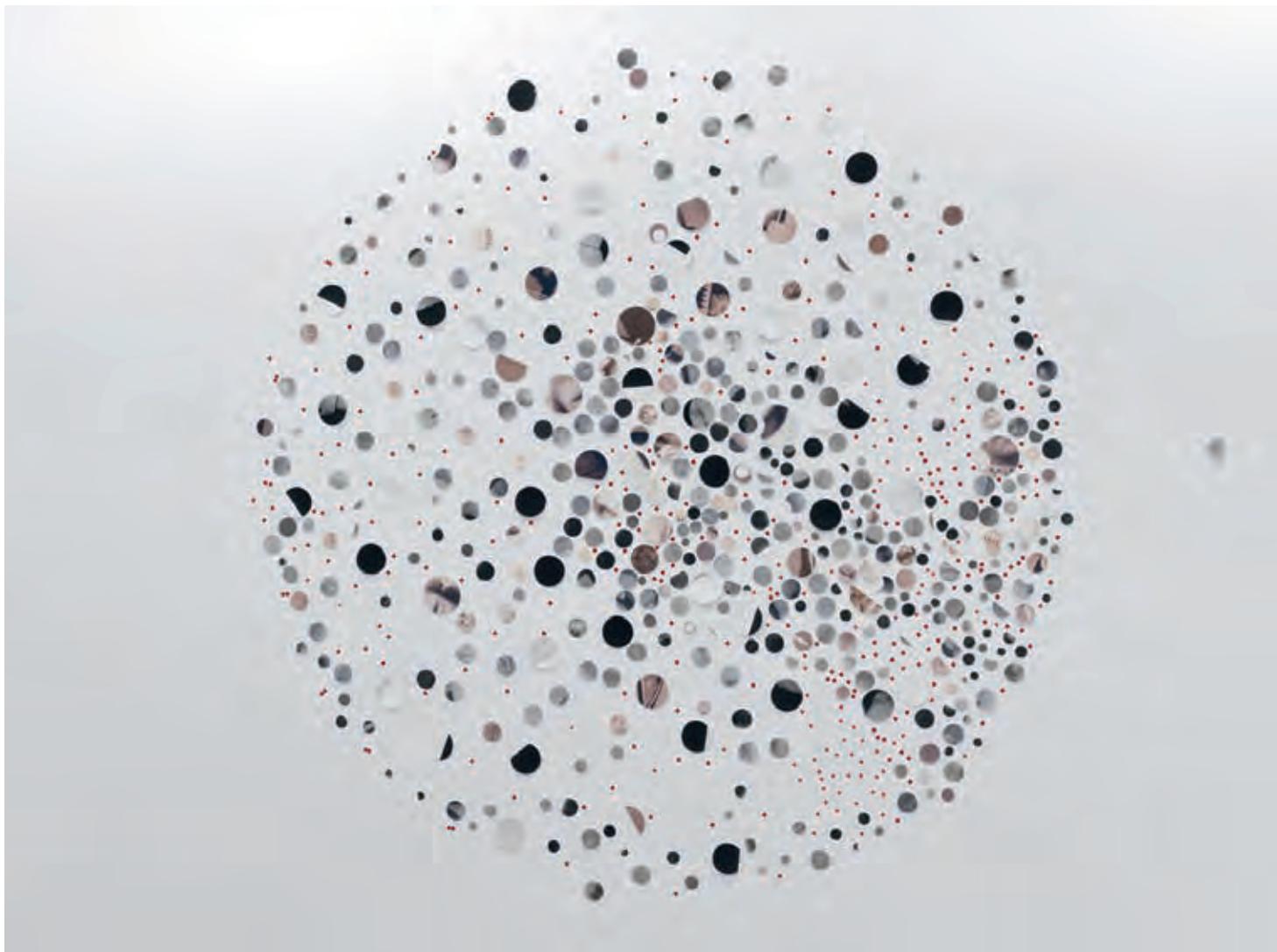
21  
*El Camino*,  
2016, ink  
on paper,  
237 x 84 cm

*Lost Memory/5*,  
2006, photo-  
graphic print,  
121.11 x 178 cm



*The Maharjan  
Family*, 2017,  
30 x 44 cm





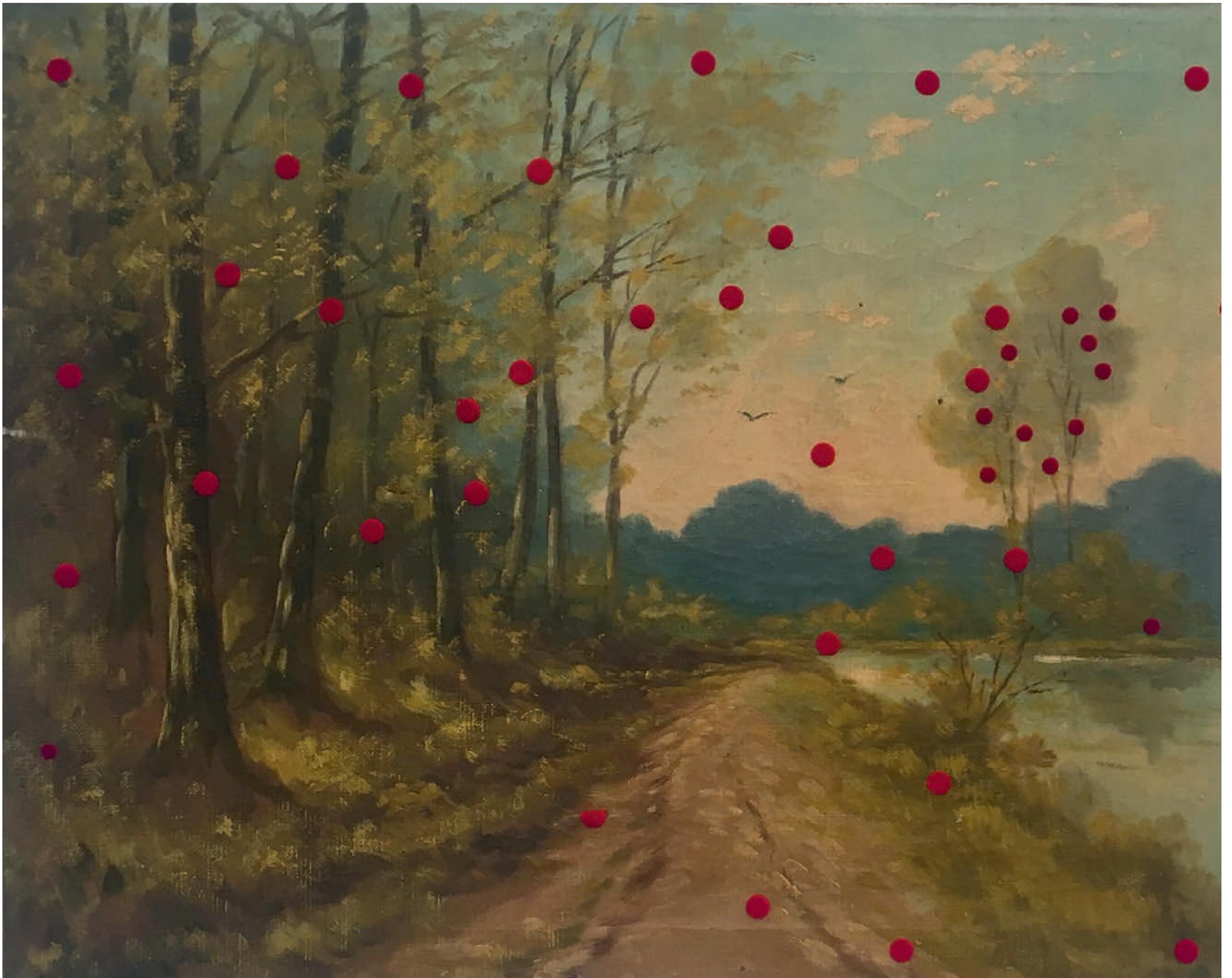
*The Maharjan  
Caste*, 2017,  
fragments of  
photographs  
and tikkas,  
49 x 60 cm



*The Maharjan  
Caste*, 2017  
(detail)

*Chemical  
Snow, XI, 1,  
2016, oil  
on canvas,  
38 x 60 cm*





When Cultures  
Come  
Together, VIII,  
2, 2017, tikkas  
on oil painting,  
40 x 50 cm

*Protected  
Landscape,*  
2017, mixed  
media,  
20 x 45 cm  
Photograph:  
Faryda  
Moumouh





Landscape  
without Saints,  
2015, mixed  
media, dusty  
glass bell  
jars, table:  
165 x 63 cm



House without  
Saint, 2016,  
wood, glass,  
electrical  
cable, 64.5 x  
51 x 33 cm

*Unknown  
Soldier World  
War I*, 2018,  
perforated  
photograph,  
20.1 x 12 cm  
(frame:  
33 x 24 cm)

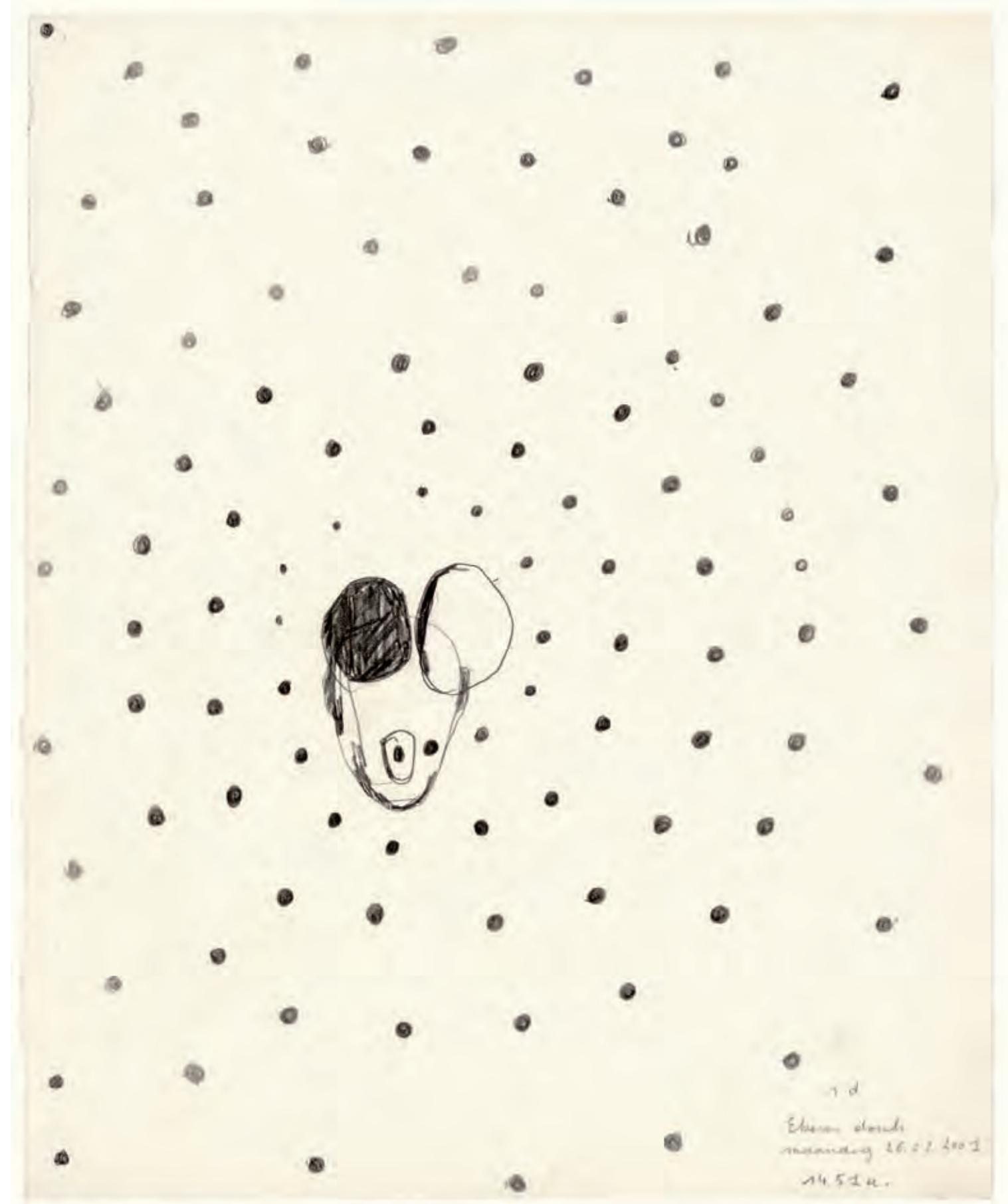


V.v. G. Memory  
Revisited,  
perforated  
photograph,  
19.2 x 12.1 cm



Unknown Soldier I  
2018







Unknown  
Soldier 14-18,  
2018, IX, 1,  
acrylic paint  
on photograph  
and oil paint  
on glass  
and frame,  
55.7 x 44.4 cm



Lost  
Memory/6,  
2006,  
photographic  
print, 119.48 x  
178 cm



A/1 december  
[December]  
2009, A/2 janu-  
ari [January]  
2010, A/3  
januari  
[January]  
2010, 2009-  
2010, pencil  
on paper,  
150 x 1000 cm  
(x 3, rolled)

*El Camino*,  
2016, ink  
on paper,  
237 x 84 cm



# The Case of the Face

## MARK SADLER

### THE CASE OF THE FACE

Ronny Delrue tekent terwijl hij schildert en schildert terwijl hij tekent. Het eerste is geen voorbereiding voor het tweede. Zijn werk is een lexicon dat zich in verschillende gradaties en media manifesteert, maar de stem waaruit het voortkomt, is altijd herkenbaar. Ze is vasthoudend en vertaalt geduldig de doorleefde ervaring.

Ik sta in Gent in het atelier van Ronny Delrue en blader door honderden tekeningen die een ervaringsarchief vormen dat iets van een dagboek heeft. Dit zijn gedachten en bewegingen van een reiziger die zich voortbeweegt op een decennialange reis tussen twee mysterieuze continenten van het ik en de ander.

In zijn tekeningen is Delrue op zoek naar een ruimte-tijddenken dat zich tegelijk bevindt in het doorleefde moment van naar de wereld kijken en in zijn eigen innerlijke reflecties. Veel werken beginnen als een web van inkt dat wordt gespannen om zijn daaropvolgende gedachten mee te vangen, zoals een spin haar prooi vangt. De eerste vormen die hij tekent, bieden een vertrekpunt voor verdere meditaties over de condition humaine en de mysteries van het menselijke bewustzijn. Het thema en de uitvoeringsmidden zijn doordrongen van spanning: waterverf ontmoet inkt, de sociaal vervreemde buitenstaander wordt onderling inwisselbaar met de pathologisch normale consument, het 'ik' versmelt met het 'jij'.

De dialoog tussen enerzijds visueel verworven kennis en de vragen die daaruit voortvloeien en anderzijds het denken dat door deze kennis wordt aangezet tot het zoeken naar betekenis, drijft de thema's van de tekeningen en mond uit in de bijkomende materiële bewerking ervan. Bladerend door de vellen papier, het merendeel A4's, komen twee onderscheiden registers bovenrijpen. Het eerste is het al eerder vermelde web, bestaande uit een repertoire van meestal zwarte of rode lijnen, die opwaarts en neerwaarts gaan, vooruit en achteruit, soms spiraalvormig zijn, soms veranderen in punten. Het tweede register is opaak, mysterieus en verwarrend, en werkt als een soort mistig uitvegen dat een tegenwicht vormt tegen de helderheid van het eerste.

Delrues repertoire van tekens en kleuren is altijd herkenbaar als een rode draad die hij door meerdere, overlappende themagroepen weeft. Er zijn figuren. Eén keer per week tekent hij naar levend model, wat een oefening in kijken is. Maar belangrijker nog is dat het een vertrekpunt is om te



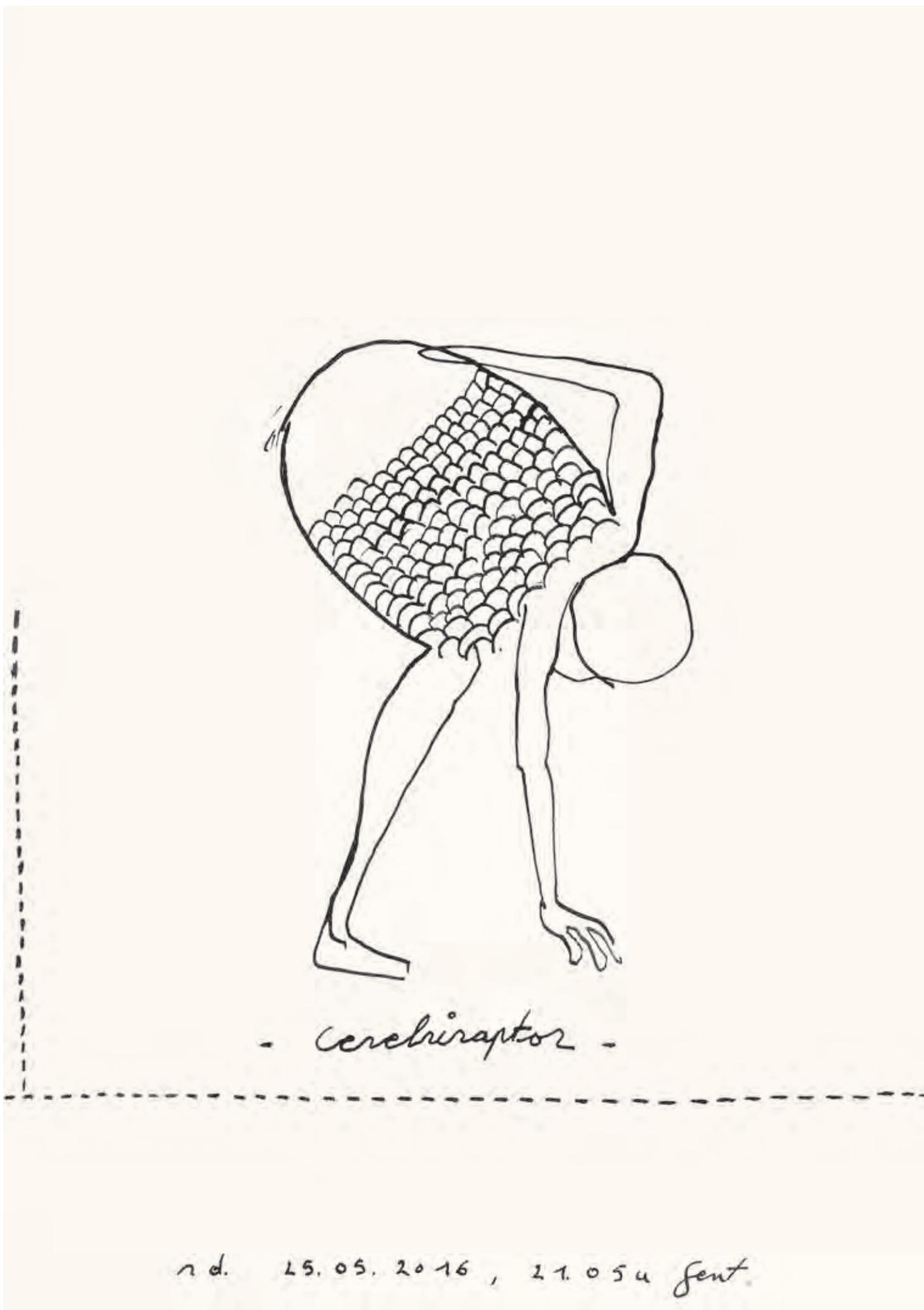
komen tot een vrijer, radicaler beeld van de figuur die uitmondt in de *Cerebriraptor*-reeks. Er zijn veel gezichten – deels uitgeveegd of met schematische ogen tot masker gereduceerd. Dan zijn er bladen en bladen met diagrammen die moeilijk te classificeren zijn, een soort lijsten van wat nog moet gebeuren en plannen, opgetekend tijdens een lange treinrit. En dan is er de *Karel*-reeks, waarvan het centrale personage in het midden van Delrues reis opduikt als een gids voor een nieuw geestesgebied.

### POREUZE GRENZEN VAN HET VLEES: DE CEREBRIRAPTOR

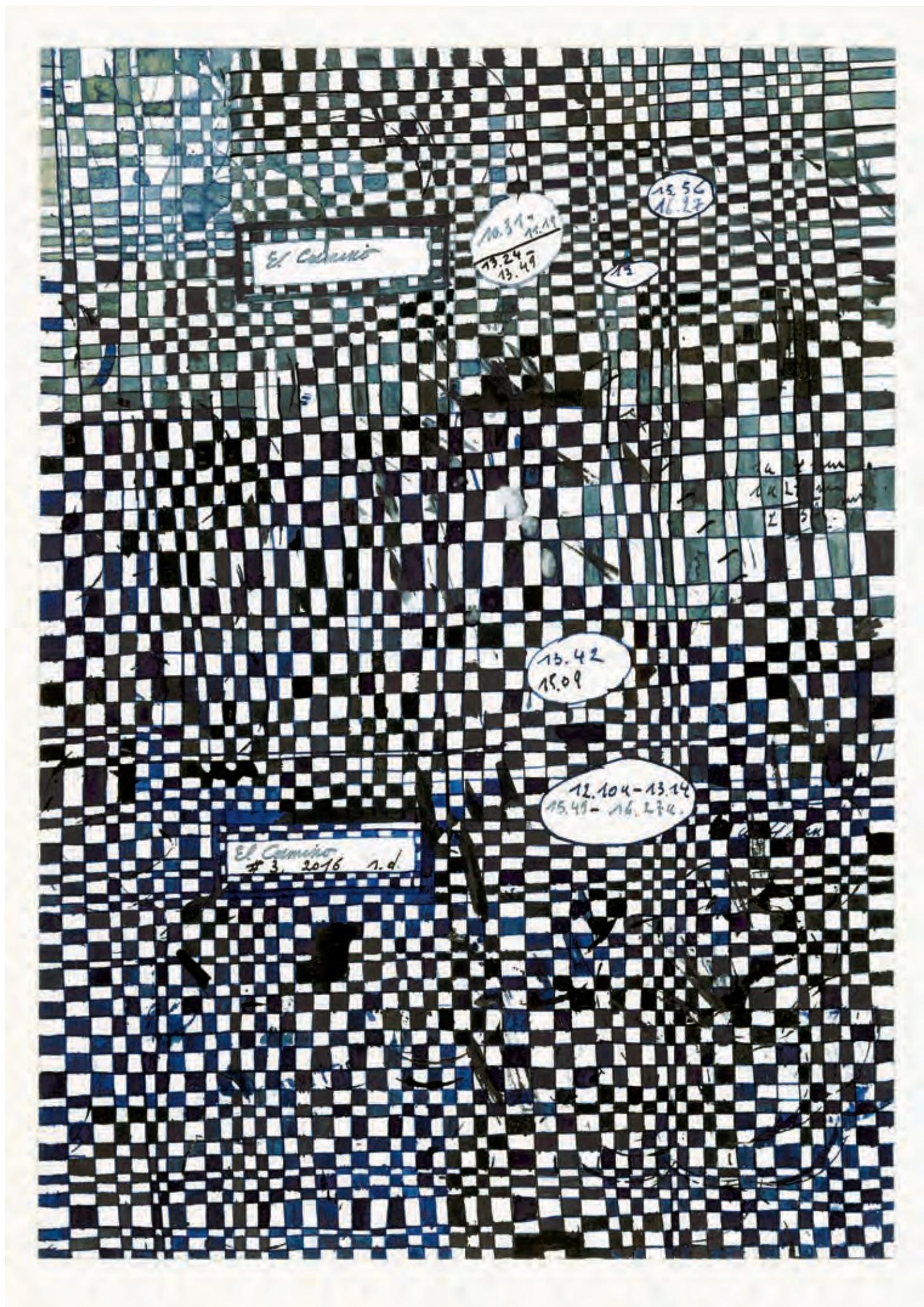
Delrues tekeningen naar levend model zijn een pretext om aspecten van een innerlijke ervaring te kunnen beschrijven die aan de greep van de taal ontsnappen. Hij is niet geïnteresseerd in de plastische realiteit van het model voor hem. De droge lijn die de contour volgt van een lichaam is een poreuze grens waar waterachtige materialiteiten en immaterialiteiten vrijelijk door gaan. Deze wolken en stippen, die herinneren aan door een microscoop bekeken organismen, zijn afwisselend lichamelijk en spectraal. Ze kunnen refereren aan gedachten of vitale energieën die voortkomen uit de getekende figuur, maar ze zijn ook een middel om de tekening zelf te activeren, de aanvankelijke elegantie van een goed geplaatste lijn te ondermijnen en het denkproces van een kunstenaar zichtbaar te maken. Is dit de manier waarop gedachten door de geest bewegen? Welke zijn de gedachten van het model en welke die van de kunstenaar? De tekeningen naar levend model bezitten een inherente reciprociteit, waarbij het model Delrue vraagt om te vertellen waaraan hij denkt. En door het model als ontvanger te gebruiken krijgt Delrue toegang tot zijn eigen onderbewuste, dat tot uiting komt in de amorfie vormen en tekens die uit het lichaam van het model ophalen. De ene is de dokter en de ander de patiënt, maar wie is wie? En ten tweede, tot wie behoren deze vreemde vormen eigenlijk volgens Delrue? Als dit in kaart brengen van fysiologie en psychologie een analyse is van het persoonlijke onderbewuste – en potentieel van het collectieve onderbewustzijn – dat verzonken is in het tekenmateriaal, dan kan Delrues activiteit worden beschouwd als die van een poëtische clinius. In sommige tekeningen (13.07.2009) [Afb. 1] tekent Delrue een dicht netwerk van concentrische lijnen rond het oppervlak van het lichaam, dat zo de cartografische

1  
13.07.2009,  
Chinese ink  
on paper,  
34.2 x 24.3 cm

2  
19.11.2011,  
10.10.2011,  
mixed media  
on paper,  
34.2 x 24.3 cm



3  
Cerebriraptor,  
25.05.2016,  
21:05, Gent  
[Ghent],  
Chinese ink  
on paper,  
29.7 x 21 cm



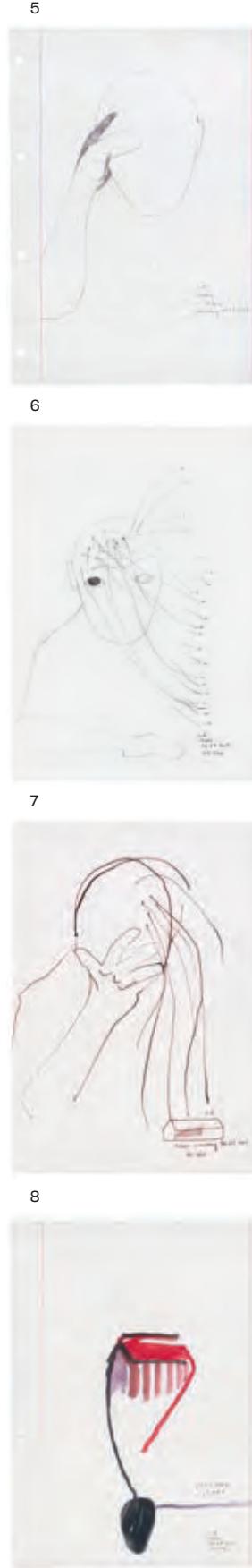
4  
El Camino  
#3, 2016, ink  
on paper,  
29.7 x 21 cm

contouren krijgt van een mysterieus territorium. In tekening 19.11.2011, 10.10.2011 [Afb. 2] fungeert een zwarte schijf met rode vlekken als een dreigende parasol boven de frêle figuur en maskeert volledig haar hoofd. Er is meer en meer vervorming tot de hybride ‘cerebriraptor’ opduikt. Hier is de poëtische clinicus aan het werk, die zijn expliciete bekommernis om wat hij ziet demonstreert als een hedendaagse sociologische pathologie: de cerebriraptor. De term kan het best worden samengevat als de constante stimulering door elektronische media, die onze tijd beheersen als een mythisch beest dat we niet kunnen slachten. Te veel beelden, te veel e-mails, te veel elektronische prikkels, die onze zintuigen bestormen en het tegenovergestelde van een meditieve toestand teweegbrengen. Delrue verbeeldt dit fenomeen als een spookachtige vleesetende parasiët. De tekening met de titel *Cerebriraptor*, 25.05.2016, 21:05, Gent [Afb. 3] is kenmerkend voor de hele reeks, een vrouwelijke vorm waarvan het gezwollen bovenlijf vol kleine eitjes zit. Door het gewicht van haar innerlijke last buigt haar lichaam gevvaarlijk door. Ze lijkt ofwel zwanger ofwel geïnfecteerd en vecht tegen wat er in haar lichaam groeit.

#### DE MYTHE VAN EEN ONVERANDERLIJKE IDENTITEIT

Delrue spreekt openlijk over zijn verlangen om iets te ontdekken dat hij via het tekenen nog niet kent. Daarvoor maakt hij gebruik van methodologieën en antimethodologieën. In *E Camino #3* (2016) [Afb. 4] refereert hij aan de bekende bedevaartsroute naar Santiago de Compostella en condenseert hij honderden kilometers op een velletje papier. Het is de intense reis van een krabbelaar, die patronen tekent, kriebelt rond sleutelwoorden en ze met elkaar verbindt door middel van gekleurde vierkanten en rechthoeken. Het resultaat lijkt op een notitieblad waarop belangrijke informatie, opgetekend aan het begin van een telefoongesprek, ondergesneeuwd raakt met de rusteloze dwaaltocht van de pen van een verveelde luisteraar.

In een reeks tekeningen van 2005 zet Delrue zonder woorden de morfologische reis van een denker op papier. In moen, 1:20, dinsdag, 19.07.2005 [Afb. 5] rust de contour van een melancholieke hoofd in de holte van zijn hand. De volgende dag (moen, 20.07.2005, 02:33) [Afb. 6] heeft datzelfde hoofd zich opgericht en ogen en draden gekregen die uit zijn voorhoofd in de ruimte rondom reiken. Een uur later



(moen, woensdag, 20.07.2005, 02:56) [Afb. 7] hebben deze draden zich verbonden met een schematische woning of schuur, die het hoofd in zijn melancholieke apathie naar beneden lijkt te trekken. De volgende dag (21.07.2005, 01:23 – Moen, 21.07.2005, 00:19) [Afb. 8] is het gebouw groter geworden en door middel van warme, waterige kleuren in iets substantiëlers veranderd; het hoofd daarentegen is gekrompen tot een leeggelopen zwarte ballon. In een zestal verdere tekeningen volgt een conflict tussen hoofd en huis. Het gezicht genereert maskers, soms van dieren, het huis wordt een harp om zich aan op te hangen – tot beide uiteindelijk met elkaar versmelten, in bedwang gehouden door heftige grijze, witte en zwarte verfstreken waardoorheen het raster van een versleten kalender schemert 01:50, 21.07.2005, moen [Afb. 9]. Deze reeks is bijzonder melancholiek, maar prachtig. Als de hoofden zelfportretten zijn, dan hebben ze een diep confessioneel aspect dat doet denken aan Beckett. Hoewel Delrues protagonisten doortrokken zijn van droefheid, lijken ze echter nog een restje geloof in andere mensen en in communicatie te bezitten. Veel van zijn gezichten lijken een meditatie te zijn over de ondoorgrondelijheid van de andere tegenover ons en belemmeren wat geïnterpreteerd kan worden als de toegangswegen naar empathie. Als ik deze tekeningen bekijk, moet ik denken aan iets wat Emmanuel Levinas zei over ‘het gezicht van de ander’ in een gesprek met Philippe Nemo: “De toegang tot het gelaat is meteen ethisch. [...] Eerst is er de verticaliteit van het gezicht, zijn rechtstandigheid zonder verdediging. De huid van het gezicht is diegene die het naaktste is, de meest beroede. Ze is het naaktst, maar het is decent naakt. Ze is ook het meest berooid: het gezicht bezit een fundamentele armoede; het bewijs daarvan is dat men probeert om deze armoede te maskeren door poses aan te nemen, door er een expressie in te leggen. Het gezicht is kwetsbaar, bedreigd, alsof het ons uitnodigt voor een daad van geweld. Tegelijk is het gelaat dat wat ons tegenhoudt om te doden.”<sup>1</sup>

#### LIJNEN ALS GELIJKMAKERS

In zijn oeuvre beoefent Ronny Delrue een soort omkering van de hiërarchie. Hij maakt zijn subjecten gelijk door zwarte of grijze verf over gezichten of hele lichamen aan te brengen om silhouetten te creëren. Zo kroonde hij het hoofd van zijn zoon, of zette dezelfde kroon op anonieme volwassen

6

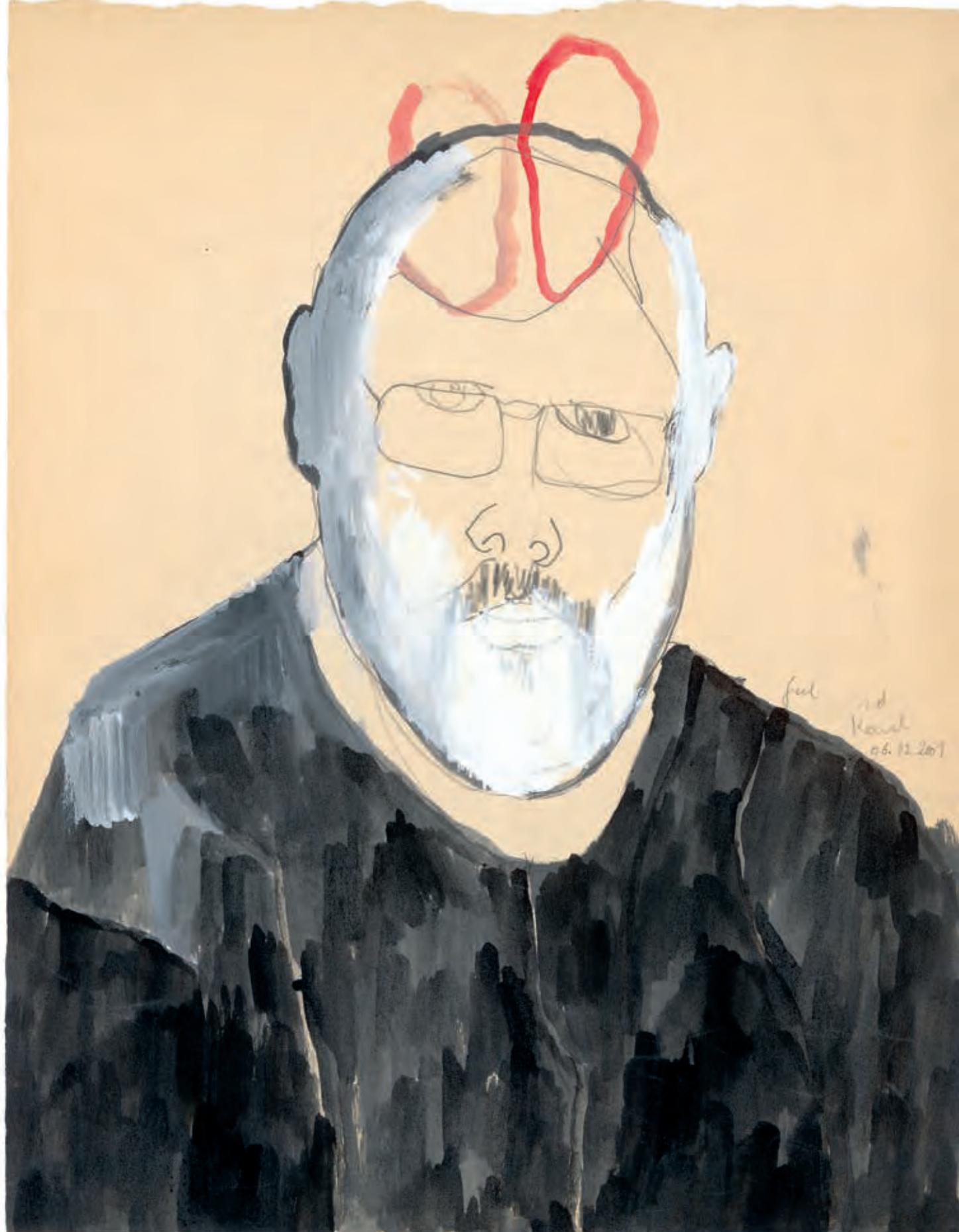
5  
moen, 1:20,  
dinsdag  
[Tuesday],  
19.07.2005,  
pencil  
on paper,  
29.7 x 21 cm

6  
moen,  
20.07.2005,  
02:33, Chinese  
ink on paper,  
29.7 x 21 cm

7  
moen,

woensdag  
[Wednesday],  
20.07.2005,  
02:56, ink  
on paper,  
29.7 x 21 cm

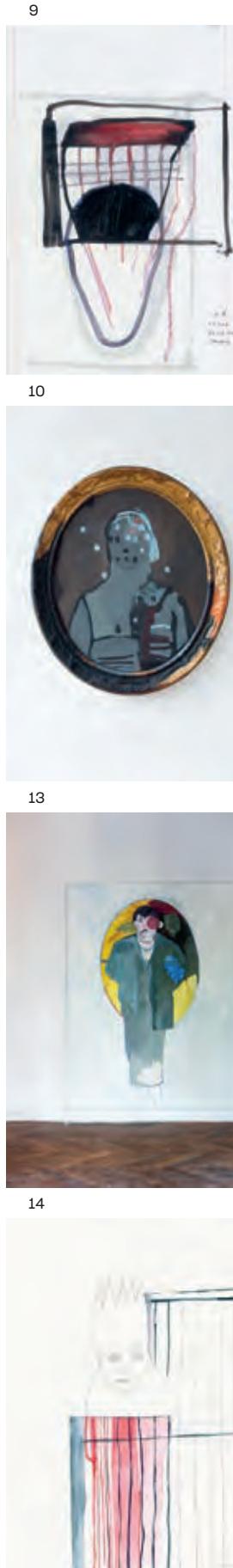
8  
21.07.2005,  
01:23 – moen,  
21.07.2005,  
00:19,  
mixed media  
on paper,  
28.7 x 20.9 cm



schouders, een negentiende-eeuws kind met een hoepel – we kunnen ze allemaal zien als codes die Delrue kan manipuleren. Ze zijn niet zozeer een overvloeiing van empathie dan wel een verbeeld neervallen van het ik in de ander. De impliciete commentaren zijn niet vastgelegd door het onderwerp, maar ingebed in materiële manipulaties.

Het in twijfel trekken van sociale status is iets wat Delrue bezighoudt. Het is niet alleen in zijn tekeningen terug te vinden, maar ook in grote fotowerken, schilderijen en toegeëigende beelden. Een wat dit laatste betreft cruciaal werk is *Eugène Bovy, 2016, VII, 2* [Afb. 10]. Het is een olieverfportret van een negentiende-eeuwse heer in een ovale lijst dat Delrue op de vlooienmarkt vond. Hij overschilderde het model, zodat er nog slechts een donker silhouet van overblijft. Dit gebaar zou het schot van een sluipschutter kunnen zijn op de zelfvoldane negentiende-eeuwse bourgeoisie – zoals een voor de lol geschilderde snor die uit de hand loopt – maar het is ook een middel om het geschilderde beeld door overschildering een nieuw leven te geven, een nieuwe, universele identiteit. Het wegvegen van Eugène Bovy kan ook onbewust geweest zijn, maar zonder dit wegvegen zouden de volgende portretten van iemand uit de eenentwintigste eeuw er wellicht niet geweest zijn. Ik heb het hier over de reeks portretten van Karel. Het verlies van Bovy wordt de winst van Karel.

In 2001 ontmoette Ronny Delrue Karel acht weken lang, een keer per week in Geel, waar de patiënten van het psychiatrisch ziekenhuis OPZ in de stad bij families wonen. Karel is een van hen. Delrues bezoeken aan Geel kaderden in de voorbereiding van zijn deelname aan de tentoonstelling *Y.E.L.L.O.W.* van de legendarische curator Jan Hoet, van wie de vader vroeger arts was in dit ziekenhuis in Geel. Delrue vond in Karel een authentieke artistieke geest, niet belemmerd door maskers die de hedendaagse maatschappij ons opdringen. Karel, die lijdt aan een psychose, is een erg getalenteerd tekenaar. Delrue tekende Karel en Karel tekende Delrue. Volgens Delrue gaf Karel levendige fantasie (als ze niet werd verdoofd door medicijnen) toegang tot de innerlijke gebieden die voor een zelfbewust, zogenaamd ‘normale’ persoon moeilijk bereikbaar zijn. In *Geel, 06.02.2001* [Afb. 11] verwijst de naam niet alleen naar de stad, maar ook naar de kleur – de kleur geel, die wordt geassocieerd met geestesziekte, wordt door Delrue nog benadrukt door Karel voor te stellen als een



schematisch gezicht met een gele cirkel als mond. Uit deze mond komt een groot aantal kleinere gele schijven naar buiten – of ze gaan naar binnen – en vormen een halo rond het hoofd. Binnen deze halo en op de kruin van het hoofd bevinden zich nog twee andere gele vormen, die lijken op de van elkaar gescheiden hemisferen van het brein. Is dit Karel die zichzelf bevrijdt van de verdovende effecten van zijn medische? Dit lijkt zo te zijn, want in *Karel, Geel, 06.02.2001* [Afb. 12] toont Delrue een klassiekere, herkenbare Karel met baard, in een zwart hemd, met de twee hersenhelften nog verenigd boven zijn hoofd, maar deze keer weergegeven in twee rode lijnen. Dit gebanaliseerde en minder fantastische beeld is een allusie op de medicinale verdoving die voor Karel dagelijkse kost is.

In 2014 maakte Delrue Karel tot thema van zijn tentoonstelling in het CIAP in Hasselt. Karel was op verschillende manieren aanwezig in het CIAP: als een reeks portretten gemaakt door Delrue, in foto’s en ook op naamkaartjes. Deze kaartjes – allemaal met de naam ‘Karel’ – werden tijdens de opening uitgedeeld aan de aanwezigen om ze op te spelden. Karel zelf was ook aanwezig om directe getuige te zijn van dit gebaar van instortende identiteiten die tot één versmelten. Iedereen is Karel en Karel is iedereen. De grens tussen normaliteit en psychische ziekte is poreus.

Dit brengt ons terug tot het portret van Eugène Bovy en zijn rol in het complexer worden van de portretten die Delrue van Karel maakte. De ovale contour van het schilderij van Eugène Bovy komt in de *Karel*-tentoonstelling terug als een rode, geschilderde omtreklijn die het gezicht en de schouders van Karel omlijst in meerdere portretten ten voeten uit [Afb. 13]. Dit gebaar zorgt voor een continuïteit, een blijvende echo, van een eerder geschilderde identiteit (Bovy) met die van een nieuwe, eigentijdse figuur (Karel). Deze palimpsest van identiteiten fungert ook als een soort veiligheidsblaas rond het hoofd van Karel en herinnert aan de veilige nabijheidszone van autisten, waarbuiten gevaar loert of de hel die andere mensen zijn. Hij kan ook gezien worden als een soort van aura dat de grens afbakt van de psyche die buiten de perimeter van het vlees bestaat.

#### CONCLUSIE

Er rijzen meerdere vragen. Is Delrues gebaar van het tekenen van een gelaat er een van uitvegen of maskeren? Als hij een antiek olieverfportret overschildert (*Eugène*

68

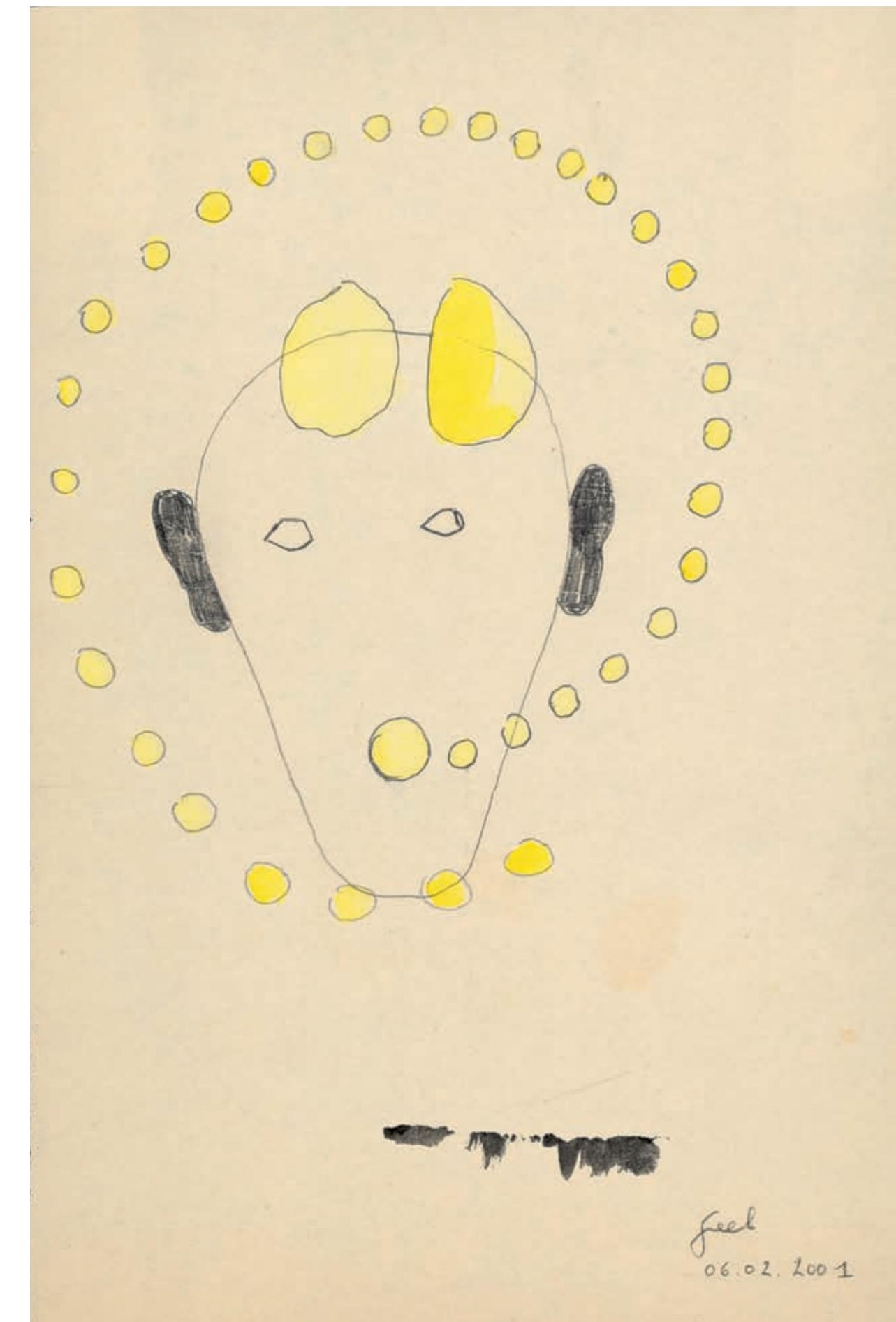
*Bovy, 2016, VII, 2*) of een gekroonde figuur tot een leeg silhouet reduceert (*The King, 16.02.2012*) [Afb. 14] of gewoonweg een masker tekent in plaats van het gezicht, zijn dat dan destructieve, beschermende of reddende gebaren? Is het lege gezicht een gebied van verlatenheid of een versmelting van identiteiten om te komen tot een soort jungiaans collectief bewustzijn? Het gezicht is een omhulsel waarin bewustzijn woont, waarvoor maskers hangen en waarop kronen of andere attributen van sociale status staan.

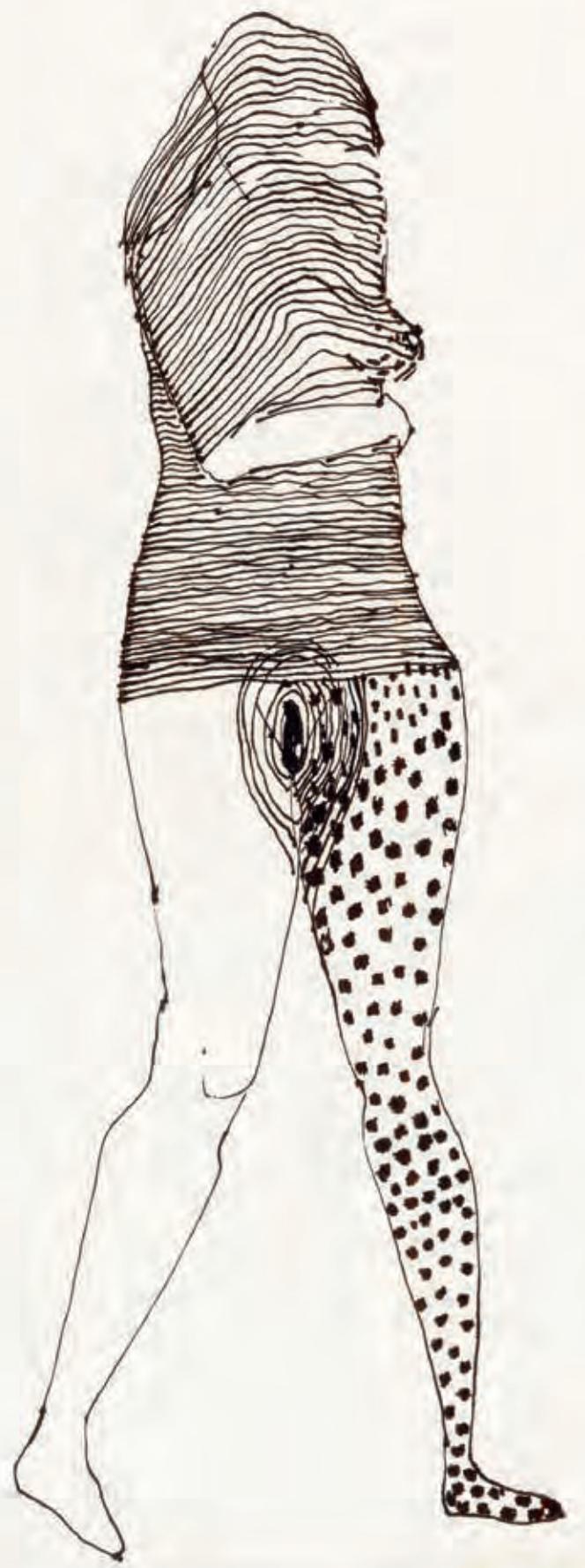
Dit is een gebied dat al eerder in kaart werd gebracht door Delrues landgenoot James Ensor. Het masker en de kroon zijn attributen die tot archetypes behoren. Delrues archetypes balanceren tussen het carnavaleske en de psychische stoornis, net als die van Ensor. Terwijl die laatste de psyche doorkruiste door middel van karikatuur, probeert Delrue het gezicht open te breken om een rauwere bestaanswijze te halen uit de beschermende vitrine. Wellicht vat hij het bewustzijn onverwacht in al de beschamende armoede en naaktheid waarover Levinas het heeft. Door het openbreken van het bewustzijn zien we hoe het ego ten prooi valt aan een voortdurende vormverandering, die de mythe over eigenheid en normaliteit doorprikt.

Mark Sadler  
Kunstenaar en schrijver

1

Vertaling van een citaat uit *Ethics and Infinity: Conversations with Philippe Nemo*, Pittsburgh (Duquesne University Press), 1995, pp. 85-86: “Access to the face is straightforward ethical. (...) There is first the very uprightness of the face, its upright exposure, without defense. The skin of the face is that which stays most naked, most destitute. It is the most naked, though with a decent nudity. It is the most destitute also: there is an essential poverty in the face; the proof of this is that one tries to mask this poverty by putting on poses, by taking on a countenance. The face is exposed, menaced, as if inviting us to an act of violence. At the same time, the face is what forbids us to kill.”





13.07.2009,  
Chinese ink  
on paper,  
34.2 x 24.3 cm



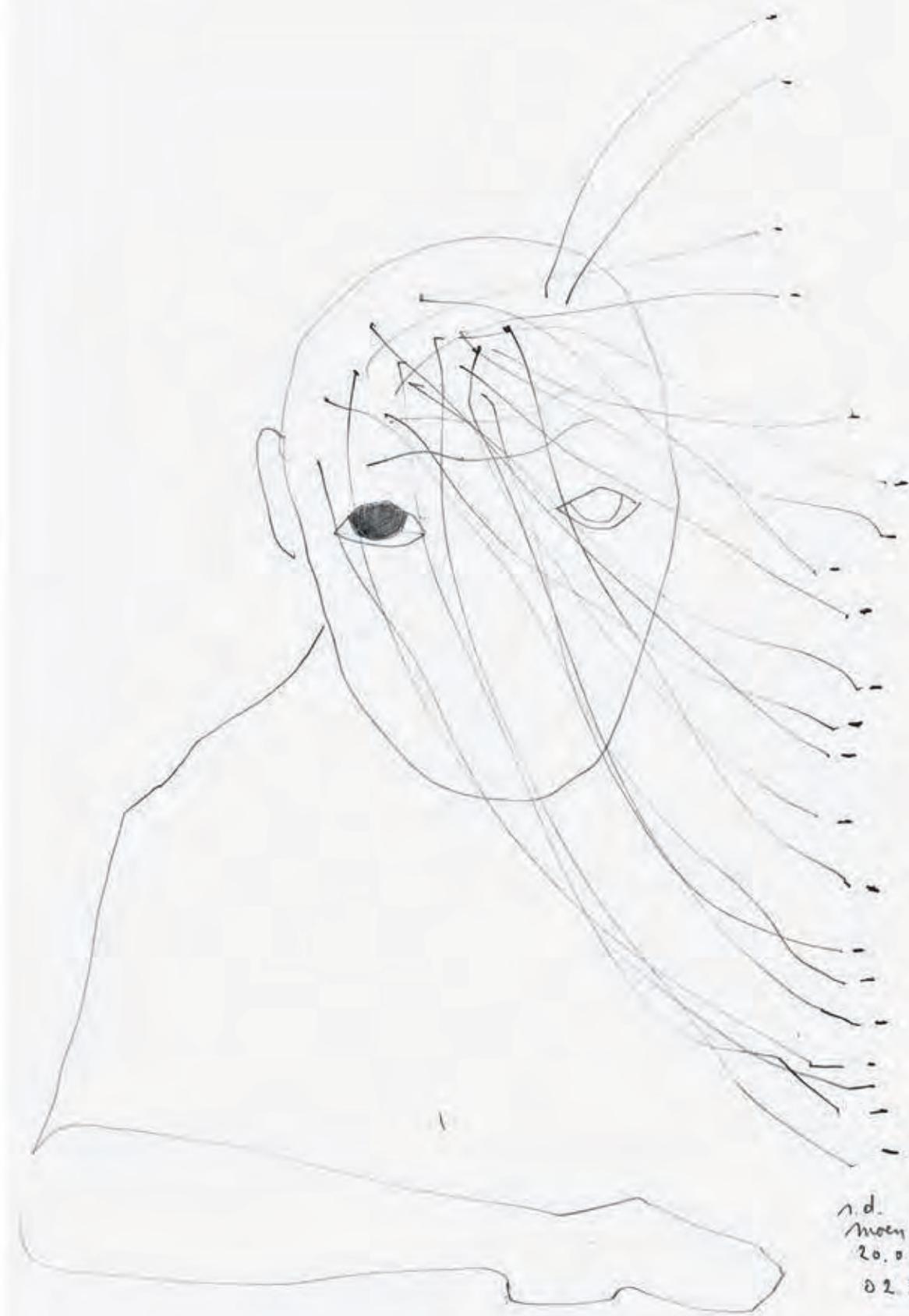
19. 11. 2011  
10. 10. 2011

19.11.2011,  
10.10.2011,  
mixed media  
on paper,  
34.2 x 24.3 cm



n.d.  
moen  
1.20 u  
sketchology 19.07.2005

moen, 1.20,  
donderdag  
[Thursday],  
19.07.2005,  
pencil  
on paper,  
29.7 x 21 cm



n.d.  
moen  
20.07.2005  
02.33 u.

moen,  
20.07.2005,  
02:33, Chinese  
ink on paper,  
29.7 x 21 cm

moen,  
woensdag  
[Wednesday],  
20.07.2005,  
02:56, ink  
on paper,  
29.7 x 21 cm



moen woensdag 20.07.2005  
02.56 u.

01:50,  
21.07.2005,  
moen,  
mixed media  
on paper,  
28.7 x 20.9 cm

21.07.2005,  
01:23 – moen,  
21.07.2005,  
00:19,  
mixed media  
on paper,  
28.7 x 20.9 cm



Eugène Bovy,  
2016, VII, 2,  
oil on canvas  
with frame,  
77 x 69 cm



Karel, 2013,  
IX, 1, oil  
on canvas,  
200 x 150 cm



# Ronny Delrue, zeventig tekeningen

## HERMAN PARRET

### 1. DE HAND VAN DE MAKER

Paul Valéry houdt op 17 oktober 1938 zijn edelmoedige en fijngevoelige *Discours aux chirurgiens* in het amfiteater van de Faculté de Médecine in Parijs. Deze sublieme tekst is een apologie van de hand, de hand van de chirurg, van de graveur, van de tekenaar.<sup>1</sup> De wonderlijke machine die de hand is, is tot veel in staat: van een banale daad als het leggen van een knoop over het creatief tussenkommen in communicatieve interacties, bijvoorbeeld door het aanwijzen van een aandachtspunt met de vinger of het maken van een ostensief gebaar, tot de filosofische daad bij uitstek: het werkelijke (be)-grijpen, (aan)raken. Het werkelijke grijpen is steeds een overwinning op het scepticisme, een verkennende ontdekking van het mogelijke, het verwerven van positieve zekerheid. De hand functioneert eerst vanuit haar animale lichaamelijkheid en de impulsen om deze te transcenderen bij het bedenken van woorden, concepten en redenen, die dan gedeeld worden in de gemeenschap van de subjecten. De multifunctionaliteit van de hand is immens, en de taxonomie van haar ingrepen in en op de wereld is onuitputtelijk: de hand beukt, bonkt en zegent, ontvangt en schenkt, voedt, zweert, geeft de maat aan, leest voor de blinde, spreekt voor de stomme, reikt naar vriend en geliefde, verzet zich al krabbend en kwetsend tegen de indringer, hamert en streekt. Zo ook de hand van de chirurg, die binnendringt tot in de bloederige vitale weefsels van het lichaam en zodoende het vleeslijke leven zelf bevoelt. Deze hand, expert in het snijden en het naaien, ontplooit een kunstig doen. De chirurg, zoals de kunstenaar, voltrekt geen onversoonlijke handeling vanuit een vooraf gegeven programma. De chirurg is ‘kunstambachtenaar’ omdat het uitvoeren van de handeling zelf essentieel is, en niet zozeer de intentionaliteit of het strikte afwerken van een cognitief programma.

In deze tijden van conceptualisme en cognitivisme wordt de hand verraderlijk gezien als het orgaan van het brein — dan wordt de hand van de chirurg een soort slaafse uitvoerder van een digitale input. Dat integendeel de hand van de kunstenaar een direct, fusioneel en individueel contact heeft met het werkelijke, zie ik geconfermeerd in Delrues tekeningen. De hand van de tekenende kunstenaar plaats ik in een breed panorama van handen, de handen van de chirurg, van de pianist, van de graveur, van de keramist, van de beeldhouwer. Moeilijk om hierbij niet te verwijzen naar de onafgewerkte sculpturen van Michelangelo, waar de brute materialiteit van het marmer de merktekens draagt van de obsessie-nale arbeid van de hakkende hand en haar prothesen, de hamer en de beitel. Kunst maken is *manuopera*, het manoeuvre, het oeuvre van de hand, de doende/makende hand. Het is zeker niet zo dat de hand uitvoert wat het denken ontwerpt, de hand is niet de slaaf van de geest. De hand produceert niet het mechanisme van de voorstelling, maar is veleer het instrument van de aanwezigstelling, en dit betekent dat arbeid verricht dient te worden om de weerstand van materie steeds opnieuw te overwinnen. De manier waarop de mens de materialiteit rondom hem, die een natuurlijke weerstand

bezit — de rots, de tronk, de bladeren, het water — aanvoelt, wordt hoofdzakelijk opgewekt door de hand: de korreligheid, de hardheid, de koude, ook de onbeweeglijkheid zijn eigenschappen die de hand ontvangt, en dit onmiddellijke en radicale effect wordt niet bemiddeld door cognitie of reflectie. Het berust op en provoceert tezelfdertijd de zintuiglijke impact. De beweging van de hand wordt niet in gang gezet door een of andere doeltreffendheid of nuttigheid. Ze is een musculaire ervaring die culmineert in de euforische of dysforische betasting. De hand, dit geprivilegerde stukje lichaam, doet dit directe gevoel van materialiteit steeds verder uitdeinen in het lichaam, waarin het zich verspreidt zonder verdere controle van het bewustzijn. De plurisensoriële lyriek van de hand: van betasten tot strelen, van grijpen tot bevoelen, modi van de esthetische ervaring, lyrisch maar niet bewust, niet intentio-neel. Toch heeft de hand een uitgebreide fysiologische anatomie en die wordt onder meer door de tekenaar gecultiveerd. Een uitstekend voorbeeld is de culminatie van het hand-zijn in de vingers. Het is alsof het lichaam, schouders en torso, is georganiseerd rondom de hand en de hand is opgebouwd vanuit de vingers — energetische vingers, die glijden, verkennen, drukken en vatten. De hand ‘zingt’ met haar vingers en ontplooit zo krachten van drukking en verglijding. Dit toont ons de pianist die met zijn vingers krachten ontketent. De vlucht van de vingers over het klavier kan men overigens aanvoelen als de wedloop van een haastige krab. Dronkenschap, losbandigheid van de hand met die avontuurlijke vingers in een onmatig tempo. De hand van de pianist ageert niet vanuit een rationele strategie of geargumenteerd project, het lyrische hand-zijn volgt alleen nog het parcours van de avontuurlijke krab, die poëtische figuren in de ruimte uittekent, zoals de figuren van een be-teken-ende tekening.

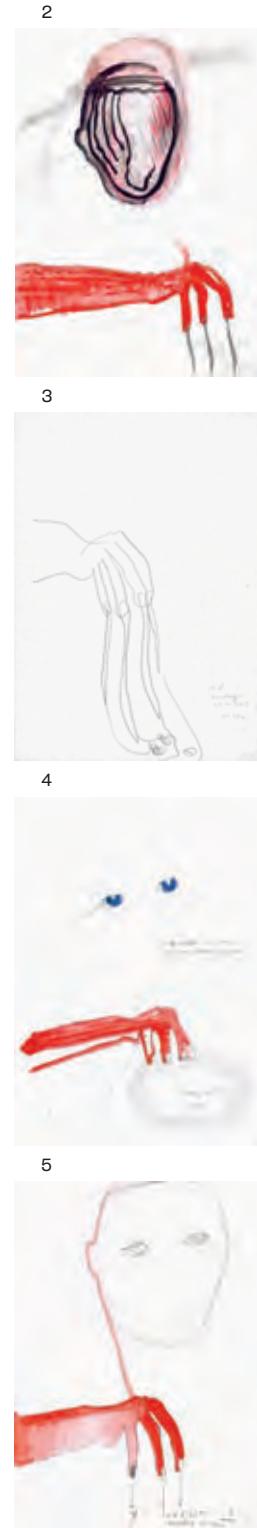
In het immense corpus van Delrues tekeningen sinds 2005 heb ik maar vijf tekeningen van handen gevonden — de meeste tekeningen zijn ‘portretten’ van een of andere soort — elk exemplarisch voor de tekenproductie van de kunstenaar die ik hierboven op mijn fenomenologische wijze heb ingeleid [Tek. 1 t/m 5]. Ik beschouw deze eerste groep tekeningen als de optimale toegang om het tekenwerk van Ronny Delrue te begrijpen. De grondintuïtie die Delrue leidt bij het tekenen van een ‘krab-hand’, de makende hand, staat aan de oorsprong van de hele genealogie van de thema’s die ik verder in deze tekst zal ontwikkelen. Dit zijn niet de handen van een geportretteerd individu, herkenbaar als dichter of tekenaar — hoogstens een paar lege ogen zijn aangegeven, een schematisch, spiraalvormig hoofd, een decoratief masker met sierlijke, abstraherende blauwe en rode stippen. Toch gaat het hier om de makende hand van de tekenaar, waarnaar overigens expliciet verwezen wordt in



1  
zondag  
[Sunday],  
01:03, moen,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

de rechteronderhoek van tekening 1: het papier — of is het perkament? — is opengevouwen en de linkerhand, door een schetsmatige lijn verbonden met de krab-hand, is een reële tekenaarshand die het potlood vasthoudt. Een dergelijk explicet verband met een werkelijke referent is uitzonderlijk bij Delrue, maar hier is het van uitzonderlijk hermeneutisch belang. De krab-hand is inderdaad de hand van de tekenaar, niet een strelende, euforiserende hand, maar een eerder dysforische, krabbende, kwetsende hand. De lang uitgerekte scherpe, metallieke nagels 'krabben', griffen en griffelen. De nagels zijn als het ware prothesen geworden van de vingers, zoals de beitel voor de beeldhouwer, de graveerstift voor de graveur, de pen en het gescherpte potlood voor de tekenaar, geklemd tussen duim, wijs- en middenvinger [Tek. 2]. De 'krabmatigheid' van de geïnstrumentaliseerde hand wordt geaccentueerd door de toevoeging van deze machinale prothesen aan de vleselijke tekenaarsvingers. De zwart-wittekening 3 suggereert hoe vanuit de prothetische uitwassen van de hand draderige lijnen worden geproduceerd, vormen zoals bloemenkelkjes, tekeningen in spe. Ook tekening 5 toont iets dergelijks: hier worden vanuit de prothetische vingertoppen mathematische formules gegenereerd — de vingers met hun kwetsende nageltoppen brengen kennis voort, hoe absurd ook. De makende hand van de tekenaar biedt wellicht schoonheid, maar steeds gehuld in pijn, onvolmaaktheid en absurditeit.

Tekening 4 is wellicht de krab-hand-tekening die Delrues paradox rondom de makende hand op de scherpste manier aangeeft. De blauwe pseudolevende ogen lijken te sympathiseren met het pseudo-creatieve proces van de tekenaarsvingers, makers van een vijverachtige ellipsstructuur. De klassieke harmonie en het academische evenwicht worden verantwoord in een syntagma dat Delrue explicet noteert in deze tekening van 23.10.2005: "Ogen pakken meer dan/handen kunnen grijpen". De krab-hand grijpt, knijpt en pijnigt, maar het oog pakt, niet in volledige contiguité met zijn materiële correlaat, maar vanop een vervreemdende afstand. Er schijnt dus een redelijkheid ingebouwd bij het pakken met de ogen: niet het grijpen van de krab maar het pakken van de jaguar, die zijn tijd neemt om de radicale vernietiging van het slachtoffer te berekenen [Details van tek. 1 t/m 5]. De makende hand die ik heb bezongen als intrede tot de tekenesthetica van Delrue accentueert dat de kunstactiviteit



van de tekenaar bepaald wordt vanuit de spanningssamenhang tussen het pakken met het oog en het grijpen met de hand, tussen de jaguar en de krab. Het is bijzonder moeilijk om precies na te gaan welke specifieke impact het zien en het voelen/betasten heeft in de esthetische ervaring, zowel bij de *felix aestheticus* of kunstbeschouwer/minnaar als bij de scheppende kunstenaar zelf. We kunnen voorzichtig stellen dat zowel de reproductieve esthetische ervaring bij de *felix aestheticus* als de productieve esthetische ervaring bij de kunstenaar gesteund is op een synesthetische interactie, waar verschillende zintuiglijke potentialiteiten samenkomen. De nabijheid van het tasten/voelen moet op een of andere wijze verbonden kunnen worden met de afstandsname van de blik ten overstaan van zijn materiële correlaat. De blik en de tast zijn nooit radicaal autonoom — ingeplant in het lichaam, zijn zien en tasten in voortdurende interactie. Het subject ziet de beweging, omdat het die beweging afleidt vanuit het bewegen van de hand. Ik zal verder nog aanduiden hoe het zien van de spatiale bewegingen van lijnen, vormen en figuren gepaard gaat met reflexief en anatomisch ingeperkte verplaatsingen van de hand. De hand van de kunstenaar kan maar scheppend zijn wanneer het oog en de hand in en door elkaar zijn gevlochten. Het plastische doen vooronderstelt de ineenvlechting van oog en hand, van zien en tasten. Het 'werk' van het zien kan ontsporen wanneer het door ultieme abstractie, symbolisering en idealisering alle gevoel voor de aanwezigheid der dingen verliest en daarbij de inbreng van de hand volledig negeert. Verlies van de concreetheid is het gevolg van de kortschutting tussen oog en hand. Een eerste serie tekeningen van Ronny Delrue betreffende de makende hand [Tek. 1 t/m 5] heeft ons zodoende geleid tot de kernvraag van zijn esthetica: wat is be-teken-end tekenen?

## 2. HET BE-TEKEN-ENDE TEKENEN

De makende/doende hand als scheppend benoemen leidt alleen maar tot inconsistentie en mystificering. 'Originaliteit' en 'creativiteit' zijn zusternoties — originaliteit is een mythe van de moderniteit, terwijl creativiteit veeleer een idee is van romantische of neoromantische oorsprong. De kunstenaar wordt dikwijls opgehuld vanwege zijn inventiviteit, zijn originaliteit, zijn authenticiteit, zijn singulariteit, zijn uniciteit. Het toekennen van het statuut van originaliteit berust op de idee dat kunst alleen maar een product kan zijn van een onweerstaanbare drang naar singuliere zuiverheid, en zodoende een revolte tegen het conventionele en het traditionele, de

- 2  
moen,  
23.10.2005,  
zondag  
[Sunday],  
01:23, 01:08,  
02:11, mixed  
media on  
paper,  
29.7 x 21 cm
- 3  
zondag  
[Sunday],  
23.10.2005,  
01:59, pencil  
on paper,  
29.7 x 21 cm
- 4  
zondag  
[Sunday],  
23.10.2005,  
00:47, mixed  
media on  
paper,  
29.7 x 21 cm
- 5  
moen, zondag  
[Sunday],  
01:14, mixed  
media on  
paper,  
29.7 x 21 cm

erkennung van een oorsprong in al zijn zuiverheid, een nieuwe geboorte. Originaliteit wordt dan de metafoor die verwijst naar de ongeschonden bronnen van de creativiteit. Het *Ik* als absolute en unieke oorsprong duidt op een potentieel dat zich in een voortdurende hergeboorte bestendigt en regenerert. En ook de zusternotie van creativiteit heeft iets magisch waarmee moet worden afgerekend. De kunstenaar ziet als een God die ex nihilo schept, is zinsverbijsterend — overigens, *creatus* betekent niet ‘geschapen’, maar ‘gegroeid’. Marcel Duchamps kritiek op artistieke creativiteit is wel heel pertinent — volgens hem biedt een dergelijke opvatting alleen maar mystisch gestamel, conceptuele verwarringen, vervalsende waardeoor-delen. Duchamps filosofie van de ready-made is een directe aanval op de mythe van de artistieke creativiteit. Aan de bron van het kunstgebeuren ligt niet de inspiratie, de géromantiseerde gave van de muzen, maar de arbeid van de demiurg, prachtig gepersonifieerd in de architect-kunstenaar Eupalinos, de constructeur, in Plato’s *Phaedra*. Daarom duiden we de schetsen van de architect als prototypes van het be-teken-ende tekenen. De arbeid van de architect, het componerend en modelerend fabriceren, de knowhow bij het in vorm zetten van materialen brengt ons heel wat dichter bij wat wezenlijk is aan het be-teken-ende tekenen dan om het even welke mystiek van de inspiratie en de creativiteit. Maken is een predicaat dat wel suggestief is, maar niet echt precies. Toch is dit de enige toegang tot een relevante esthetica van het tekenen. De semantiek van maken en doen is enigszins verschillend: doen is minder strategisch, minder procedureel dan maken; de agent van het doen is minder gestructureerd dan de agent van het maken. Een adequate theorie van het be-teken-ende tekenen zal dan ook eerder steunen op inzicht in het proces van het maken dan in dat van het doen. Het maken vormt de arbeid van de kunstenaar om tot een actie, maar een actie die de eigen psychologie van de kunstenaar overschrijdt: de kunstenaar zal er nooit in slagen om de actie die hij uitvoert te verantwoorden vanuit zijn eigen intentionaliteit en te reduceren tot een realisatie van zijn eigen psychologische virtualiteiten (wat hij denkt en wil, begeert en projecteert). Zijn acties kan hij nooit ten volle beheersen, omdat alle krachten — spanningen en ontspanningen — gegronde zijn in zijn vitale lichamelijkheid in al haar ondoorzichtigheid, de confuse levenskrachten die mee betrokken zijn bij het maken van kunst, bij de acties van de makende hand.

Een dergelijke benadering van het tekenen als een maken is zeer zeker de juiste toegang tot een adequaat begrip van het tekenen, maar een dergelijke verwoording is te algemeen. Ik laat me helpen door een zin in *Dessiner. La gomme et les crayons* van de uitstekende tekenaar en schilder Valerio Adami: “Een tekening geeft alle informatie over zichzelf. De hand volgt zijn eigen parcours, dat zich losmaakt van de tekenaar en bewogen wordt door een energie die zich vindt in het teken zelf en zich uiteindelijk keert tegen de tekenaar. De aankomstlijn zijn punten van opschorting” (Parijs, Galilée, 2000, 30-31, mijn vertaling). Aan de oorsprong van het tekenproces ligt de hand die gedreven wordt door een

energie, een impuls, een vitale kracht — de hand is ingeplant in de levendigheid van het animale lichaam. Geen doorzichtige intentionaliteit hier, geen doelgedreven programma, maar alleen een onuitdrukbaar drift die de tekenaar zelf overvalt en aan onoverwinnelijke banden legt. Het tekenparcours van de hand maakt zich los van de psyche van de tekenaar, van zijn denken en zijn willen. Toch zal deze initiële drift in de tekening zelf aanwezig worden gesteld (“een tekening geeft alle informatie over zichzelf”), niet in zijn volheid zichtbaar maar gesuggereerd als een aura. De werking van de tekendrift is maar een eerste (constitutief noodzakelijk) moment in een dialectiek waarbij de tekenaarsidentiteit, zijn psyche, ambitie en project, haar rechten terugwint in het durende proces van het be-teken-en van het tekenen — de tekenaar bevormt zijn werk tot een teken, een interpreteerbaar object dat door verwijzing, vergelijking en kunstgevoel bespreekbaar wordt, en waarin de specifieke kunstenaar zijn eigen identiteit terugvindt. De dialectiek tussen het initiële moment (de onpersoonlijke drift van de in het lichaam ingeplante hand) en het finale moment (de recuperatie door de identitaire kunstenaar, de omvorming van het object tot een [semiotisch] teken waarover kan worden gesproken en gedebatteerd) kent, zoals Adami het uitdrukt, “geen aankomstlijn” — bij het einde zijn alleen punten van opschorting. Daarom juist blijven Delrues tekeningen fascineren: de strijd tussen de ondoorzichtelijke drift en de betrachting om te betekenen, om van de tekening een teken met betekenis te maken, is nooit beslecht, een finale verzoening wordt telkens opnieuw opgeschort. Ronny Delrue vertaalt in zijn proefschrift *Het onbewaakte moment* deze pijnlijke dialectiek in een andere terminologie. Hier wordt de band tussen de drift van de hand en het betekenen benoemd als de spanning tussen het oncontroleerbare en de controleerbaarheid, een spanning die in de tekening gericht is op een verzoeningsmoment.

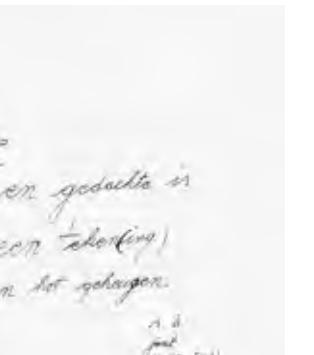
Deze niet-ophoudende opschorting geeft aan de tekening haar openheid, haar noodzakelijke onvoltooidheid. Vergelijk de projecttekening of -schaal van de architect met de tekening van de plastisch kunstenaar. Voor de architect is de projectschets dynamisch, maar alleen maar inleidend tot het belangrijkste, het bouwen zelf. Het regime en de waarde van een dergelijke schets halen hun betekenis uit het beoogde eindpunt. De energie die de architect investeert bij het schetsen is gericht op de afsluiting en de verzoening met de finale betekenis. De tekening voor de plastisch kunstenaar is openheid, die de mededeling van drift en betekenis voorlopig opschort. Het tekenen heeft iets dramatisch — de opschorting van de finale betekenisgeving is het gevolg van de loodzware impact van de hand en zijn animale gestualiteit. Het be-teken-ende tekenen is bij essentie onvoltooid, een ultieme betekenis is er niet, het betekennend universum van de tekening ligt angstig open, wordt bij elke interpretatie steeds opnieuw ‘opgeschort’.

Dat ‘teken’ en ‘tekening’ intrinsiek naar elkaar verwijzen, kunnen we nalezen in tekening 6: “Een gedachte is een teken(ing) in het geheugen.” Afgezien van de verwijzing

88

naar mentaliteit (gedachte) en tijdelijkheid (geheugen), treft ons in deze zinsnede van Delrue de homologatie van teken en tekening. De dynamiek van het ver-teken-en van de tekening ontploot zich als een voortschrijdende weg, van de ondoorzichtelijkheid van de tekendrift tot de obsessionele transparantie van een expliciete tekenstructuur. De opeenvolging van acht tekeningen uit het corpus dat hier ter tafel ligt, toont maar één mogelijke weg, die ik wellicht op een eerder arbitraire manier analyseer. Vanuit het magma van de schriftuur rijzen lijnen, vormen en figuren op, steeds autonome, herkenbaarder en inhoudelijk rijkere. De tekening van 16.06.2017 [Tek. 7] biedt een zuiver abstract lijnenspel, een graffiti op de achtergrond van een rustig uitgeschreven verhaal, terwijl de meer bewerkte tekenfiguur van de tweede tekening [Tek. 8] — nog een verhaal, deze keer over Philippe Van Cauteren en over de Van Gogh-wandeling die Delrue heeft gemaakt en getekend — een eenogige man voorstelt, gevatt in een klassiek ovaal kader, half ingevuld met mozaïekstukjes. Deze tekentechniek zal hoe langer hoe expliciter betekenis geven aan de tekeningen uit een latere fase van Delrues oeuvre. Het plastische verrijst uit het scripturale, ook nog in de derde tekening [Tek. 9], die een man met een (sigaretten)koker, een fluit, een opgerold perkament voorstelt. Deze drie tekeningen kunnen nog niet ten volle worden beschouwd als be-teken-end, aangezien ze niet uitstijgen boven de driftige scripturale poel [Tek. 10]. De tekening wordt wel ten volle be-teken-end wanneer de mozaïektechniek systematisch en arithmetisch (zie de streepjes die de telling weergeven) is toegepast en ten gevolge van een typische Delrue-strategie wordt aangedreven vanuit het brein [Tek. 11]. Recent, in 2017, combineerde Delrue de stippen- en mozaïektechnieken om een surreële figuur te construeren, een teken van absurditeit, een gezicht dat opgenomen wordt in een slakkenconstellatie [Tek. 12], terwijl de ‘man met hoed’ — een combinatie van de stippen- en mozaïektechniek — met zijn uitgesneden oor (Van Gogh) en de doordringende blik een heel menselijke aanblik biedt. Hoe systematischer en expliciter tekentechnieken (stippen, mozaïeken) worden toegepast, hoe betekenisvoller de tekening wordt: de ‘man met hoed’ is een schitterend teken van een ernstig maar wellicht tragisch gemoed. De mozaïektechniek functioneert positief bij deze betekenisgeving, maar de stippentechniek verstoort de euforie en ondermijnt de positieve inbreng van de mozaïektechniek.

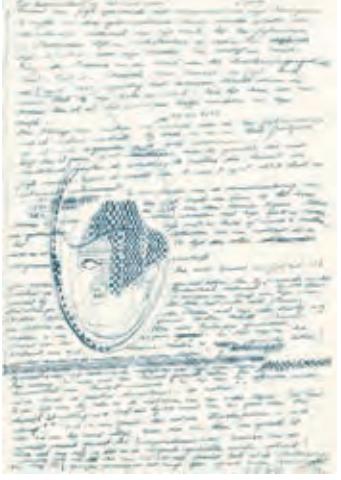
6



7



8



9



10



12



13



14



89

6  
gent [Ghent],  
13.09.2013,  
11:53, Chinese  
ink on paper,  
29.7 x 21 cm

7  
tricksters,  
16.6.2017,  
Chinese ink  
on paper,  
31 x 22.5 cm

8  
12.07.2014,  
15:57, ink  
on paper,  
29.7 x 21 cm

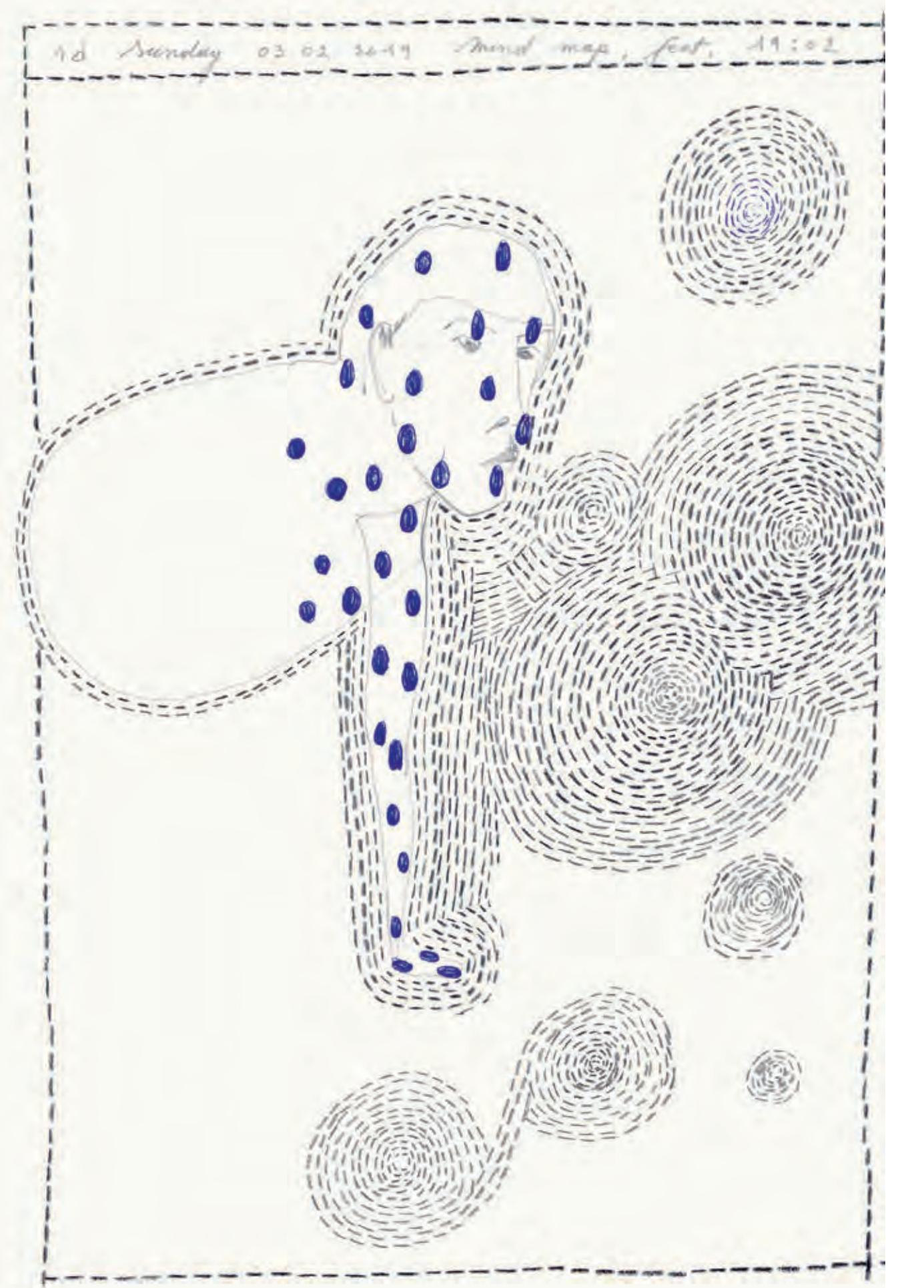
9  
zondag  
[Sunday],  
20.5.2018,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

10  
Xiamen,  
20.05.2009,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

12  
Moen,  
5/7/2014, 17u.,  
ink on paper,  
29.7 x 21 cm

13  
rehabilitation,  
donderdag,  
juli [Thursday],  
30 July], 2015,  
07:15, pencil  
on paper,  
29.7 x 21 cm

14  
5.8.2018,  
21.08.2011,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm



11  
sunday,  
03.02.2019,  
Mind map,  
Gent [Ghent],  
19:02,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

Tekeningen 13 en 14 zijn kroonjuwelen uit het tekeningencorpus van Delrue. Welke ook de anekdotische context is bij de productie van het contrastieve ledematenpaar, de tekenwaarde ervan is optimaal [Tek. 13]. Het innerlijke linkerbeen wordt als het ware ‘geprothetiseerd’ door de krab-hand, exact zoals de bedreigende metalen vingers van de krab-hand, niets daar dan anatomische artificialiteit. Dit staat in tegenstelling tot het esthetiserende rechterbeen, volledig bewerkt door de mozaïektechniek, beide voeten in profiel zoals op de Egyptische bas-reliëfs. Teken van de spanning van artificialiteit en natuurlijkheid, van koude mechaniek en warme esthetiek. Dat de primaire drift van de kunstenaar hier pijnlijk lichaamselijk is ingebed en betekenis krijgt door het geniale contrast met het mozaïekbeen, is een bijzonder authentieke exemplificatie van hoe het be-teken-ende tekenen door een groot tekenaar wordt geïmplementeerd [Tek. 14]. Dit vindt zijn bekroning in een andere lichaamsvoorstelling, die eveneens rust op een fundamenteel contrast: het natuurlijke lichaam, in zijn brute animaliteit — de voorstelling van genitalia hier is zeer uitzonderlijk bij Delrue — en de esthetisering ervan aan de hand van de streepjestechniek. Het artefact van de maliënkleider is een prachtig voorbeeld van een klassieke lijnenschets van het vrouwelijke lichaam getransformeerd door een betekenisgevend amendement. Het is alsof het natuurlijke lichaam aangevreten wordt door een metallisering, die hoofd en ledematen verzwelt. De betekenis van deze figuur bestaat er niet zozeer in dat de esthetisering van het lichaam aan de hand van de streepjestechniek verwondering en bewondering oproept, maar wel dat de angstwekkende spanning tussen natuurlijkheid en artificialiteit de zuiver esthetische ervaring bij voorbaat al ondermijnt. Het be-teken-ende tekenen speelt met een fundamentele onrust betreffende dergelijke contrasten en spanningen, de onrust dat de natuurlijkheid helemaal zal worden weggevreten door de voortschrijdende kunstmatigheid...

### 3. VAN DE LIJN TOT DE CONTOUR — HET LEVEN VAN DE VORMEN

De drift van de tekenende hand, de begeerte van de lijn. Picasso, Klee, Matisse — “*désir de la ligne*”, een syntagma van Matisse. De kracht van de lijn van de pijl, van de ‘worp’ van het semen, het opspuiten van de begeerte, *Entwurf*, de straal van het ‘ont-werp’. Het tekenen heeft het schokkende tempo van een lijn die, zonder doelmatig en resultaatgericht te zijn, haar

onnoemelijke energie kwijt wil in een figuur of een vorm. Ook lijnen worden getemd: de abstract euclidische lijn wordt, zoals bij Matisse, een dansende lijn, of zoals bij Picasso, een libidinale lijn, lichaamsvormend. Toch ligt aan de mysterieuze oorsprong van het tekenen de begeerte van de lijn, die onuitputtelijke potentialiteit waar alle tekenen begint, samenspel van abstractie en concreetheid. Abstractie, algebra, meetkunde: Euclides bepaalt de lijn als een lengte zonder breedte, een lijn die alleen maar gedacht kan worden. Toch is er interactie met de concreetheid, de kundige hand, de oncontroleerbare zwier van de geste die strijd voert met de empirische beperkingen, zoals de materiële aard en de afmetingen van het substratum (papier, doek) en de eigenheden van het tekeninstrument. Hoe kan de begeerte van de lijn getemd worden door realia, zoals een pen of een potlood? De eerste ‘tijd’ van de tekening is heel zeker de kracht van de wort die de tekening initieert en tevens haar intensiteit en tonaliteit regelt, de kwaliteit van haar boveneindigheid — geen aanduidbaar begin zoals het routinegebeva van de tekenaar dat in de tijd is ingeschreven, het tijdelijke proces van het inkerven van de graveerstift in de koperen plaat, van het krassen van de kroontjespen op het perkament. Elke lijn die zichtbaar en voelbaar verwerkelijk wordt in de tekening is de weerslag, het spoor van de begeerte van de lijn, een eros die ontsnapt aan de waarneming en het drijfzand vormt waarin de existentiële malaise bij de tekenaar is gegrepen. De lijn is niet een inert ding en ook niet de projectie van het psychisme van de tekenaar. De lijn is de wort die vanuit de ondoorzichtelijkheid van onbeheersbare krachten neigt naar haar verwerkelijking in volumes, contouren, melodieën, choreografische passen, ritmen en cadensen — steeds de begeerte van de lijn zonder welke geen artistieke mogelijk zou zijn, geen esthetisch genot, geen *energia* voor het kunstig tekenen.

De euclidische meetkunde berekent hoe lijnen worden verlengd en aan elkaar gekoppeld, elkaar snijden en ombuigen, hoe ze geometrische vlakken begrenzen (de zuivere abstractie bij Malevich). Maar ten overstaan van het corpus van Ronny Delrues tekeningen is een dergelijke axiomatische praxis betreffende de lijn niet zeer relevant. Bij Delrue neemt de lijn de vorm aan van een contour, en dit leidt ons tot een nieuw gamma van semiotisch-esthetische beschouwingen: hoe verhouden zich in deze tekeningen vorm en materie? De lijn geeft leven aan de vorm, maar de vorm zelf moet voortdurend bevochten worden op de materie. Een tekening is natuurlijk niet zo matiëratisch als een schilderij — er zijn geen opeengehoopte verflagen, er is geen dieptedimensie van brute materie, soms van opgeplakte heel banale en alledaagse materialen (Burri, Kiefer). De materie waarmee de contouren zijn opgevuld in Delrues tekeningen zijn kleurvlakken in hun liquiditeit en transparantie. In concreto kan de spanning tussen vorm en materie worden gehomologeerd met de spanning tussen contour en kleurvlak. Dit is echter geen stabiele verhouding, en de dynamiek waarvan deze tekeningen getuigen, bestaat juist in een onophoudelijke fluctuatie binnen de spanning tussen contour en kleurvlak. Het kleurvlak ontket elke contour en breidt zich uit zonder

begrenzing, en de contour dringt het kleurvlak terug tot zijn statuut van opvulling – dit is precies wat gebeurt bij de geometrisch abstracten (Mondriaan). De wereld van de vormen kent geen absolute stabiliteit, en de creativiteit van de vormen biedt een overvloed aan affiniteiten, dissociaties, vervormingen van hybride, chaotische, labyrinthische reconstructies. Het oeuvre van de kunstenaar, niet het minst dat van Ronny Delrue, is een veld van metamorfosen, een flux van soms radicale verplaatsingen binnen de spanning tussen vorm en materie, tussen contour en kleurvlak. Een primair axioma van de kunsttheorie: de vorm is de constructie van de materie, maar tezelfdertijd: de vorm bestaat alleen maar door en in de materie. Dit onderscheid ons standpunt van een idealistische, platonse kunsttheorie, maar ook van allerhande formalismen (de vorm is alleen een oppervlakte, de uitwendigheid van een holte, de huid van een leegte, in feite een vleesloze huid). Omdat vorm en materie elkaar inperken, is de kunstpraktijk geen topologische calculus, integendeel: vormen zijn gebonden aan het gewicht, de densiteit, de tonaliteit, de kwaliteit van het vlees van de materie. Zelfs de meest ascetische (conceptuele of digitale) kunst is gevoed door de materie. Vorm is altijd incarnatie, maar tevens moet gezegd worden dat de vleeselijke materie een formele roeping heeft. De artistieke praxis doet niets anders dan het leven van de vormen in de materie uitbuiten en cultiveren. Het leven van de vormen is de geschiedenis van de metamorfosen in de speelse interactie tussen vorm en materie, en meer specifiek bij Delrues tekeningen, tussen contour en kleurvlak.

Aan de hand van een apologie van de lijn leidt een tekening van 30.06.2016 [Tek. 15], ons binnen in deze sublieme geschiedenis van metamorfosen. Het lijnenspel is niet gemotiveerd door anatomische volmaaktheid, door precieze identificatie van een persoonlijk gezicht – het gezicht is inwisselbaar, een mobiel masker, vrouw en/of man – maar door de begeerte die de tekenende hand drijft, met enkele curven, kanten en hoeken. Het tekengenot vloeit uit de krasende pen of het aangescherpte potlood. Het begin van alle tekeningen: de begeerte van de lijn. Tekening 16 biedt al wat meer betekenis, een al moeilijker interpreteerbare verdichte semantiek: het pennengekraas is al even intens – hier en daar vormen inktvlekken zich om tot punten- of streepjes-techniek, zoals van beide benen, met de klassieke functie van de perverse desidealering en de verziekelijking van het vlees. De lijn bevestigt deze dysforische semantiek. Dit semantische accent vooronderstelt dan ook de desubjectivering van het lichaam: een kap getekend met een patroon van perfect parallelle lijntjes bedekt alle persoonlijke expressiviteit. In tekening 17 is de lijn veraagd en uitgestreken, grijs en waterachtig. Tegen Euclides in heeft de lijn

hier wel degelijk een breedte: lijntjes worden horizontaal en verticaal gecomposeerd, de groene en donkergrijze gedachteespinsels boven het alleen maar gesuggereerde hoofd contrasteren op een klassiek esthetische wijze met de verbleekte fragiliteit van de figuur. Verwatering van kleur, verwarring van de lijn, omgekeerde begeerte, de begeerte om te verdwijnen, wegvloeiing, verdamping van de lijn. De geschilderde lijn in tekening 18 toont ons exemplarisch de inperking van de functie van de lijn tot contour – het lichaam van een duikende figuur wordt alleen gesuggereerd door de contour met een merkwaardig supplement: een hoofd, neerwaarts gericht, dat zich op surrealistische wijze uitbreidt tot een been – verwonderlijke confrontatie van het contour-been met het veel preciezer getekende, bevlekte ledemaat dat het hoofd nadrukt. Dit contrast is een merkwaardige vondst die de plastische eigenheid van de contour beduidt. Dat een volgende stap, de spanning tussen contour en kleurvlak, mogelijk is, wordt hier al aangekondigd.

Tekeningen 19 en 20 tonen heel direct de input van kleur in het tekenarsenaal: de tekenaar importeert zijn kleurenverzameling en probeert die uit, net zoals dat gebeurt op de tekenacademie. Deze groen-blauw-donkerrode tinten komen terug in fascinerende vormen die door de spanning tussen contour en kleurvlak tot stand komen. Tekening 21 is een topstuk uit de tekencollectie van Ronny Delrue omdat de contour en het kleurvlak hier ontkoppeld worden: rechts van het lichaam zweeft een contourlijn die zich schijnbaar heeft losgeweekt van het kleurvlak. Deze onafhankelijke contourlijn komt terug in de tekening van de vingers en van delen van een schematische gezichtsstructuur. Het kleurvlak van het uitgerekte lichaam, met die donkerrode borst en geboortevlekken op de huid, genereert een ongrijpbare betekenis (dit is zeer zeker een tekening die be-tekent) van tragische eindigheid en wezenlijke onvolmaaktheid. Het is hoofdzakelijk de dissociatie van kleurvlak en contour – een zuiver formele strategie van de tekenaar – die ons deze emotie aandraagt: het gevoel van een uitgerekte vergankelijkheid waaruit de beschermende contour is weggevloeid. Ik voeg hieraan de tekeningen 22, 23 en 24 toe, waar de kleurvlakken even beweeglijk zijn, tot dansend elegant toe, met een begrenzende contour die telkens op een iets andere wijze functioneert. Tekening 22 heeft een scherp afgetekende contour met charmante en bijna frivole kleurschakeringen (de figuur staat als een

92

15  
Gent [Ghent],  
30.06.2016,  
20:59, Chinese  
ink on paper,  
29.7 x 21 cm

16  
13.07.2009,  
Chinese ink  
on paper,  
34.5 x 24.5 cm



22



17  
26.11.2012,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

18  
17.12.2007,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

19  
12.06.2006,  
mixed media  
on paper,  
30.1 x 23.8 cm

20  
2018, mixed  
media on  
paper,  
29.7 x 21 cm

22  
01.12.2008,  
mixed media  
on paper,  
36.1 x 26.9 cm

23  
05.06.2006,  
mixed media  
on paper,  
30.1 x 23.4 cm

24  
10.10.2011,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

25  
*links [left]*,  
25.01.2016,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm



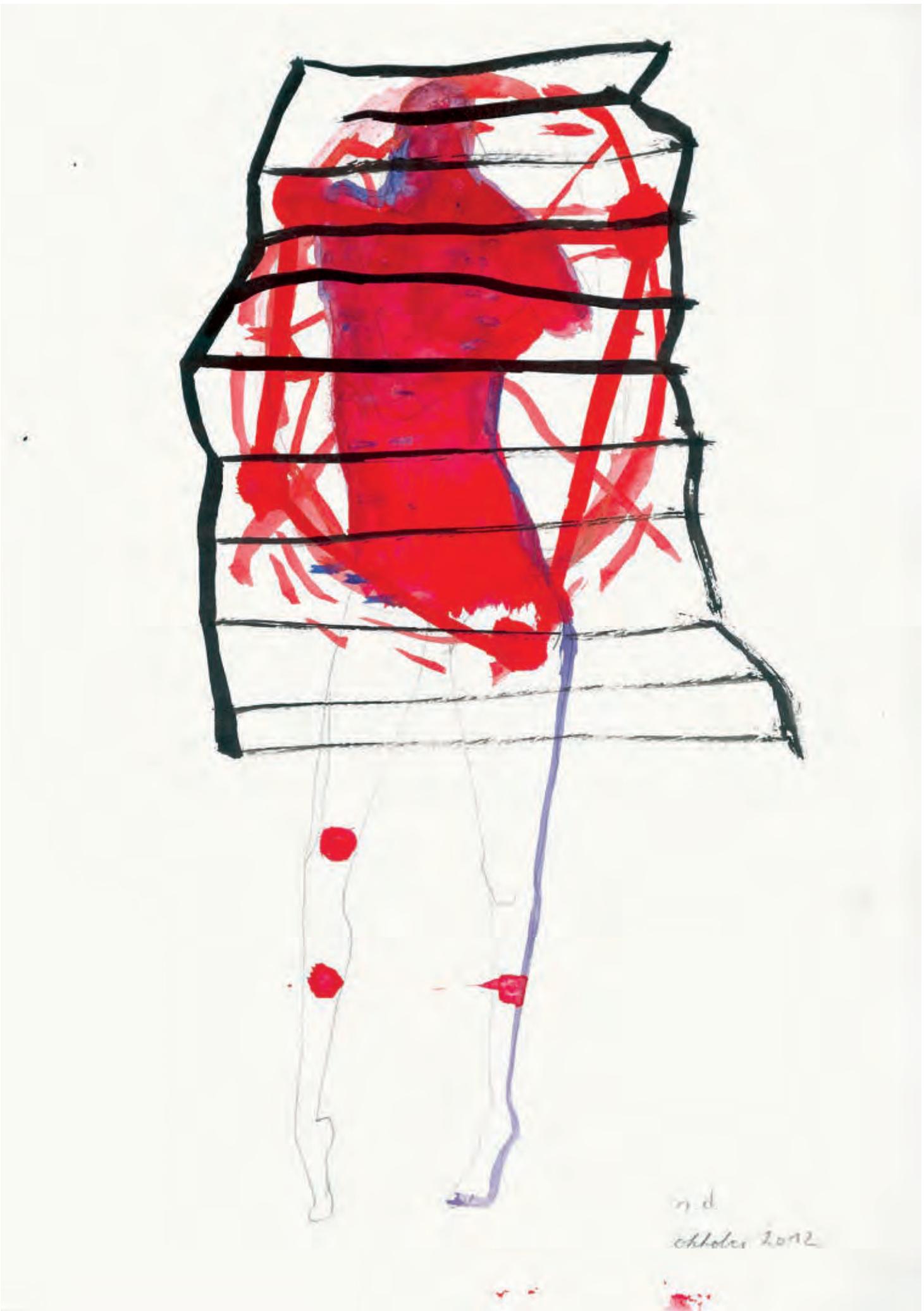
balletdanseres op de tippen van de tenen en heeft een bloemenstengel in de hand). Tekening 23 vertoont opnieuw een contour die gedeeltelijk is losgekomen van het kleurvlak, zelf ontdubbeld in twee prachtig complementaire kleuren en daarenboven bewerkt met de bolletjestechniek. Ook tekening 24 ontkoppelt contour en kleurvlak, en doet de figuur met de uitgestrekte arm geboren worden uit een hartvormige kelk. Ik heb hier de tekeningen 25 en 26 aan willen toevoegen, omdat deze nog twee andere figuratieve varianten aanbrengen, twee verschillende lichaamshoudingen — zittend en liggend — telkens met diezelfde ontkoppeling van de contour en het kleurvlak. De lijnintensiteit van beide tekeningen is heel verschillend, van ondraaglijk scherp bij de zittende figuur (zittend in het ijle, met één bengelend been, en een arendsbliek) tot ondraaglijk vaag bij de liggende figuur (met opengebarsten hoofd, in de liggende positie geduwd door de geometrisering van de martelpijlen). Ik zie deze derde groep tekeningen, hier samengebracht onder de noemer ‘Van de lijn naar de contour — het leven van de vormen’, als voorbeelden van een formele strategie die Delrue in zijn tekeningen heel uitdrukkelijk implementeert, namelijk de subtile behandeling van de spanning van contour en kleurvlak, van vorm en materie.

#### 4. HET LICHAAM ALS OMHULSEL EN ZIJN ATTRIBUTEN

In het immense corpus van Delrues honderden tekeningen is er één dominant figuratief onderwerp: het lichaam. Niet het rurale of stedelijke landschap, niet een of ander culturele of maatschappelijke stand van zaken, niet een religieus symbolisme, geen historische reconstructies. De meeste tekeningen zijn overigens naar levend model geproduceerd gedurende publieke en regelmatige tekensessies. Van het hierboven ontleden spel van vorm en materie, van contour en kleurvlak, is het lichaam de meest adequate en steeds terugkerende incarnatie. Wat is ‘lichaam’ hier, waar en hoe is dit ‘lichaam’, dat steeds verschijnt in zijn isolement en in zijn onverschilligheid tegenover om het even welke mogelijke context — fysiek, psychologisch, historisch, cultureel, ook plastisch? Hoe en waar kan Delrues lichaamsvoorstellingen worden geplaatst in het panorama dat de onuitputtelijke geschiedenis van de kunst te bieden heeft? In onze verbeelding leven de lichamen van de Adam en Eva van Jan van Eyck, van Cranach de Oude en Dürer; de liggende Venussen van Velázquez, Titiaan en Manet; de honderden pentekeningen en gravures van heel scherp afgelijnde lichamen uit de renaissance en de barok; de anatomische en chirurgische lichamen van Vesalius tot Rembrandt. Het naakte lichaam bezet de hele geschiedenis van de plastische kunsten en is er aanwezig in onnoemelijk veel gedaanten, van de strikte

medico-fysieke reconstructies tot de meest imaginaire metamorfosen. Toch zijn er in dit brede gamma van heterogene figuraties stabiele bepalingselementen, die door een fenomenologie van de lichamelijkheid kunnen worden opgespoord. Hiervan de voornaamste componenten te willen detecteren is er alleen maar op gericht te kunnen nagaan in hoeverre Delrues lichaamsfiguraties een dergelijke klassieke esthetica van de lichamelijkheid implementeren of eraan ontsnappen en zelfs overstijgen. Vooreerst, het klassieke lichaam is het knooppunt van interactie met de wereld (de kosmische, maar ook humaanere wereld in al zijn gedaanten, van het direct interpellerende individu tot de verstuifde gemeenschap). Bij deze interactie met de wereld blijft het lichaam relatief stabiel, maar de motieven die het streven naar permanentie bepalen, zijn grotendeels oncontroleerbaar, meestal zuiver reflexief en onbewust. Vervolgens creëert het lichaam zijn eigen spatialiteit, geconcentreerd en uitstekend, nooit abstract en geometrisch maar perspectieverend: het lichaam is niet in de ruimte, maar bewoont de ruimte. Het klassieke lichaam wordt daarenboven beleefd en voorgesteld in zijn motoriek, niet als een inerte massa, maar veeleer als een zinstichtende bewegingskracht van aantrekking en afstotning die diverse wijzen van samenzijn met andere subjecten zal richten. Het lichaam is ook de zetel van de zintuiglijke gevoeligheid — het lichaam ziet, hoort, voelt, smaakt — en deze gevoeligheid kan verheven worden tot affecten die de subjecten intiem verbinden en leiden tot culturele uitpuiling, bijvoorbeeld in het culinaire genot. De zintuigen interageren binnen een coördinerend lichaam en een dergelijke coördinatie verscherpt de intensiteit van het lichaamsgevoel. De zintuiglijkheid biedt niet alleen toegang tot de wereld, maar realiseert tevens een eigen identiteit en de cultuur van het intieme levensgenot. De synesthetische coördinatie en het gevoel van een groeiende identiteit maken van de lichamelijkheid tevens een innerlijkheid, zo beleefd maar ook zo gepercipieerd door de *Umwelt* en als dusdanig voorgesteld in de kunsten. Deze innerlijkheid wordt dan geprojecteerd als een ruimte van emoties, impulsen en passies, maar ook van intellectuele interesses en al dan niet planmatige bedoelingen. Ten slotte wordt het lichaam ervaren als expressief — de expressiviteit van het lichaam (de innerlijkheid wordt ‘getoond’) is een constante uitdaging geweest in de geschiedenis van de plastische kunsten. De originele en pertinente voorstelling van de expressiviteit van het lichaam wordt steeds heel hoog ingeschatt.

De hierboven ontworpen fenomenologie van het klassieke lichaam bevat vijf componenten: het lichaam is het knooppunt van de interactie met de buitenwereld, het bezit zijn eigen spatialiteit, het is de zetel van de zintuiglijke gevoeligheid, het bevat een innerlijkheid en het is gemarkeerd door expressiviteit. Is deze fenomenologie van het klassieke lichaam toepasbaar op de lichaamsvoorstellingen in Ronny Delrues tekeningen? Geenszins, bij Delrue hebben we te maken met het postklassieke (postmoderne) lichaam, waar de vijf opgesomde kenmerken van het klassieke lichaam opgeschort zijn. De twee beroemdste lichaamsvoorstellingen



bij Marcel Duchamp bieden wellicht toegang tot een schematische analyse van het postklassieke lichaam. In *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, ook *Le Grand Verre* (1915-1923) genoemd, wordt het vrouwelijke lichaam voorgesteld als een mechanische machine waarvan de 'organen' (een molen, een pletwals, een gaslantaarn, een windhaan en andere artificiële elementen, maar ook een wesp) op schaamteloze wijze geprogrammeerd zijn voor de liefdesoperatie. Het vrouwelijke lichaam bij Duchamp is een erotico-mechanische metafoor, een schematische anatomie, zonder psychologie, zonder initiatief, passief en compact. Bij de kijker-voyeur wordt de begeerde opgewekt om de kadaverische machine met diagrammatische preciesheid te analyseren en bij deze dissection van de intieme geheimen van de Artificiële Vrouw die organische inwendigheid — een netwerk van buizen en cilinders — te ontdekken. *Étant Donnés 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966), de laatste en steeds verborgen gebleven installatie van Duchamp, biedt een totaal andere figuratie van het hermafrodiete lichaam. Het lichaam als erotische machine wordt er herleid tot het wezenlijke door focalisering op de vulva en door amputatie van de ledematen. Fragmentarisering, mechanisering en depychologisering zijn de cerebrale en obsesionele merktekens van het postklassieke lichaam. Men kan Duchamp inderdaad zien als de grondlegger van het postklassieke/postmoderne paradigma en het is evident dat belangrijke secties van de twintigste-eeuwse kunst een dergelijke schematisering van de lichaamselijkheid vertonen — bij alle avant-gardes, zoals het futurisme en het surrealisme, Picasso en de meeste modernisten, tot de informele en abiecte kunst toe figureert een dergelijke postklassieke lichaamselijkheid.

Een analyse van de lichaamsvoorstellingen bij Delrue kan alleen relevant zijn nadat een aantal reducties genoemd zijn. De analist kan veronderstellen dat het hier niet gaat om voorstellingen van personen, van actoren in de wereld, van dragers van libidinale energieën, van bronnen van oorspronkelijkheid. Hier worden geen bundels van passies, geen dragers van cognitieve of emotionele vaardigheden afgebeeld. Er is geen innerlijkheid, enkel omhulsel — Delrue herleidt het *Ik* tot de *Ik-huid*, de *Vlees-huid*, die men niet kan uitdiepen en alleen maar kan uitbreiden. De *Ik-huid* breidt zich uit met prothesen, met attributen, die er echter niet in slagen te interageren met andere subjecten en met de wereld. De *Ik-huid* is een omhulsel zonder innerlijkheid, zonder geconcentreerde spatialiteit, zonder zintuiglijke gevoeligheid, zonder expressiviteit.

Het tekeningencorpus van Ronny Delrue biedt frappante voorbeelden van dergelijke postklassieke voorstellingen van het lichaam. Zijn stijl vermindert elke vorm van agressiviteit, van geweld en expliciete seksualiteit bij het uittekenen van de lichamen. Enkel de tekeningen 27 en 28 zijn hoogst interessante uitzonderingen. Hier wordt de blik direct gegrepen door de geslachtsorganen, de penis in erectie en de vulva, beide geaccentueerd door een omcirkeling. Toch biedt de tekentaal semiotische

aspecten die deze accentuering overstijgen: 98

de uitgerekte slankheid van de arm bij de man, de streepjestechniek waarmee de arm is getekend bij de vrouw. Het lijdt geen twijfel dat de lichamen op deze twee tekeningen in hoge mate geseksualiseerd zijn, maar dit contrasteert met de honderden voorbeelden uit het tekeningencorpus van Delrue waar de focus anders is gemotiveerd. Ik schets bij wijze van voorbeeld vijf modi waarop het 'lichaam als omhulsel en zijn attributen' is geïmplementeerd. In tekening 29, 30, 31 en 32 wordt de uiterlijkheid van de lichamen geaccentueerd door de toevoeging van cirkels, gevuld of niet, die zich vastankerken op het lichaam, meestal op de gewrichten van de ledematen. Teken 29 focust op de ontdubbelde borsten, zonder symboliek of pathetiek, alleen maar uitstulpingen van een omhulsel. Teken 32 combineert al een dubbele strategie. Enerzijds accentueert Delrue de uiterlijkheid door de kleurvlakken, anderzijds voegt hij een attribuut toe dat primordiaal is voor zijn lichaamsvoorstelling: de prikkeldraad die het lichaam isoleert, opsluit en alle interactie verhindert met het Andere (de buitenwereld en de cosubjecten). Deze strategie staat centraal bij de tweede groep tekeningen: 33, 34 en 35. Hier hebben prikkeldraad en tralies de hoogste dramatische waarde. Het lichaam, gevangen, gefolterd en veroordeeld tot de isoleercel, is een omhulsel met binnen noch buiten. Teken 34 is bijzonder aangrijpend: de prikkeldraad is gevormd tot een sieraad, een koraalkleurige halsketting van een vrijwel onzichtbare figuur op de achtergrond die elegant de handen omhoog reikt. Delrue heeft nergens expliciter dan in deze tekening zijn dysforisch mensbeeld neergelegd: het essentiële attribuut van het omhulsel is zijn eigen pijnlijke begrenzing, de grens tussen een innerlijke leegte en het niet te bereiken Buiten van de cosubjecten en van een wereldlijke horizon. De tekeningen 36, 37 en 38 illustreren nog een ander kenmerk van het postklassieke lichaam: zijn fragmentering, zijn breebaarheid, zijn oplosbaarheid. Het is alsof het lichaam niet wordt samengehouden door een bindend bezielend principe — de eenarmige zaait de samenstellende rood-zwarte elementen die aan zijn lichaam ontsnappen, het voortschrijdende lichaam wordt opgelost tot zijn bloedrode bouwstenen, de eenbenige gehurkte figuur verliest zijn ontkoppelde hoofd. Niets verbindt de fragmenten van het lichaam, er is geen eenheidsprincipe (een ziel, een psyche, een wil), er is alleen het vervloeien van de solide structuur,

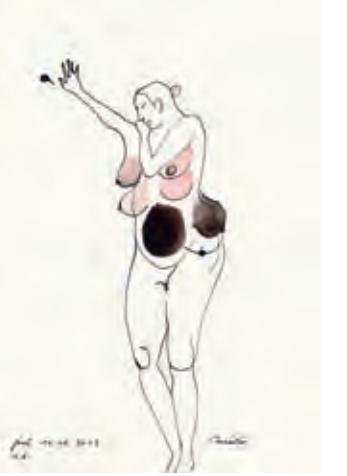
27



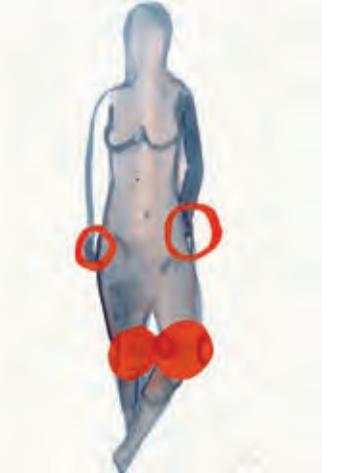
28



29



30



31



32



33



34



99

27  
20.09.2010,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

28  
2009, mixed  
media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

29  
Gent [Ghent],  
14.10.2013,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

30  
10.06.2008,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

31  
09.06.2008,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

32  
18.09.2017,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

33  
16.09.2017,  
22:10, Chinese  
ink on paper,  
29.7 x 21 cm

34  
27.02.2010,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

36



40



100

36  
14.10.2000,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

37  
2014, mixed  
media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

38  
3.2.2014,  
5.2.2014, Iris,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

39  
2008, mixed  
media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

40  
21.04.2008,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

42  
Gent [Ghent],  
22.11.2000,  
19:30, mixed  
media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

43  
Dublin,  
16.04.2000,  
17:04, mixed  
media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

44  
2014, mixed  
media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

100  
2006

37



42



38



43



39



44



41  
2006, mixed  
media  
on paper,  
29.7 x 21 cm



45  
22.11.2000,  
Gent [Ghent],  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

het openbreken van de figurale eenheid. Tekeningen 39, 40 en 41 ontplooien een andere plastische strategie, waarbij het lichaam in zijn empirische en conceptuele werkelijkheid wordt vernietigd door de radicale verduistering: een zich uitbreidende zwarte vlek neutraliseert de figurale vorm van het lichaam, gedeeltelijk in tekening 39, volledig in tekening 40. Tekening 41 roept een bijzonder intens gevoel op omdat de verduistering wel compact is, maar niet de buitenmaatse compacte dramatiek neutraliseert, de dramatiek van de liggende (gevallen, neergestoten, kruipende) houding met de lange haren, zo wild als van bosgodinnen.

Uitzonderlijk in het corpus van Delrues tekeningen is de weergave van cosubjectiviteit, daar waar koppels lichamen worden voorgesteld. Tekeningen 42, 43, 44 en 45 zijn dus eerder uitzonderingen. De twee figuren in tekening 42 hebben geen identiteit (noch gezicht noch expressiviteit) en hun 'samen-zijn' is niet bijzonder humaan. Ze lijken samen een gesplitste boomstam — de hoofden zijn van elkaar gespleten, maar samengebonden door een cirkelende potloodlijn. Het is moeilijk om hierin de figuratie van cosubjectiviteit te zien, evenmin als in tekeningen 43 en 44. De bleekheid van de kleur in tekening 43 verhoogt nog het effect van leegheid en elke vorm van fysiek en affectief contact tussen de twee protagonisten is afwezig. Dit geldt ook voor tekening 44, waar de twee figuren onafhankelijk van elkaar door een kader heen zweven, gemerkt door de typische zwartepuntentechniek. In Delrues tekeningen hebben lichamen geen gecontroleerde ruimtelijkheid en ze meten zich niet af aan elkaar's spatiale positie. Tekening 45 is helemaal opgenomen binnen dezelfde plastische opvatting van de lichaamslijkheid — hier zijn drie lichamen samengebonden zonder elkaar echt te raken, er is nergens interactie of communicatie te merken. Het postklassieke lichaam is een omhulsel zonder Binnen noch Buiten, alleen maar uitgebreid met prothesen en met de attributen van de begrenzing (prikkeldraad, tralies, omlijningen).

##### 5. WEGEN VAN DE VERBEELDING

Kunstcritici maken bij hun interpretatie van kunstwerken veelal gebruik van biografische gegevens over de kunstenaar en zijn psychologische, zelfs psychoanalytische identiteit, of ze gebruiken bij de contextualisering van het kunstobject een al dan niet gedegen sociologisch interpretatieschema. Een andere benaderingswijze bestaat erin zich alleen maar te laten leiden door de interne semiotische kenmerken van het kunstwerk: welke betekenis wordt hier tot stand gebracht, hoe kan

die worden afgeleid uit wat we zien en in vivo voelen bij de esthetische ervaring van dit kunstwerk, en welke zijn de retorische strategieën die de kunstenaar ontploot om deze betekenis plastisch tot uiting te brengen? Dit is de weg die ik heb gekozen in mijn beschouwende benadering van Ronny Delrues immense tekeningencorpus.

Ik stel dat bij Delrue de verbeelding het vermogen is dat aan de oorsprong ligt van zijn tekenpassie. Het kind, de wetenschapper, de kunstenaar zijn dragers van de verbeelding. Een brede taxonomie van bepalingen van de verbeelding spreidt zich over de hele geschiedenis van de filosofie, met Aristoteles, Kant, Cassirer, Sartre, Bachelard en Ricœur als hoogtepunten. Daartegenover staat dat onze cultuur- en beschavingsgeschiedenis één lofzang is van de Rede, de Zekerheid, de Calculus. De onberekenbare noden van de lichaamslijkheid, van de passies van het gemoed, worden wel toegelaten, maar alleen wanneer ze ingedijkt zijn binnen een heersend rationeel Ik. Daarbij worden dan dromen, ficties, fantasieën, ongeargumenteerde overtuigingen en andere producten van de verbeelding gewantrouwd. De verbeelding wordt eerder beoordeeld als het vermogen dat valse herinneringen, ongefundeerde liefde en haat, vooroordelen en waanbeelden oproept, en dat ons angst maakt voor de onbekende toekomst. De verbeelding zonder rede baart monsters. Gelukkig wordt dit wantrouwen tegenover de verbeelding krachtig bestreden door de kunsten (in de romantiek, het surrealisme en in andere stromingen). Het enthousiasme van de verbeelding genereert zonder rem een compact poëtisch netwerk van mythen en symbolen, van mysterieuze werelden, van analogieën en metaforen. Ook de hedendaagse menswetenschappen hebben deze dimensie opgepikt en installeren ter verklaring van mens en gemeenschap grondconcepten zoals het sacrale, het mythische, het onbewuste, het utopische, het rituele, het spel, het spectaculaire — domeinen die niet kunnen worden ingevorderd door het abstraherende rationalisme. Zodoende ondersteunen progressieve menswetenschappen de intuïties die belangrijke tendensen van de hedendaagse kunsten voeden. Daar wordt de kunstproductie beoefend als een verbeeldingsproces dat onvoorzienbare werelden en utopische verhalen genereert. Toch mag men de ruimte van de verbeelding niet zien als een taxonomie van beelden, van visuele voorstellingen die kunnen worden geïdentificeerd en, eens herkend, opgesomd en gereproduceerd. Het imaginaire is niet zozeer een wereld van beelden, maar veeleer een productieve en levende procedure die vorm geeft aan de dynamiek van onze emoties, ideeën en acties, vooreerst van de artistieke productie.

Toch blijft het moeilijk om het vermogen van de verbeelding precies te duiden. Er bestaan in de filosofische literatuur tientallen benaderingen. De verbeelding kan worden gezien als een psychische functie die mogelijke werelden (een wereld van mogelijkheden) opwekt en zo vernieuwing tot stand brengt in alle domeinen van de creatieve productiviteit. Dit komt er dan op neer dat de verbeelding wordt gezien als het vermogen om iets te bedenken dat niet als aanwezig wordt waargenomen, maar ook als het vermogen om kunstwerken of

objecten van natuurlijke schoonheid zintuiglijk te appre-  
ciëren zonder deze onmiddellijk te conceptualiseren of  
alleen maar als nuttig te beschouwen. Ik houd me aan  
volgende nogal globale bepaling, toepasselijk op het  
tekeningencorpus van Delrue: de verbeelding is een dis-  
positie van het gemoed, van het psychisch vermogen  
om de werkelijkheid te overschrijden, te veranderen, te  
bevormen, te misvormen, en zo voorstellingen van het  
onwerkelijke (het onbestaande, het mogelijke) tot stand  
te brengen. Daarbij is het belangrijk te weten dat de ver-  
beelding niet gescheiden kan worden van de herinnering  
(verleden) en van de verwachting (toekomst), en daar-  
enboven beladen is met onze persoonlijke ethische en  
symbolische waarden. De verbeelding is heel afhankelijk  
van een dubbele input: enerzijds de aangescherpte,  
geïntensifieerde waarneming, anderzijds het geheugen  
en de verwachting, de recuperatie van het verleden en  
de projectie van de toekomst. De waarneming – input  
van de verbeelding – berust op de zintuiglijke gevoe-  
ligheid van de hele lichaamslijkheid en dus leiden alle  
zintuiglijke gevoeligheden, op de eerste plaats de synes-  
thesie (het globale lichaamsgevoel), tot de verbeelding.  
De verbeelding is speels – ze speelt met de meerzin-  
nigheid van de zintuiglijke ervaring, met de ambivalentie  
van gevoelwaarden, met de associatie van de inhoud-  
lijke betekenis, met de zintuiglijke kwaliteit van de figuur.  
De verbeelding buit analogische overeenkomsten uit,  
herkent de continuïteit tussen het intellectuele concept  
en de esthetische schijn, bevordert de oneindigheid van  
interpretatie et cetera.

De speelse kracht van de verbeelding bij een plastisch  
kunstenaar zoals Ronny Delrue manifesteert zich wezen-  
lijk in de metamorfisering. De geprivileegde strategie  
van de verbeelding is de metamorfose, de transfiguratie  
of gedaanteverwisseling, die te maken heeft met een  
verandering van verschijning, karakter, structuur, vorm.  
Ook al is de verbeelding een globale dispositie van het  
kunstenaarsgemoed, de weerslag ervan bij een tekenaar  
is noodzakelijkerwijze plastisch. Immers, de metamor-  
fose is hoofdzakelijk een transformatie van de vorm  
(*morphè*) – een bevorming, een misvorming – door een  
nauwelijks merkbare toets aan te brengen, en uitbreid-  
baar tot een radicale ingreep die een totaal ontwrichte  
en monsterlijke figuur teweegbrengt. Tijdens de hele  
kunstgeschiedenis bestond de diepe motivatie van de  
kunstenaar voor een dergelijke metamorfisering erin dat  
hij op die manier existentiële ongerustheden zo ade-  
quaat mogelijk tot uitdrukking kon brengen: de fascinatie  
voor het transcendentie en het sacrale, voor de dood  
en het hiernamaals, voor de radicale alteriteit (van het  
goddelijke tot het dierlijke), voor de kosmische eenheid  
en de absolute vereniging, voor de mysterieuze oor-  
sprong van het leven en van de mensheid, voor de uto-  
pieën van eeuwigheid en absoluut geluk. In het teken-  
universum van Delrue toont een dergelijke motivatie zich  
hoofdzakelijk in de metamorfisering van het lichaam of  
van lichaamsfragmenten (hoofd, ledematen), waarbij de  
grenzen van het lichaam (zowel spatio-temporeel als  
symbolisch-iconisch) worden afgetast. Bij deze hoofdza-  
kelijk androgynie figuratie is het opmerkelijk hoe relatief  
de geslachtelijkheid is en hoe weinig relevant de impact

van tegenstellingen zoals zuiver-onzuiver, authentiek-  
misleidend, onschuldig-schuldig enzovoort. Bijna alle  
tekeningen van Delrue vertonen metamorfosen van  
het lichaam, met een rijkdom die ons doet denken aan  
Ovidius' *Metamorfosen* – het lot van Daphne, Herse,  
Europa, Coronis, Thisbe of Minos is ook Delrues lichamen  
beschoren. Er is in de literaire stijlistiek en de filosofi-  
sche retoriek een gamma strategieën bedacht die de  
metamorfose van de vormen (bevorming, misvorming)  
bepalen. Bij de besprekung van Delrues tekeningencor-  
pus heb ik er vijf weerhouden. Twee presenteren zich  
als koppel – condensatie en expansie, metaforisering  
en metonymisering – en daarnaast is er nog de hypo-  
typosis, een retorische categorie die Delrues specifieke  
plastiek kenmerkt.

Als illustratie van de strategie van de con-  
densatie breng ik een aantal portretten  
samen [Tek. 46 t/m 53]. Hun nevenschikking  
toont aan wat met ‘condensatie’ bedoeld  
wordt: een centrerende rondom het wezen-  
lijke, een focalisering van de kern, een  
reductie van alle accidenten. Als Delrue het  
lichaam herleidt tot het gezicht (nooit in  
profiel, steeds vooraan), dan is dat natuur-  
lijk nooit een perfect uitgetekend hoofd met  
alle anatomisch-fysiologische attributen.  
Veelal is het gezicht helemaal onkenbaar  
gemaakt [Tek. 53], ofwel zijn gedeelten  
bedekt met verbergende strepen [Tek. 49  
t/m 51] of zwart-rode vlekken [Tek. 52].  
Altijd en overal ontbreken de mond, de neus  
en de oren – Delrues personages spre-  
ken niet en horen niet, ze zijn doofstom.  
Aangezien ze geen lippen hebben, ontbe-  
ren ze ook het orgaan dat smaakt en tast/  
voelt, kust en in staat is tot cosubjectief  
strelend contact. Bij Delrues portretten is  
de zintuiglijke gevoelheid herleid tot het  
zien – vier zintuigen (horen, smaken, voe-  
len, ruiken) zijn uitgeschakeld ten voordele  
van het zien. Deze condensatie van de zin-  
tuiglijkheid leidt tot de hypostase van de  
ogen – geen ‘portret’ ontbeert ogen, zelfs  
in tekening 53 zijn ogen zichtbaar door de  
bijna ondoordringbare verfbedekking heen.  
Tekeningen 46 tot en met 48 behoren tot  
de meest betekenende tekeningen van het  
hele corpus. In tekening 46 figureert een  
'gezicht-dat-alleen-ziet' (geen suggestie  
zelfs van andere delen van het gezicht),  
alleen maar die grote, fascinerende ogen,  
die volle blik waarbij de ogen als vuur-  
renlampen in de lege starenen. Tekening 47  
is hiermee verwant: opnieuw een gezicht  
zonder zintuiglijke potentialiteit, behalve  
die schuin gedraaide blik (één dood oog,  
één levend oog), een blik als een hopeloze  
smeekbede. Tekening 48 is heel inventief:  
hier bedekt een hand de mond, ze legt hem  
het zwijgen op, en dan is er dat brilletje

104

dat de ogen accentueert door omlijning.  
Het gaat hier inderdaad alleen maar om  
de ogen, de zintuiglijkheid is herleid tot het  
zicht. Dit is een bijzonder adequaat voor-  
beeld van condensatie van alle betekenis  
tot het wezenlijke, de kern van een bijzon-  
der coherent uitgetekende vormgeving van  
het lichaam en zijn gemoed.

De expansie is een aan de condensatie  
tegengestelde plastische strategie waar-  
bij aan het lichaam componenten worden  
toegevoegd en door uitbreiding een extra  
betekenis wordt gecreëerd. Bij Delrue werkt  
deze strategie bijzonder productief en de  
drie voorbeelden die hiervan worden aan-  
gehaald, leiden mij tot een heel persoonlijke  
interpretatie. In tegenstelling tot de teke-  
ningen die condensatie rondom het zien  
tonen, lijkt tekening 54 aan te knopen bij  
de gehoorfunctie van het lichaam. Dit is  
uitzonderlijk in het tekenuniversum van  
Ronny Delrue, maar het zou ook verwarring  
en misleidend kunnen zijn. Het gehoorveld  
wordt hier voorgesteld als een openge-  
plooid, vlinderachtige klankfiguur, heel  
sensorieel en weinig abstract, waarbij een  
beroep gedaan wordt op ons bewonde-  
rende kijkvermogen. Dit is een zichtbare  
klankconstellatie – horen wordt zien. Deze  
prachtige tekening stelt de primordialiteit  
van het zien zeker niet in vraag, integendeel,  
het is een apologie van het zien, een  
illustratie van het opdringerige zien, ade-  
quaat gefigureerd door de strategie van  
de expansie. Tekening 55 is al even fas-  
cinerend in zijn ovidiaanse poëticiteit.  
Geen tekening doet ons meer denken aan  
de *Metamorfosen* van Ovidius: Daphne  
wordt er tot boom gemetamorfoseerd. De  
expansie via de takkenuitgroeiels op de  
schedel staat opnieuw in direct verband  
met de ogen van dit lichaam: een dood  
oog en een gebroken oog, waartoe het  
hele gezicht wordt herleid, even dood en  
gebroken als de povere takjes ingeplant  
op een onvruchtbare schedelpan. Aanwas,  
uitgroeiel, expansie van een lichaam dat  
langzaam tot de vegetatieve wereld van de  
bomen gaat behoren. Tekening 56 behoort  
tot de meest mysterieuze tekeningen van  
het hele corpus. Hier zien we een hoofd dat  
door een hand wordt ondersteund, heel  
banaal, maar dat alle reliëf mist en enkel  
gemarkeerd is in het midden van het voor-  
hoofd door een bizarre vorm in contrastief  
rood – een geïnterioriseerde expansie,  
een hersenspinsel, onidentificeerbaar (foe-  
tus, groetende persoon?). Al met al zijn  
de hier besproken drie voorbeelden van  
expansie zeer gevareerd: een expansie  
die een horen transponeert tot een zien,



een expansie die de vegetarisering van het  
humane suggereert en een expansie die een  
mysterieuze innerlijkheid naar buiten brengt.

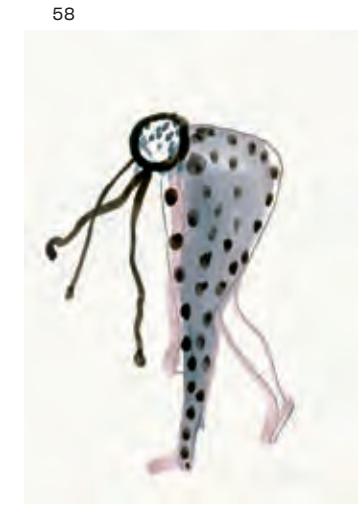
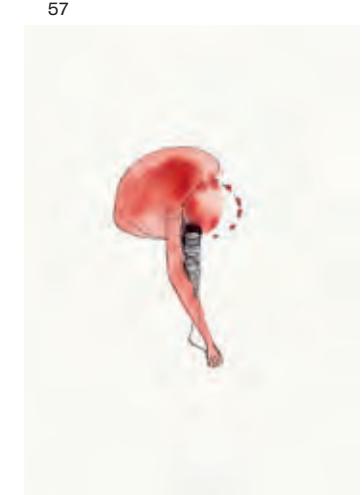
46  
2017, mixed  
media  
on paper,  
29 x 21.7 cm  
47  
woensdag  
[Wednesday]  
26/11/1997,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm  
48  
14.05.2002,  
Brugge  
[Bruges], 2002,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

49  
28/11/1997,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm  
50  
12:51, 2004,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

Naast dit eerste koppel condensatie  
versus expansie, is een tweede koppel  
productief om sommige metamorfosen  
te kenschetsen in het corpus van Delrues  
tekeningen: metaforisering versus metony-  
misering. Sommige metamorfosen kunnen  
we analyseren als het uitbuiten van een  
gelijkenis of een analogie tussen het men-  
selijk lichaam en een wezen/vorm van een  
totaal andere werkelijkheidsorde, namelijk  
van het dierlijke, zelfs het vegetatieve. Dan  
is het menselijk lichaam ‘bevormd’, ‘mis-  
vormd’ tot een dierlijk of een plantaardig  
lichaam, een ondraaglijke metamorfose  
waarbij de esthetische ervaring wordt  
gekleurd door onbegrip, afschuw en wal-  
king. Ik isoleer uit het corpus drie teke-  
ningen die worden gekenmerkt door een  
dergelijke metaforisering en die bijzonder  
moeilijk interpreteerbaar zijn: tekeningen  
57, 58 en 59. Suggereert tekening 57 een  
larve of de karkas van een eenpotige krab  
– of zeker iets analoogs – en niet alleen  
een voorovergebogen lichaam? Samen  
met het artificiële been maakt de loshan-  
gende arm een identificatie nog moeilijker,  
maar dit lijkt ons zonder wezenlijk belang.  
Het is wel essentieel dat de hier gebruikte  
metamorfose een gelijkenis of analogie  
toont tussen twee orden (het menselijke  
en het dierlijke bijvoorbeeld). In tekening  
58 is een identificatie even moeilijk maar in  
feite overbodig. Gaat het hier om een vlie-  
gend insect met uitgestrekte voelhoorns of  
een octopus met tentakels (halfmenseelijk,  
wegens de benen)? Het behoort tot de  
essentie van de metafoor dat de verhou-  
ding tussen de twee polen (mens-dier) niet  
noodzakelijk een identificatie vereist, maar  
alleen maar een gelijkenis of een analogie  
moet vertonen. Die hoeft niet ‘objectief’  
(fysiek, meetbaar, experimenteel gever-  
ifieerd) te worden vastgesteld, maar kan  
voortvloeien uit een interpretatie, een  
subjectieve appreciatie, zoals die bij elke  
esthetische ervaring functioneert. Hetzelfde  
geldt voor tekening 59, een andere bijzon-  
der geladen metaforische tekening. De rode  
cirkel duidt aan dat de tekenaar aandacht  
vraagt voor het omcirkelde ‘domein’. Ook  
hier kan men gissen naar de identiteit van  
het gesuggereerde dier – waar leiden die  
hoorns ons naartoe? Zijn ze misschien  
alleen maar een opengebarsten hoofd? En  
wat betekent de tweedeling van de figuur  
– een mannelijke kant links en een vrou-  
welijke kant rechts, gesuggereerd door een  
hangende borst? Metaforisering is juist een



56  
11:32, Brugge, vrijdag [Bruges, Friday], 17.05.2002, red paint applied by Christine Remacle, mixed media on paper, 29.7 x 21 cm (collaborative project with Christine Remacle for Bruges - Cultural Capital of Europe 2002)



51  
23.09.2004, mixed media on paper, 29.7 x 21 cm

52  
Gent [Ghent], 2013, mixed media on paper, 29.7 x 21 cm

53  
vrijdag [Friday] 17.05.2002, 10:58, mixed media on paper, 29.7 x 21 cm

54  
Geel, 06.02.2001, mixed media on paper, 29.7 x 21 cm

55  
21/11/1997, vrijdag [Friday], mixed media on paper, 29.7 x 21 cm

57  
25.01.2016/1, mixed media on paper, 29.7 x 21 cm

58  
17.01.2011, mixed media on paper, 29.7 x 21 cm

59  
9.02.2015, 21:50, mixed media on paper, 29.7 x 21 cm



open strategie. De metamorfose laat nooit haar geheim kennen.

Bij metonymisering is de relatie tussen de suggererende en de gesuggereerde pool van het verband niet zuiver projectief en interpretatief, maar veeleer empirisch reëel: het is een relatie van contigüiteit. Ondanks deze contigüiteit is alle schaal verdwenen, want dit lichaam is niets dan hoofd. Een viertal tekeningen uit het corpus vertolken exemplarisch een dergelijke metonymie. Het lichaam wordt uitgemergeld, herleid tot een buisvormige, wormachtige, afstotelijke vorm die uit het niets oprijst, bekroond door een hoofd, een gezicht dat niets is dan ogen, die alleen maar twee zwarte stippen zijn (zintuiglijkheid is opnieuw herleid tot het zien dat in feite blind is). Tekeningen 60 tot en met 63 hebben dezelfde structuur en dezelfde boodschap: de menselijke natuur en de lichamelijke praktijk worden herleid tot wat in het hoofd gebeurt en daarenboven is alle zien blind. Het lichaam is afgestorven — wat rest is het omhulsel van een cerebrale leegheid, van subjectieve eenzaamheid. Dit is een herleiding tot het vegetatieve, zoals in tekening 60, waar het hoofd is ingeplant in een soort van duizendpoot, op een mysterieuze wijze volgekrabbeld met getallen. Maar het komt ook voor in tekeningen 61, 62 en 63, waar de slangachtige lichamen een klein hoofdjette dragen met de vage suggestie van een geleerd brilletje. Let erop hoe de boa in tekening 63 wat overschiet aan menselijkheid — een klein, hulpeloos hoofd — in een wurggreep houdt.

Er zouden nog heel wat retorische strategieën kunnen worden geïdentificeerd wanneer we de verbeeldingsmechanismen bestuderen in het tekeningencorpus van Ronny Delrue. Maar ik beperk me tot de zeer aanwezige strategie van de hypotyposis, waarvan Quintilianus al de theorie heeft geboden en die niet alleen nuttig is voor de analyse van literaire teksten maar ook van de beeldende kunsten. Klassiek wordt de hypotyposis bepaald als animatie, theatricalisering, barokisering, dramatische aandikking en intensificering van voorstellingselementen (het hyperrealisme is een voorbeeld) met als gevolg dat het waarnemend subject uitermate bewogen en getroffen wordt. Natuurlijk is bij de hypotyposis zowel oorzaak als effect relatief (de intensiteit van het effect is afhankelijk van de gevoeligheid van het interpreterende gemoed), en overlapt de hypotyposis met andere al vermelde stilistische en retorische strategieën. Neem nu tekening 64, waar een naakt lichaam in een verwrongen houding het hoofd vleit of verbergt in een

60  
moen, 02:52,  
woensdag  
[Wednesday],  
03:00,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

62  
maandag  
[Monday],  
5/1/1998,  
23:58,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

63  
dinsdag  
[Tuesday],  
6/1/1998,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

64  
2009, mixed  
media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

65  
18.02.2013,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

66  
the drawing  
is my best  
research,  
20.8.2011,  
7.8.2011,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

67  
woensdag  
[Wednesday]  
12.05.2004,  
Gent [Ghent],  
12:32,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

kussenstructuur. De onnatuurlijke dramatische houding van het lichaam getuigt van een theatricalisering, van een enscenering die erop gericht is het gemoed te beroeren. Ook tekeningen 65 en 66 provoceren eenzelfde gemoedseffect, al is de aanleiding tot theatricalisering hier wel als het ware kosmisch noodlottig. Het lijkt alsof de lichamen grotendeels bedolven worden onder een soort meteorieten die alle menselijkheid bedreigen. Die dreiging is overweldigend en scherp in scène gezet om bij de waarnemer een bijna metafysische angst voor de totale vernietiging op te wekken.

Alle hierboven beschreven retorische strategieën (condensatie, expansie, metaforisering, metonymisering, hypotyposis) verlenen de waarneming van de kunstenaar intensiteit en kracht tot transpositie en leiden zijn verbeelding naar originele en fascinerende regionen. Naast de aangescherpte waarneming bezit de kunstenaar nog een ander vermogen dat zijn verbeelding voedt: de herinnering. Ik vond in het tekeningencorpus van Ronny Delrue een figuratie hiervan. Tekenung 67, van 12.05.2004, toont een hoofd dat gevuld is met de data van de voorbije jaren — het brein is de opslagplaats van het verleden, maar ook de werkplaats van de verbeelding. Tekenung 68 is een bijzonder merkwaardige figuratie. Het linkse (euforische) hoofd (van het verleden) biedt de ontleding van het rechtse (dysforische) hoofd (van het heden). Het is een vat van herinneringen aan allerhande personen met een vage identiteit, hier opgeslagen en door een zwarte draad onderling en met het actuele hoofd verbonden. Er is heel wat minder interpretatie nodig om tekenungen 69 en 70 te duiden — een makkelijk te herkennen anekdotisch en biografisch gegeven (Pepijn, de zoon van de kunstenaar, met zijn koningskroon) is een obsessionele herinnering die de verbeelding van de tekenaar blijvend heeft gestimuleerd.

Herman Parret  
Emeritus gewoon hoogleraar,  
Hoger Instituut voor Wijsbegeerte, KU Leuven

## 1

Ronny Delrue publiceerde in 2005 bij Ludion zijn *Diary Notes*, een collectie van tweehonderd tekeningen geproduceerd tussen 1996 en 2004. Daarna ging de kunstenaar verder met zijn bijna dagelijkse tekenactiviteit. Sinds 2005 heeft Delrue onophoudelijk honderden nieuwe tekeningen geproduceerd. Dit boek biedt een selectie uit deze enorme productie. De drie bijdragen die hier zijn opgenomen, analyseren en interpreteren sommige van deze tekeningen, in hun continuïteit en hun diversiteit. Er zijn aan het oeuvre van Delrue, en meer specifiek aan zijn schilderijen en tekeningen, heel wat kritische studies gewijd, meestal in catalogi ter gelegenheid van tentoonstellingen. Ik vermeld hier de inhoudelijk interessantste: Bernard Dewulf, 'Kopzorgen van verf', 2001, V, 31; Van Laere Contemporary Art, 2001, 10-15; Eva Wittcox, 'Ronny Delrue. Het portret in vraag gesteld', Mechelen, De Garage, 2002, 9-42; Peter De Graeve, 'Gelaten trekken', idem, 67-74; John Thompson, 'Paying Attention: the Drawings of Ronny Delrue',

- Adami Valerio, *Dessiner. La gomme et les crayons*, Paris, Gallilée, 2000.
- Focillon Henri, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1934 (nouvelle édition, 1939, 1964).
- Fontanille Jacques, *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- Ingold Tim, *The Life of Lines*, Oxford, Routledge, 2015.
- Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- Nancy Jean-Luc, *Le Plaisir au dessin*, Paris, Gallilée, 2009.
- Parret Herman, *La main et la matière. Jalons d'une haptologie de l'œuvre d'art*, Paris, Hermann, 2018, hoofdzakelijk 'Préambule. La pratique artistique comme œuvre de main'. Lectures Valéryennes, 5-32.
- Wunenburger Jean-Jacques, *L'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.



61  
maandag  
[Monday],  
20.01.2003,  
mogen, 00:08,  
dinsdag  
[Tuesday],  
6/1/1998,  
23:52,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm



68  
11:41,  
25.08.2004,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm



moen,  
23.10.2005,  
zondag  
[Sunday],  
01:23, 01:08,  
02:11, mixed  
media on  
paper,  
29.7 x 21 cm

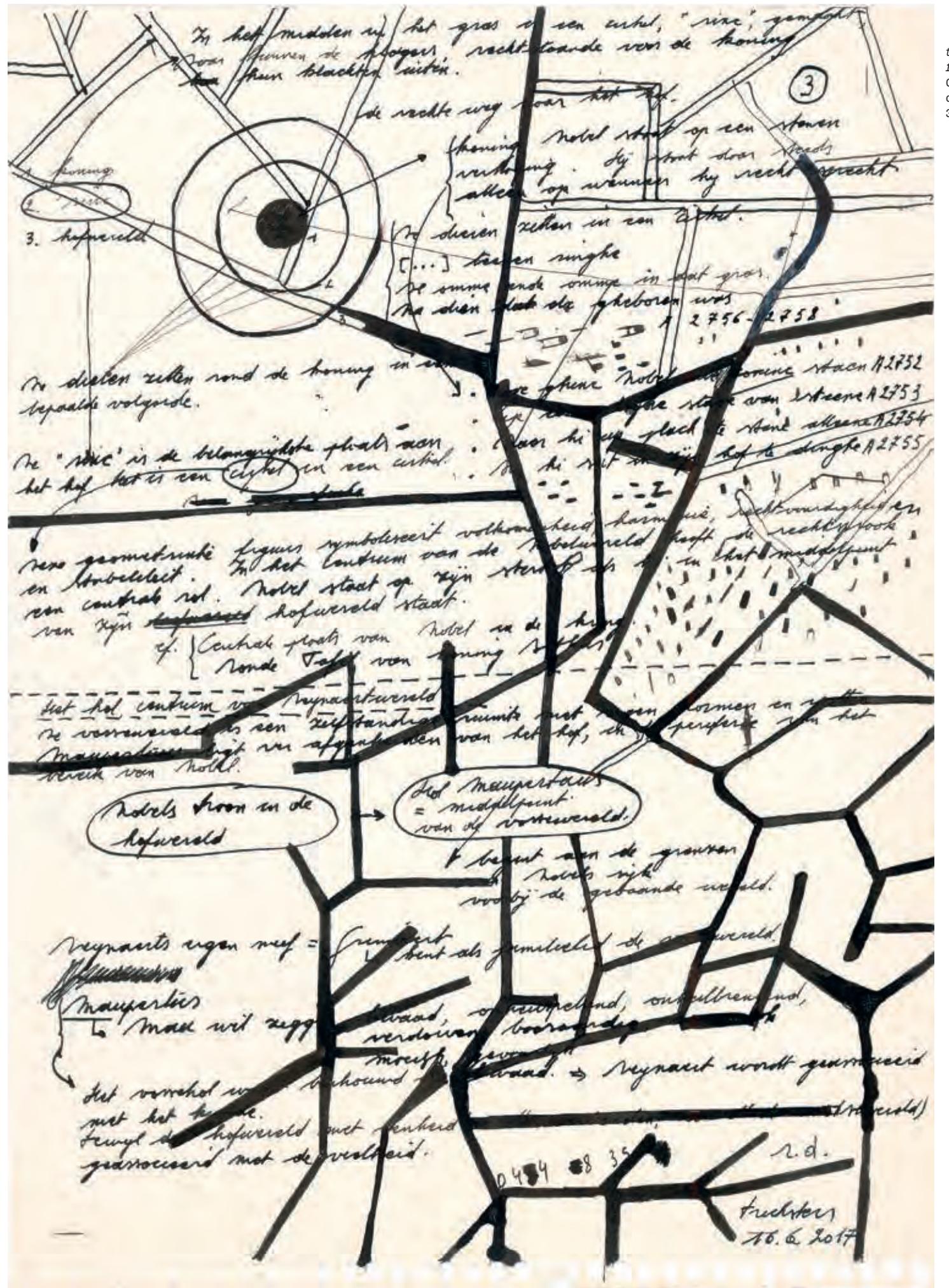




zondag  
[Sunday],  
23.10.2005,  
00:47,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm



moen, zondag  
[Sunday],  
01:14, mixed  
media on  
paper,  
29.7 x 21 cm



tricksters,  
16.6.2017,  
Chinese ink  
on paper,  
31 x 22.5 cm

het bewerken van het werk van Vincent van Gogh. Van Gogh was een vroegere student van mijn leermeesters in Maastricht. Hij was een goed leerling en had veel interesse voor zijn werk. Het Van Goghmuseum in Amsterdam heeft een speciale tentoonstelling over zijn werk. En ik ontdekte nu zijn beelden. Een vroeg en vakkundig werk van Vincent van Gogh, die ik nu weer terugvond. De tekening is een bewerking van het krommekringengestel op 8 april 1889, waarbij niet opgenomen bracht dieren en andere dingen op zijn teken en werk. Hier kan ik zien dat zijn tekenen toen al als het ware een begin waren in zijn hoofd...

Op 26.11.2013  
Toen Philippe Van Cauteren me vertelde over de Van Goghverdeling waar ik niet eens verkoest. Hij had me voor van Zoch grootgevoeld en ik werd opgenomen in de grote wonderlijst, waar de gedachte om niet zelf ben is geen groot-moeilijkheid, maar de gedachte om niet verschillende geesten de wandeling te maken die Vincent van Gogh moest typeren de nacht van 7 naar 8 april 1889 leed me internatief interessant.

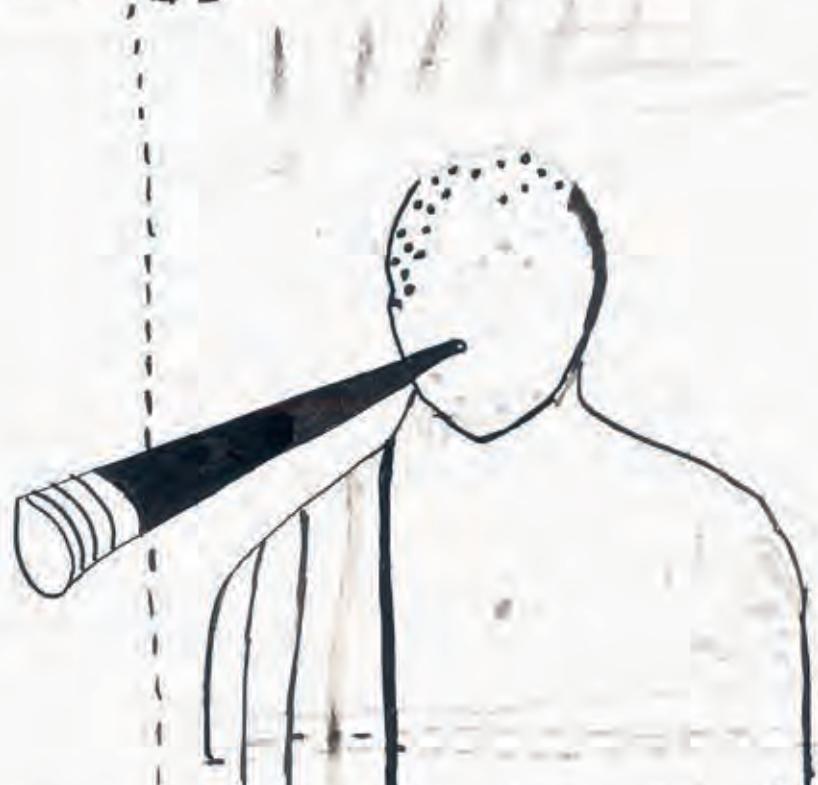
De reconstructie van de avondwandeling van Van Gogh bracht mij focus op het leven en werk van deze beroemde figuur. Alleen anders wandelen met zijn geest en bedenken zijn niet in houd of woord te vallen... ofterton van een recollectie die er in tyd die aller - al dan niet vanhooft.

Hier moet Vincent van Gogh niet 137 gevonden hebben toen hij's avonds in het Goudenveld loopt. Hij was over. En morgens een brief van zijn vader die hem liet weten dat Johnnes was. Daarom niet zijn vader had hij nog familie Verberen beschikt. Mayet Etien was naast Sybbergen gewandeld. 24 jaar, jongen en had nog een hele lichaam, trotsen %, een gezicht letter? De mannelijke vrouw waren lekker.

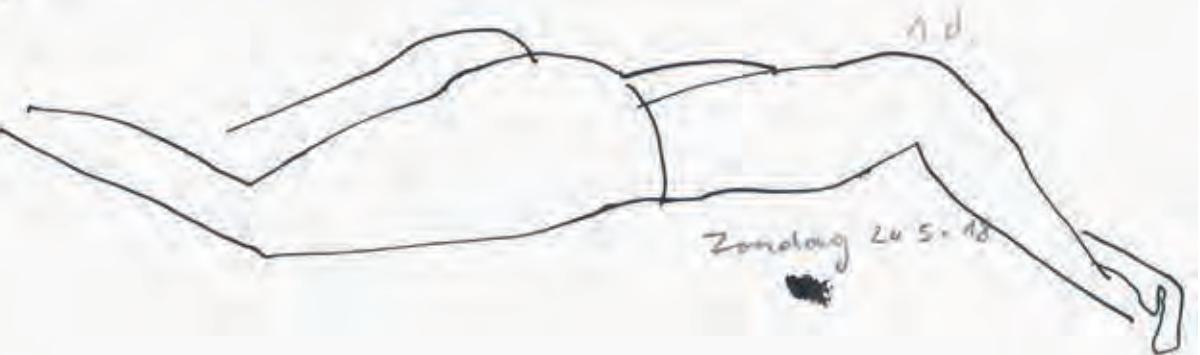
Want op die tyd was in de vorige van zijn vader legen. Wel want het en dan wat zou Vincent gedacht hebben toen hij van Goudenveld was. Tientent wondende. En hoe zoa by opgenomen worden in de beide, de donkere sterrenhemel - de natuur! In die tyd was hy reker in de vatrijsen van zijn vader legen. Wel want dusdagh tot rusting in de brief die hy in moet van dat jaar naar Theo. En in een familie, die uit een Christenfamilie is in de apref. Och een van het woord, altijd, toets men een span, van gesticht tot gerecht vondend die Evangelieheer was. Waarom zoa die gerecht vondend gevonden die Evangelieheer was. Waarom zoa die Alleen ook nog niet in dat en in volgende getachten worden gehoord? Waarom ziel ook niet een lid van dat familie zich tot de bevolking. En brief 89. gemaakte gevreesd en niet enige voor grond neigen kunnen. Dat 12.07.2014 15.57a.

lesning Republiek.

soek my nu van my nou al tot nu toe die tot  
wetter houer van my doctoral onderzoek! dat subversieel moment,  
de y... by die literatuur en daaropvolgende enkele voorbeelden  
hieronder bewyse my beraad word.



By die manierkelling in dat onderzoek was die leiding op die  
digtheid hyfiek nie ideale medium om dat belangrike tussen  
ongewenste en kontrole in bild te hangen. Dat is goot,  
hier niet over dat belangvol moed die kontrole op dat belang, ~~soek~~  
~~soek~~ dat ontbond. Hier geval als beraad beweens ong  
niet dat een onderzoeksstuk een overvloed soek figuren  
lyden dat ontstaan of de gemoes van die beraad.  
By die onderzoek ~~was~~ ~~die~~ ~~die~~ met die metodologie by dat onderzoek dat  
estond hoofdgeship niet intervens met beweens. ~~soek~~ dat  
word. Een word word tydens voor dat onderzoek.  
Die gesukkel word as dat bild mekaar ~~verbind~~  
vermaan word ~~uitegaan~~ de voldingslyden voor ~~die~~ de  
vermaan word ~~uitegaan~~ analyse as die besluitvorming van  
verantwoordelikheid tot doel.



zondag  
[Sunday],  
20.5.2018,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

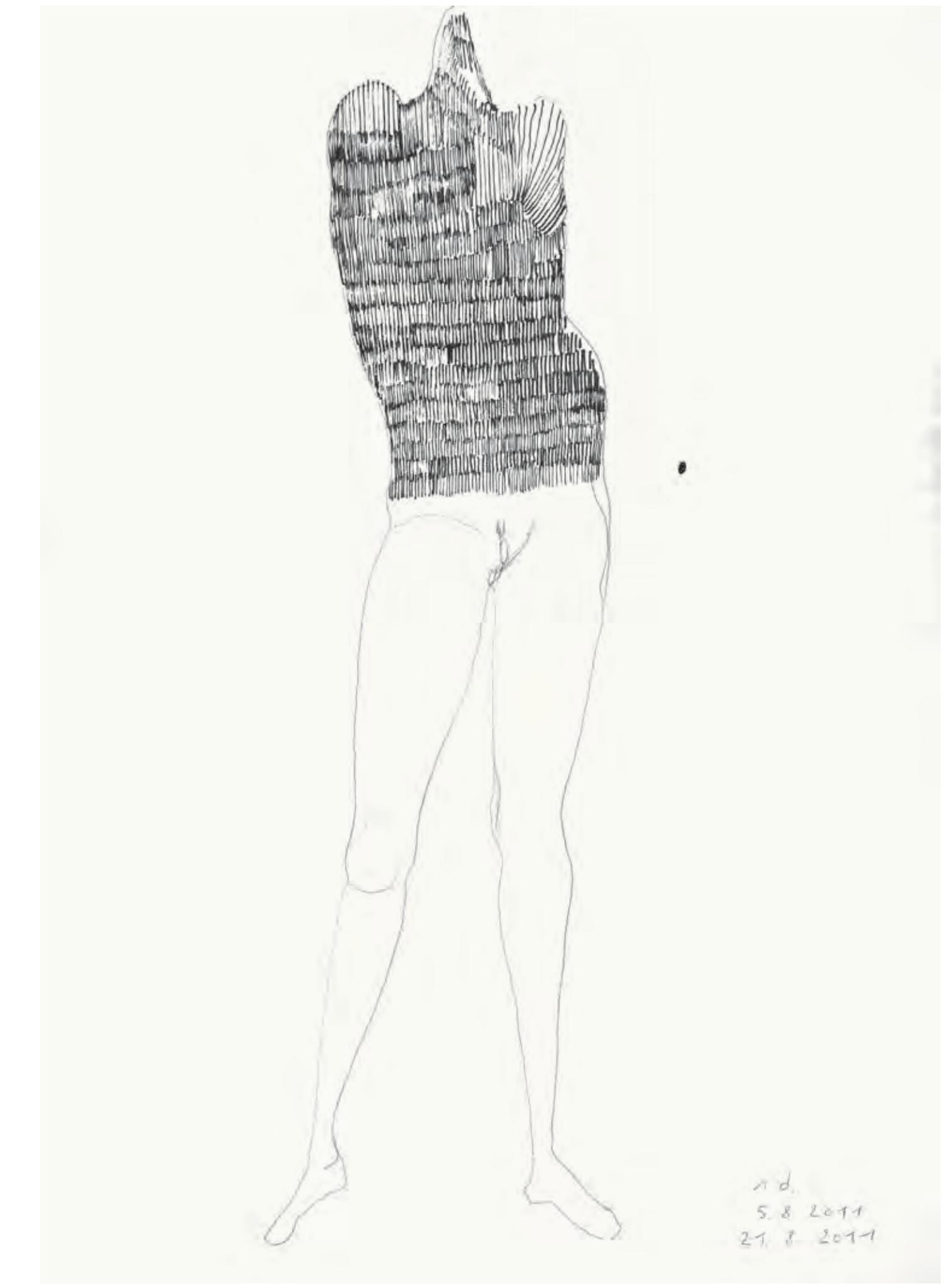
MS - 271130 v 022,

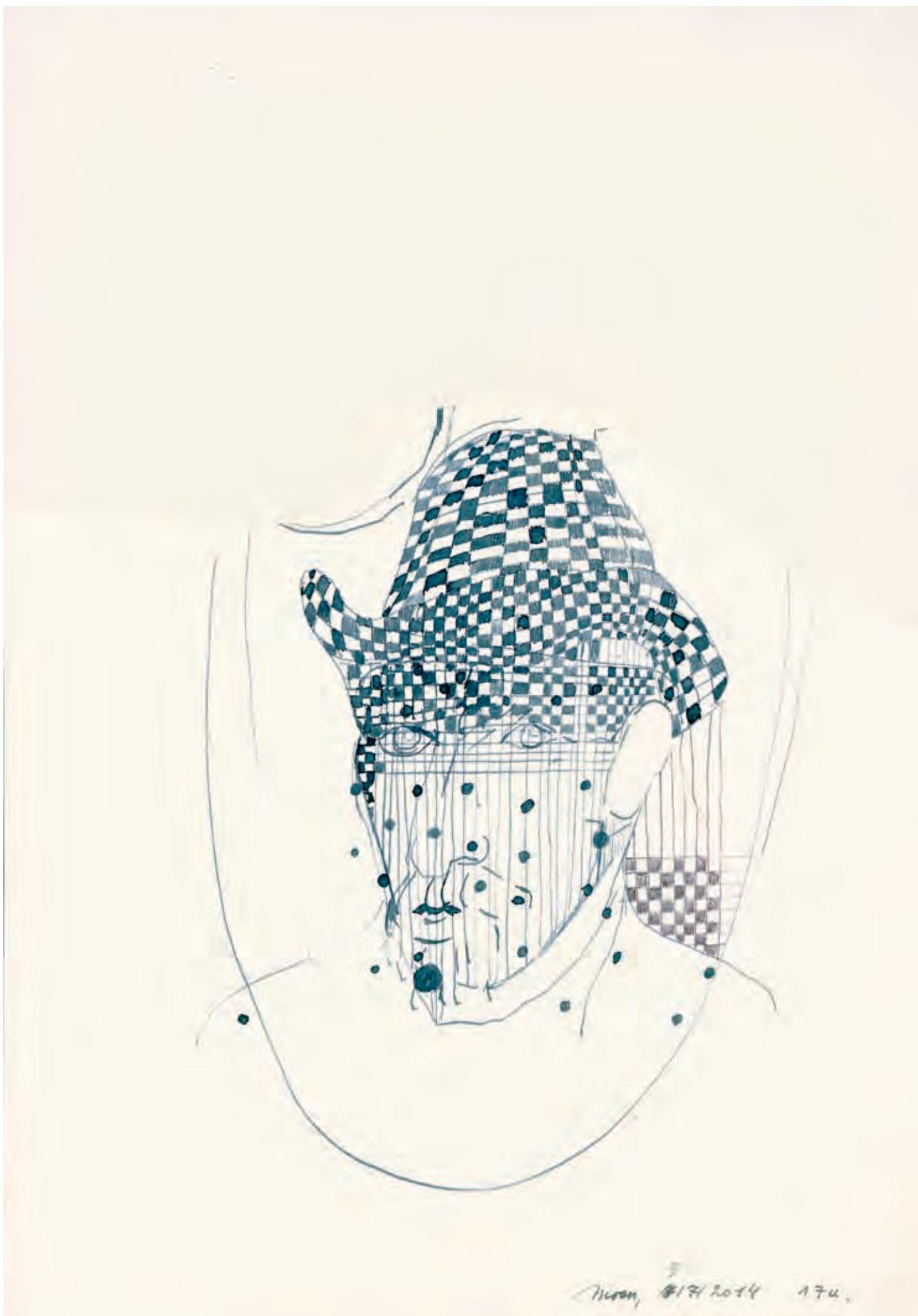
DH DH DH DH  
DH DH DH DH  
DH DH DH DH  
DH DH DH DH



10.  
Xiamen  
25.05.2009

5.8.2018,  
21.08.2011,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm





rehabilitation,  
donderdag, 30  
juli [Thursday,  
30 July], 2015,  
07:15, pencil  
on paper,  
29.7 x 21 cm



Gent [Ghent],  
30.06.2016,  
20:59, Chinese  
ink on paper,  
29.7 x 21 cm



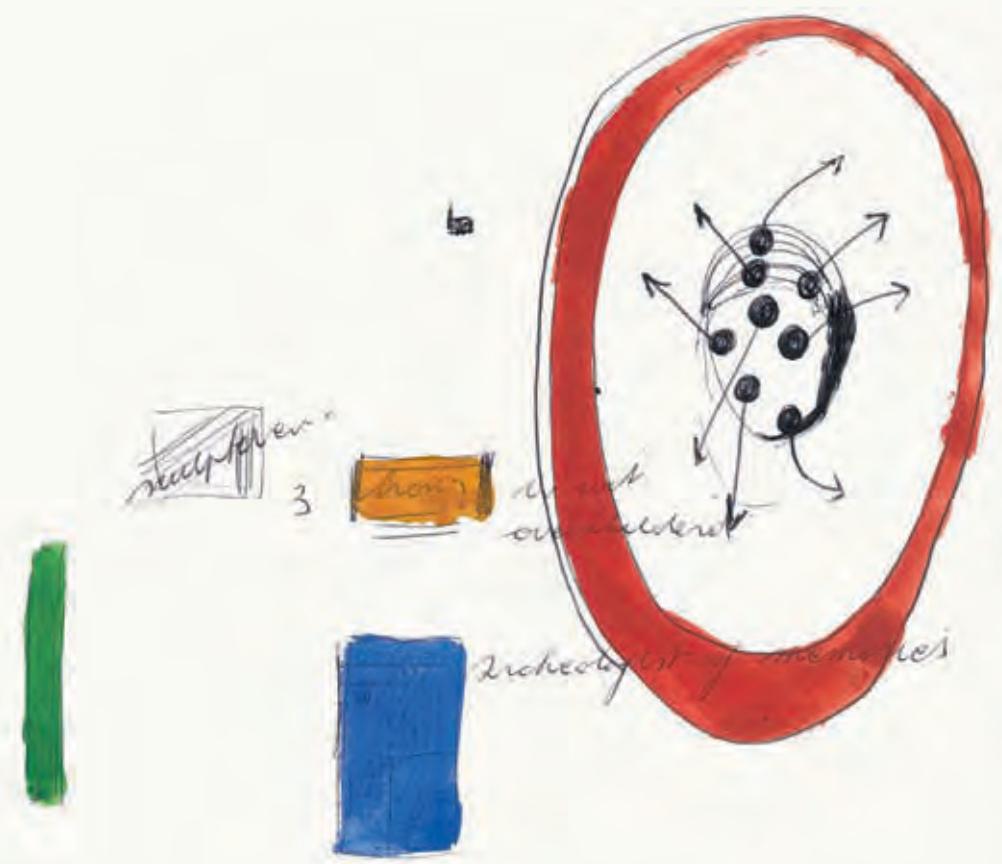
13.07.2009,  
Chinese ink  
on paper,  
34.5 x 24.5 cm



12.06.2006,  
mixed media  
on paper,  
30.1 x 23.8 cm



A. d.  
12.06.2006



n.d.

2018

01.12.2008,  
mixed media  
on paper,  
36.1 x 26.9 cm



3.12.  
01.12.2008



7.6.  
05.06. 2006.

05.06.2006,  
mixed media  
on paper,  
30.1 x 23.4 cm

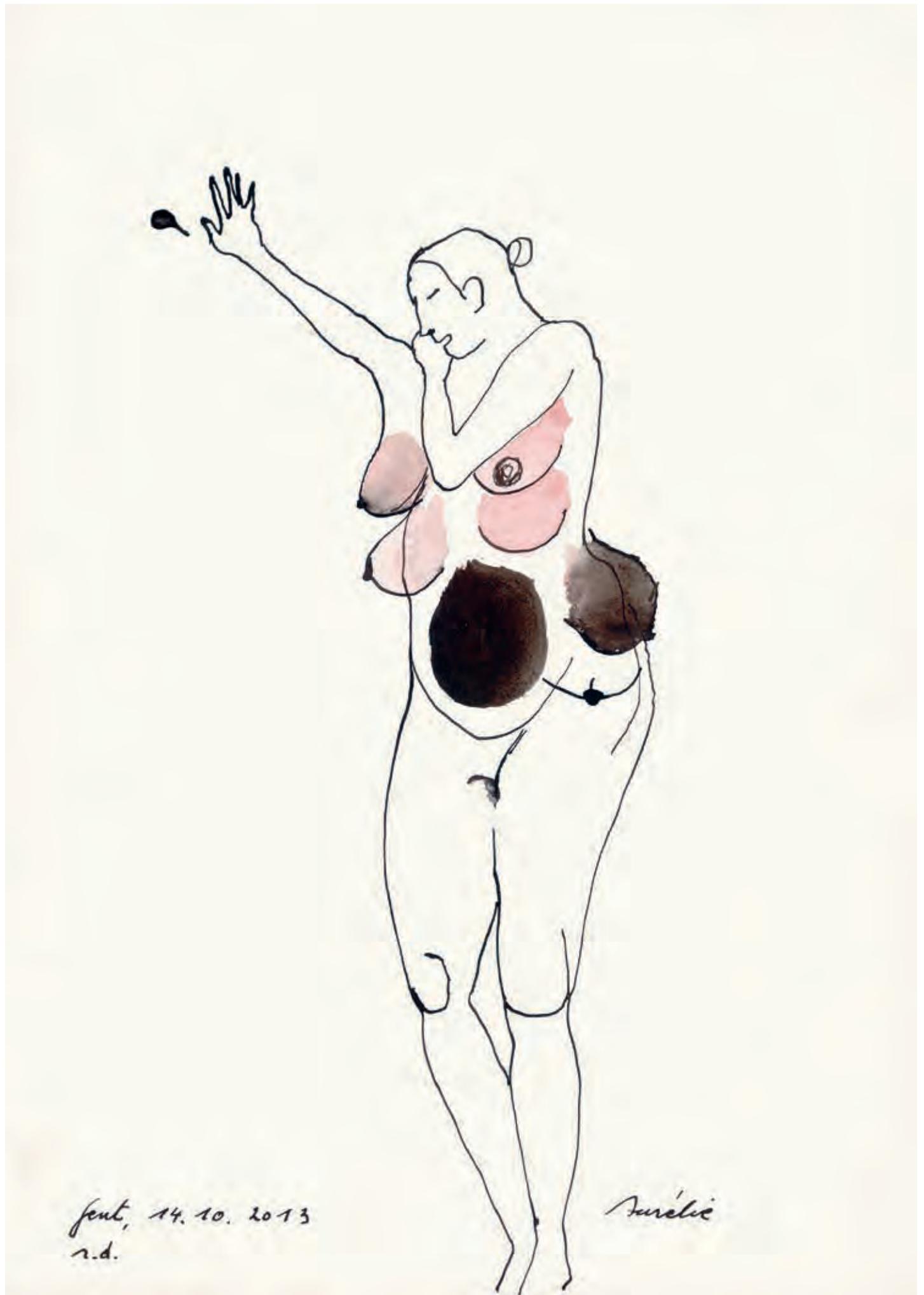


10.10.2011,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

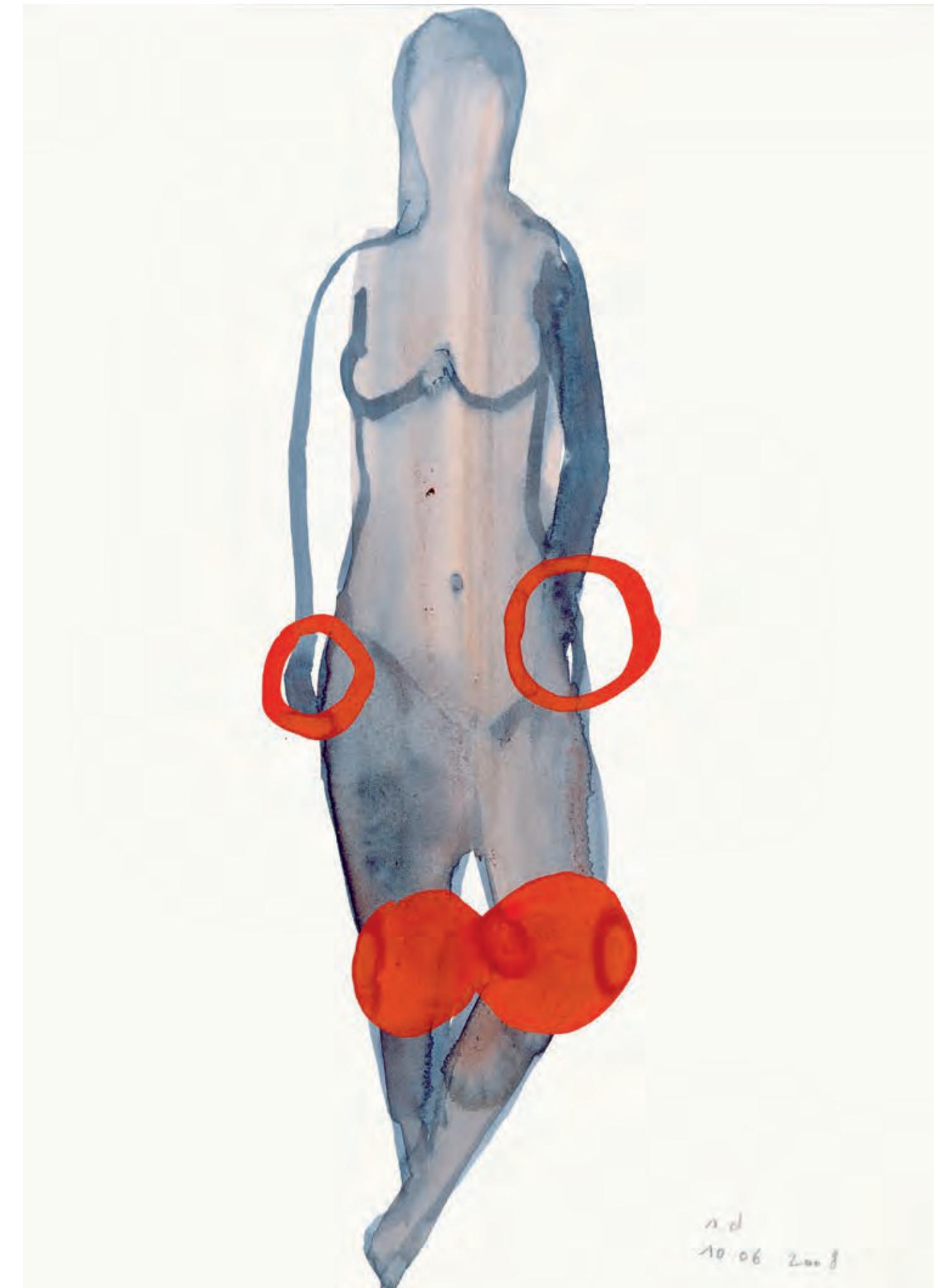


links [left],  
25.01.2016,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

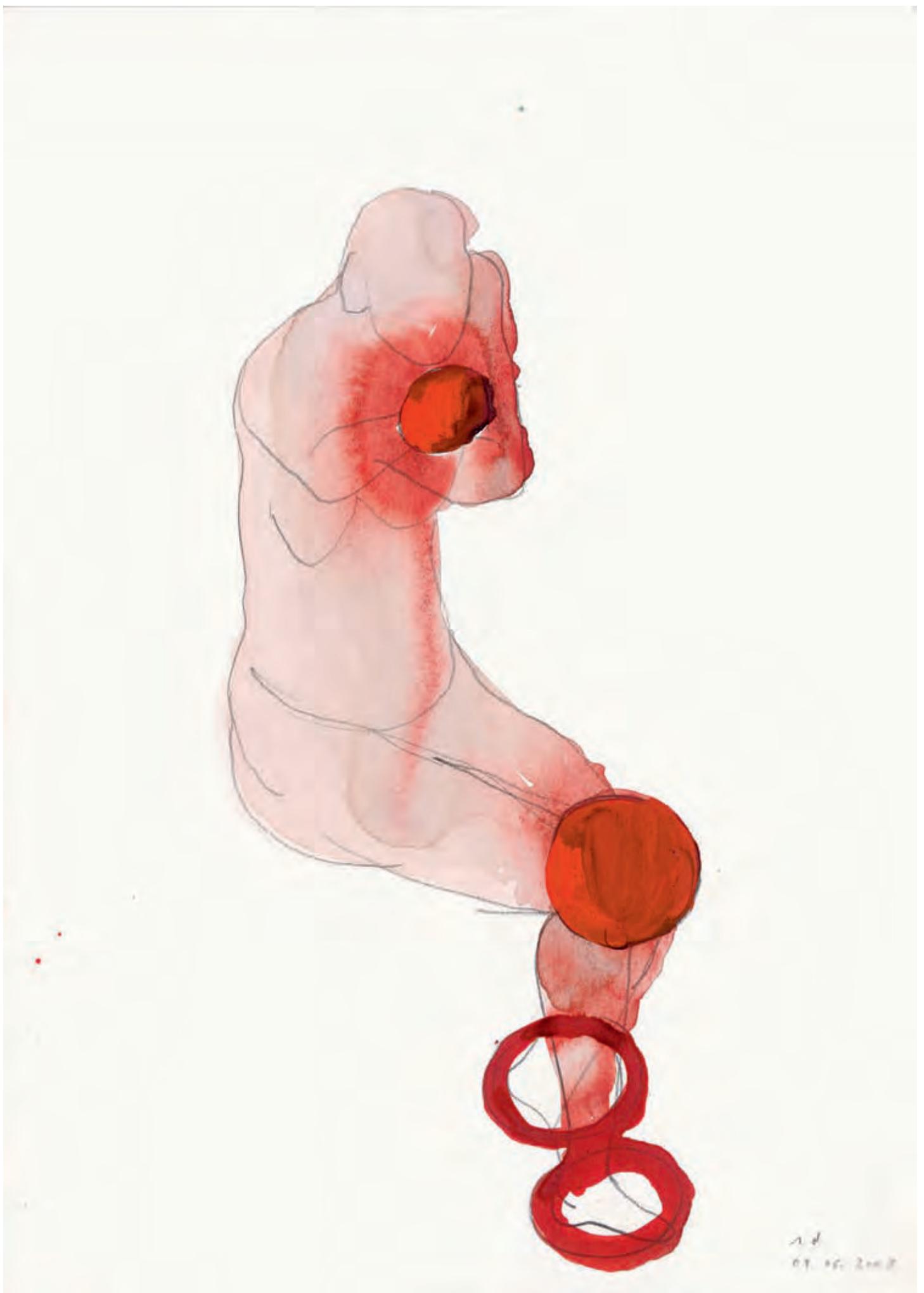




Gent [Ghent],  
14.10.2013,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm



10.06.2008,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm



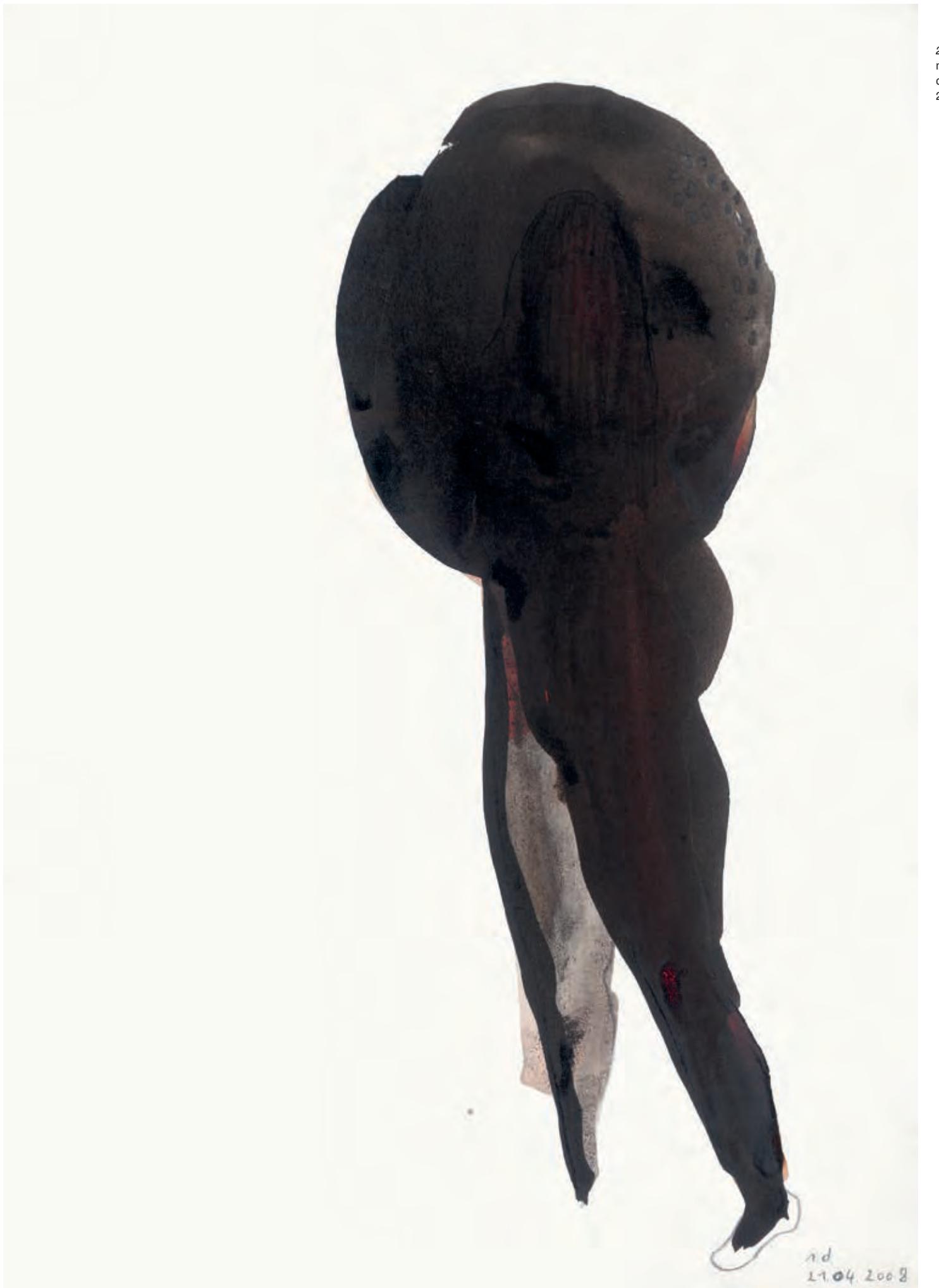


27.02.2010,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm









21.04.2008,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm



Gent [Ghent],  
22.11.2000,  
19:30, mixed  
media  
on paper,  
29.7 x 21 cm





2017, 08:57,  
mixed media  
on paper,  
29 x 21.7 cm



woensdag  
[Wednesday]  
26/11/1997,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm



14.05.2002,  
Brugge  
[Bruges], 2002,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

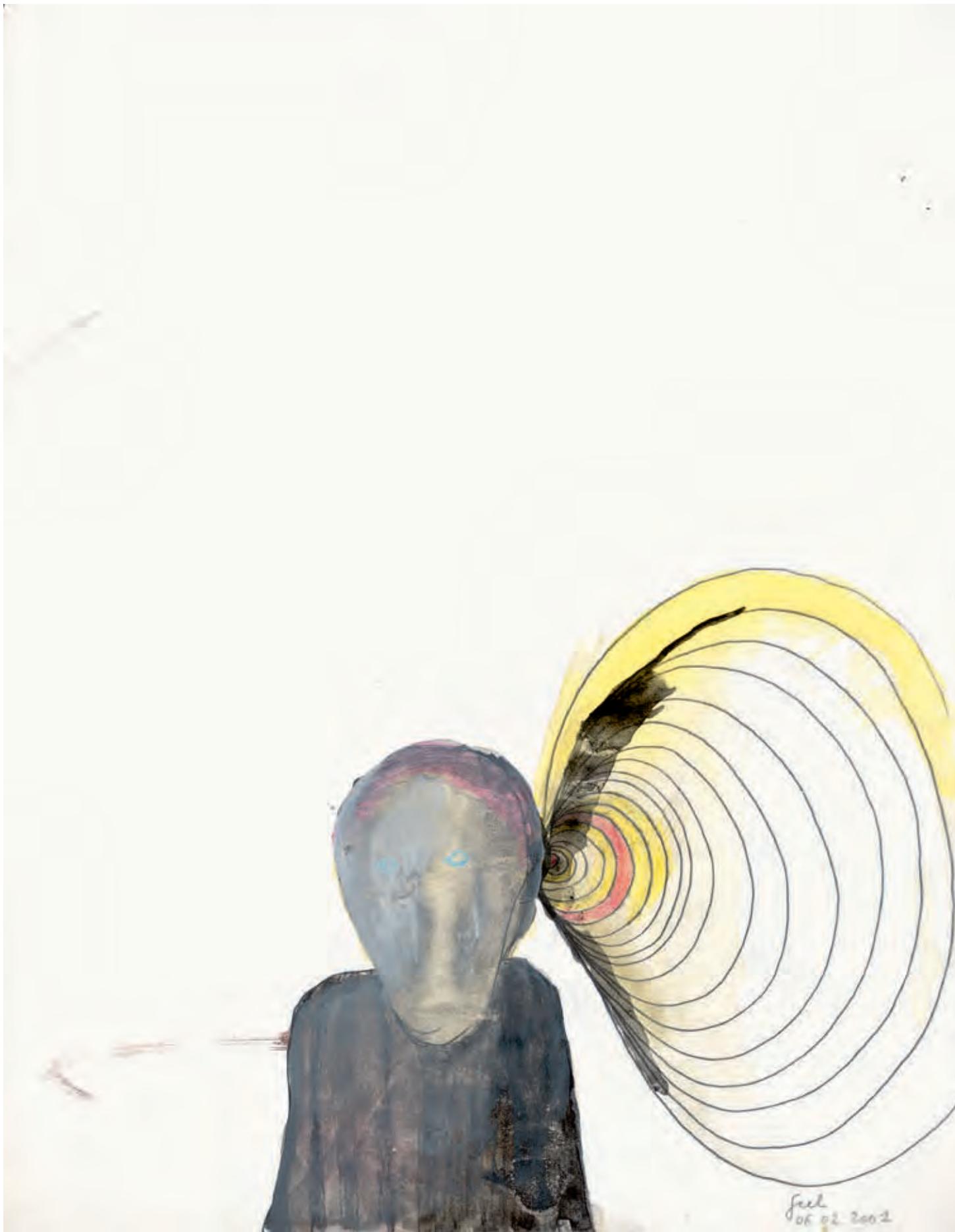
14.05.2002  
A.D.  
Brugge  
1=2



23.09.2004,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm







Geel,  
06.02.2001,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm



21/11/1997,  
vrijdag  
[Friday],  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm

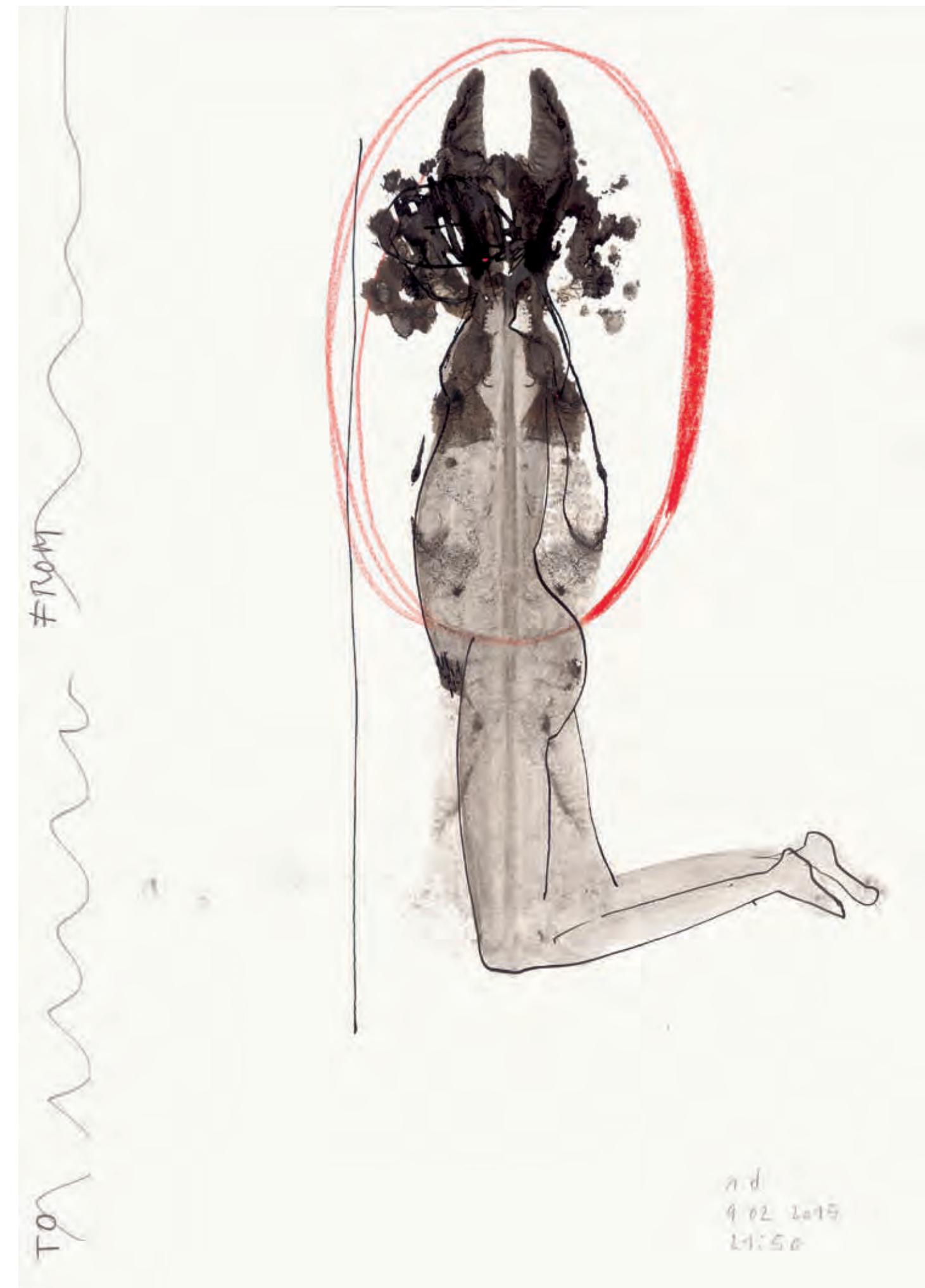


a d

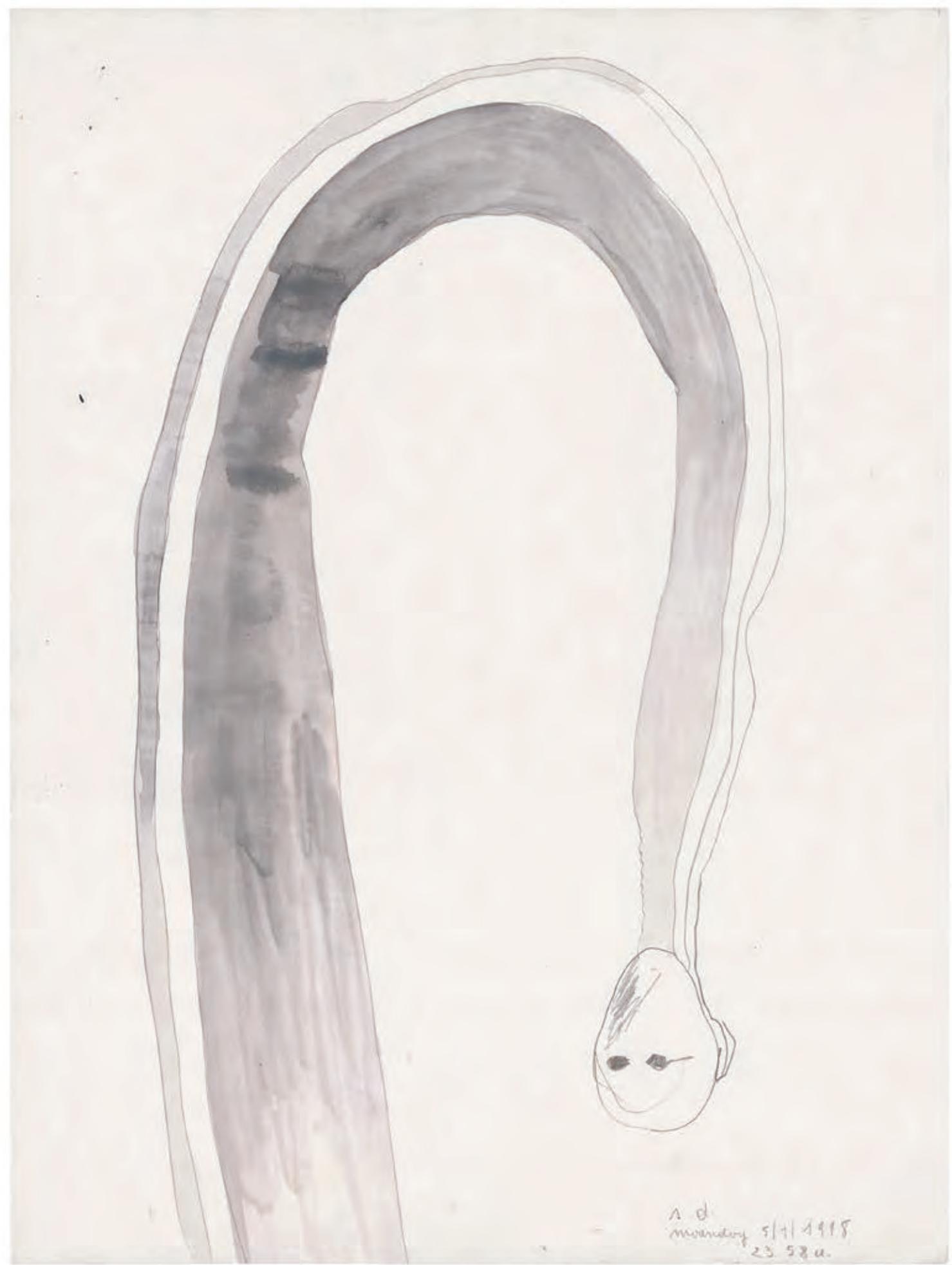
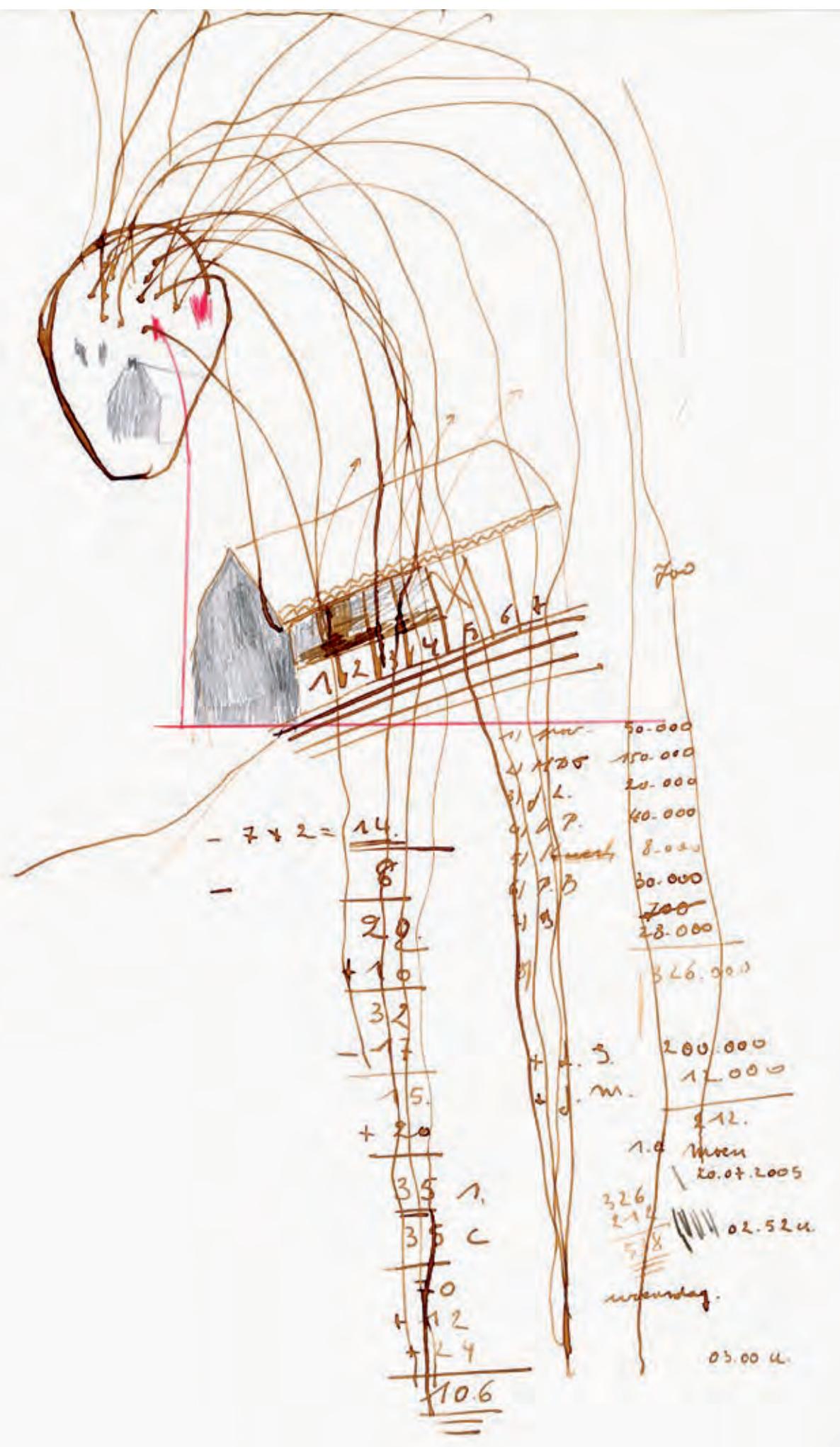
25.01.2016 | A



17.01.2011,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm



9.02.2015,  
21:50,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm





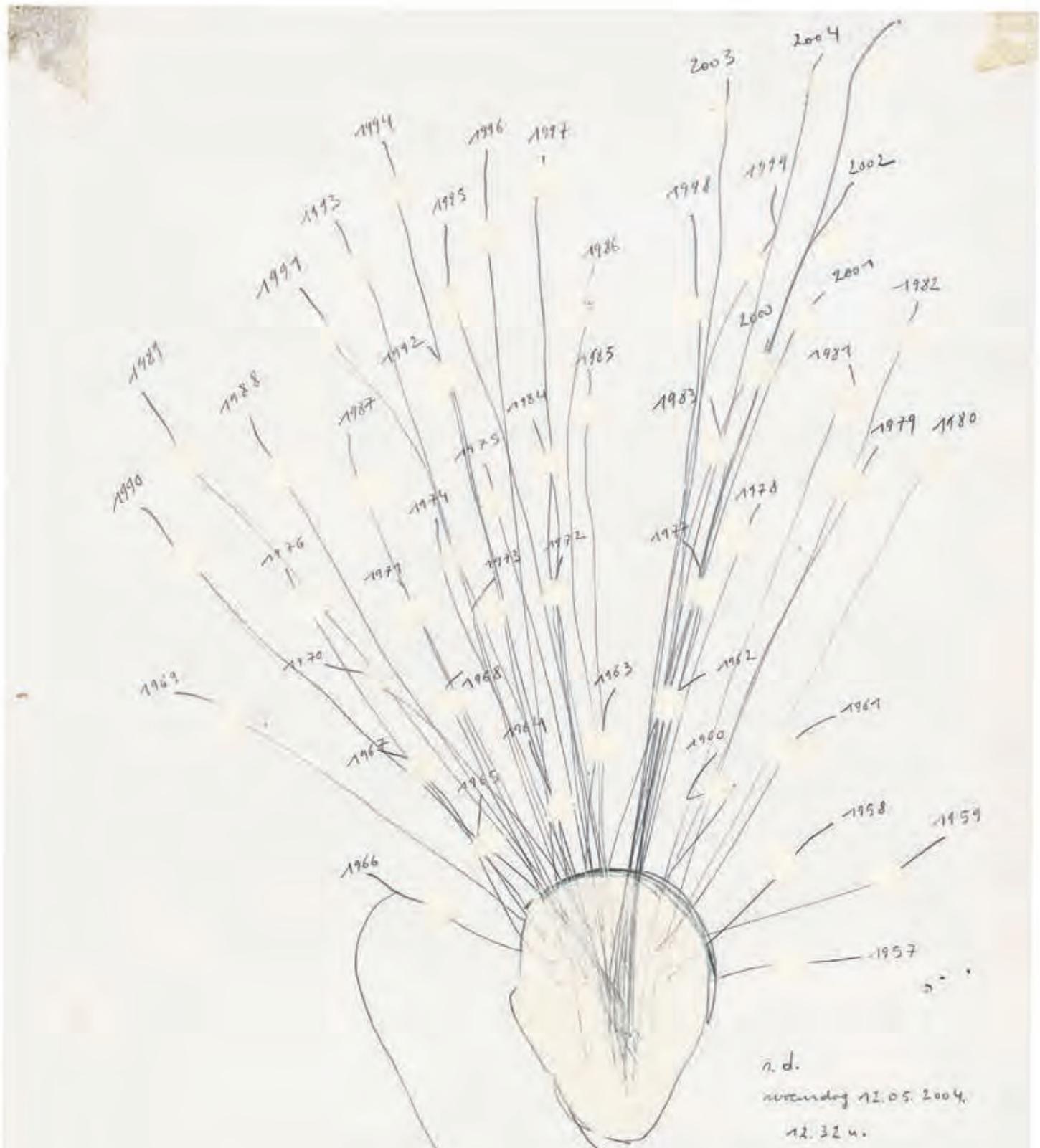
dinsdag  
[Tuesday]  
6/1/1998,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm



2009, mixed  
media  
on paper,  
29.7 x 21 cm



woensdag  
[Wednesday]  
12.05.2004,  
Gent [Ghent],  
12:32,  
mixed media  
on paper,  
29.7 x 21 cm



n.d.  
woensdag 12.05.2004.  
12:32 u.  
faut!

# Alsof het net gebeurd is

## INGE BRAECKMAN

Met de zeldzaamheid van een specht die de avond  
ritmisch inluidt – de natuurlijkheid treedt hier

ongedwongen binnen, lijnen openen zich royaal,  
ook met een handbeweging die nooit schreeuwt,

louter an sich de aandacht naar zich toe trekkend –  
een logische stap op de ladder van het onbewuste

zijn, symbiotisch versmeltend met dat wat een blad  
papier vermag als levensadem. Nooit is hier meer

begin geweest dan nu. Een beginnen dat onophoudelijk  
voortbeweegt. En dagelijksheid in al haar schoonheid

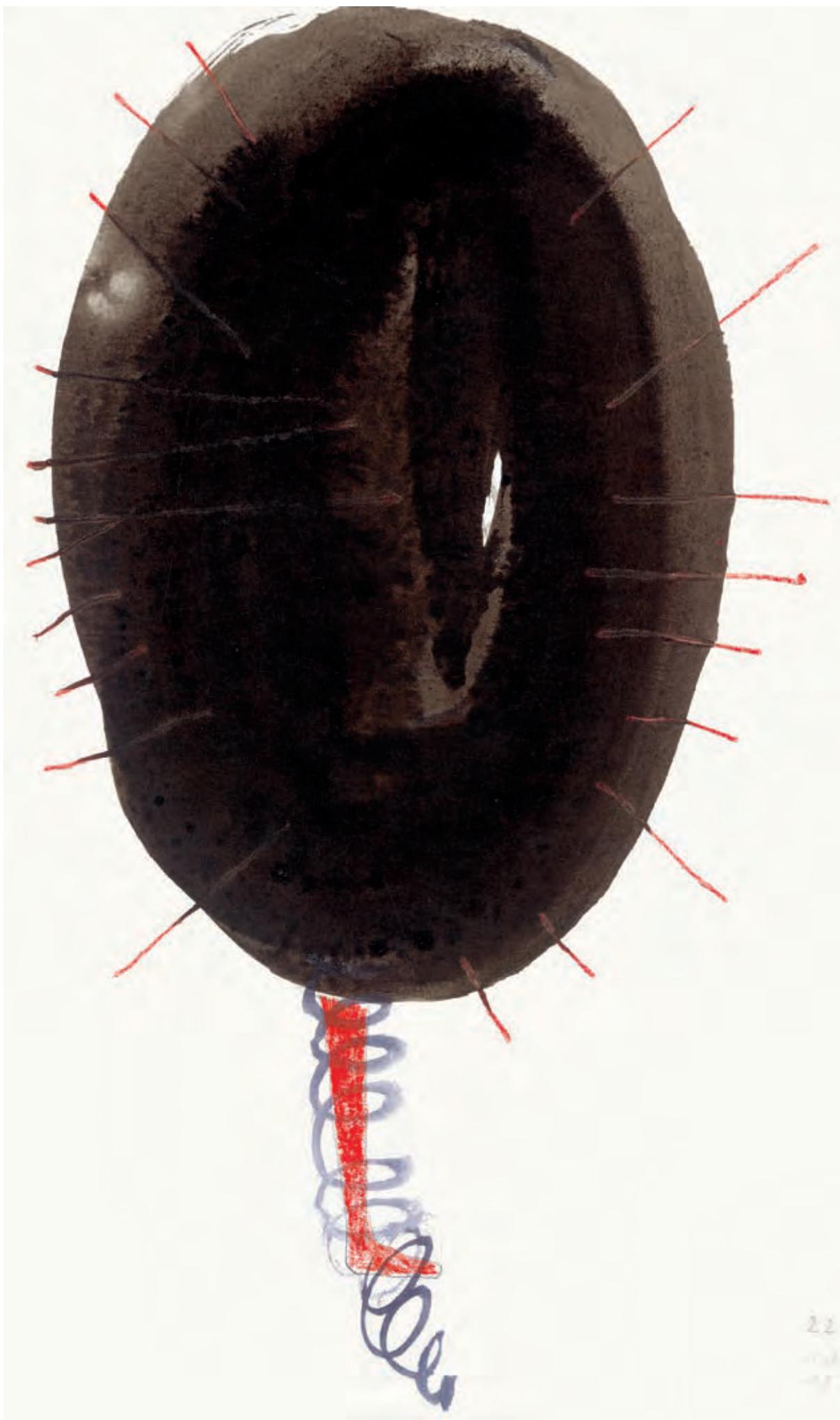
genereert. Nu eens dansend als een silhouet in frêle  
licht. Dan weer delicaat verdwijndend als betrof het

een gestalte in de mist. Gedachten als bestaanslijnen  
gooien het vastgeroeste kader van zich af. Het geheugen

schuilt in de act van louter aanwezigheid. Perforaties  
als zwarte gaten van wat leven ontbeert. Vouwen

herinneren aan landschappelijkheid of de zachte  
welvingen van een huid, spontane rimpels water.

Ze plooien de tekening open. Het beeld, hoe breekbaar  
soms, altijd en onmiskenbaar overeind.



18.02.2013,  
22:45,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm



2013, 19:17,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm

22:45  
18.02.2013

19:17  
18.02.2013



23.02.2012,  
19:45,  
watercolour  
on paper,  
29.7 x 21 cm



10.10.2014,  
16:50,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm

22.02.2016,  
23:45,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm



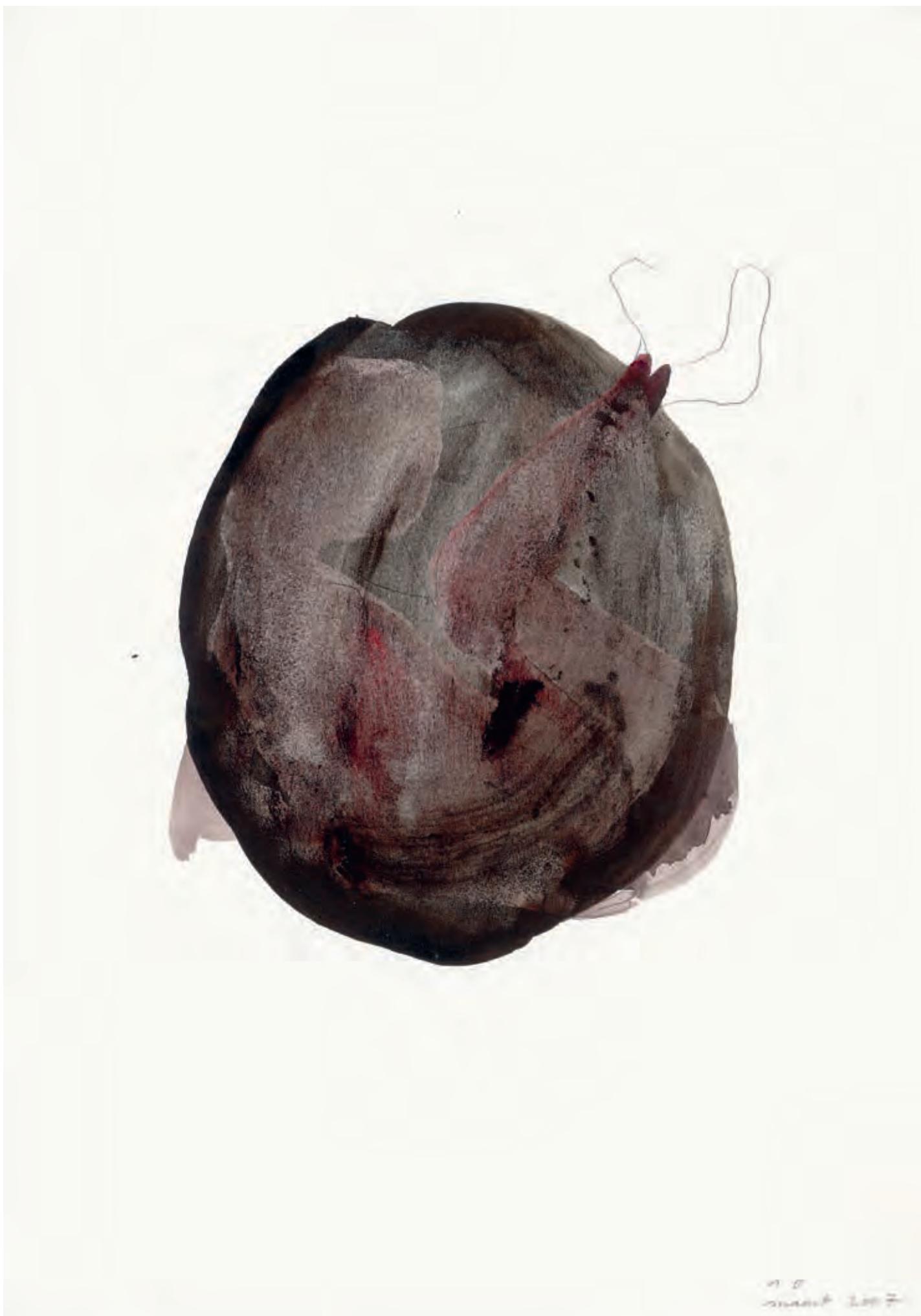
23:45

n.d. 22.02.2016,

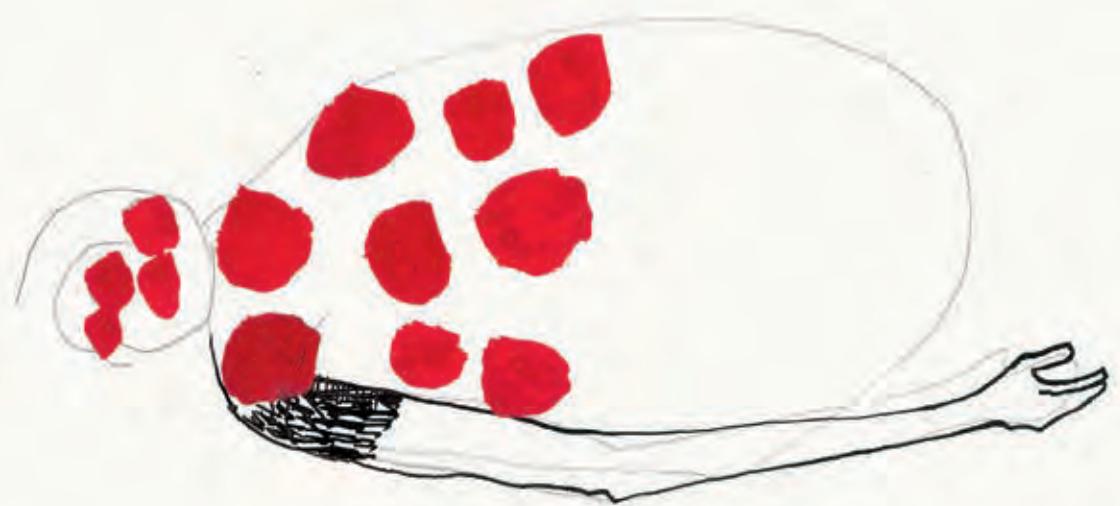


02.09.2013,  
23:15,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm

23:15  
n.d.  
02.09.2013



12.06.2017,  
21:05,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm

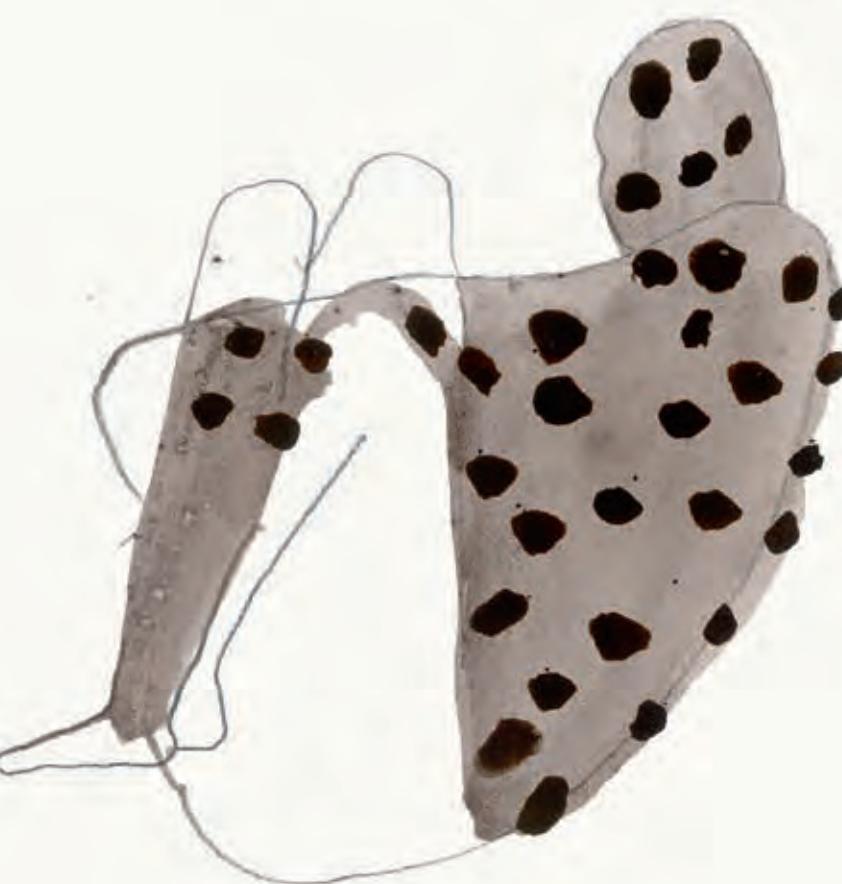


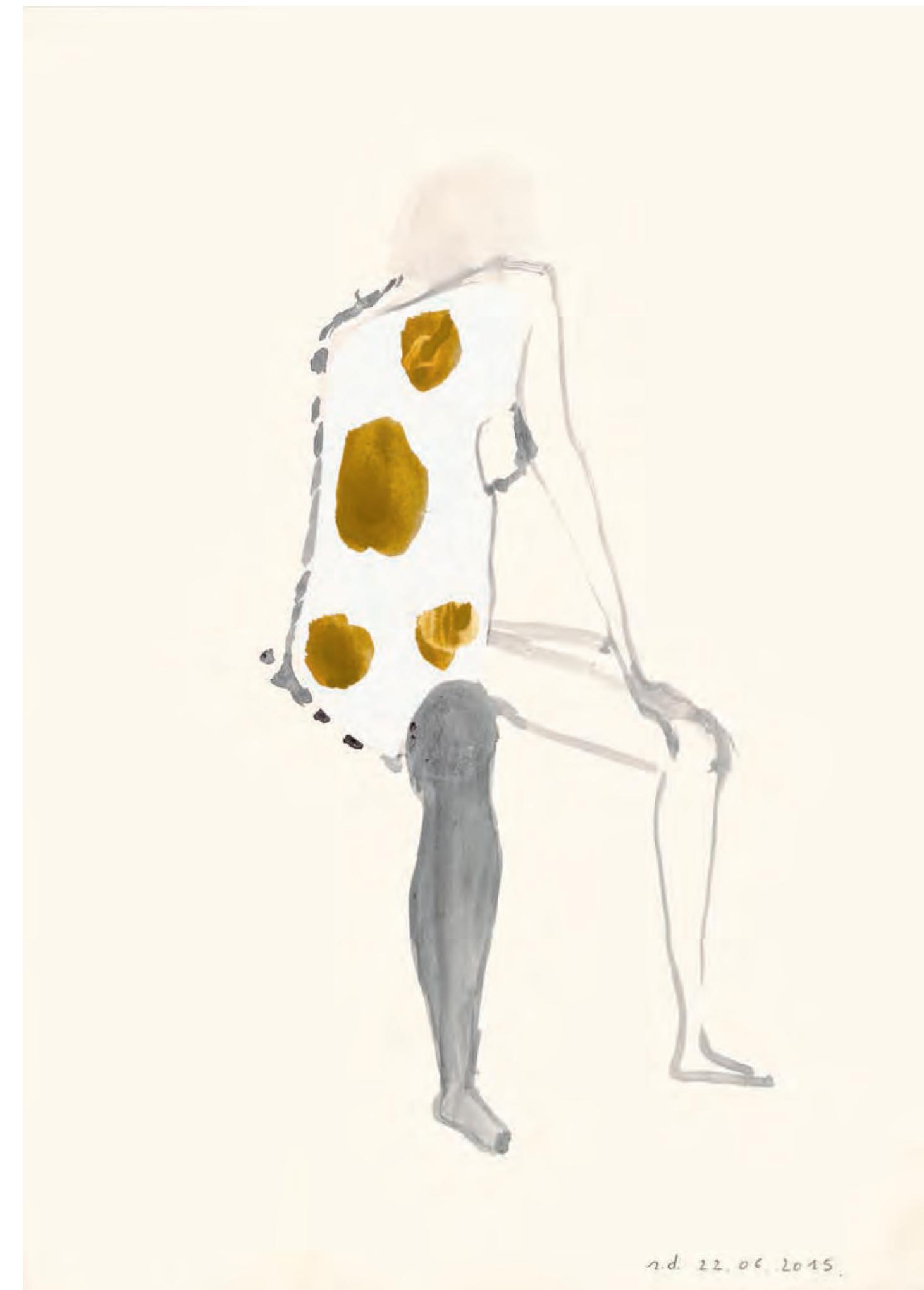
12.06.2017  
21:05  
mixed media  
on paper  
29.5 x 21 cm

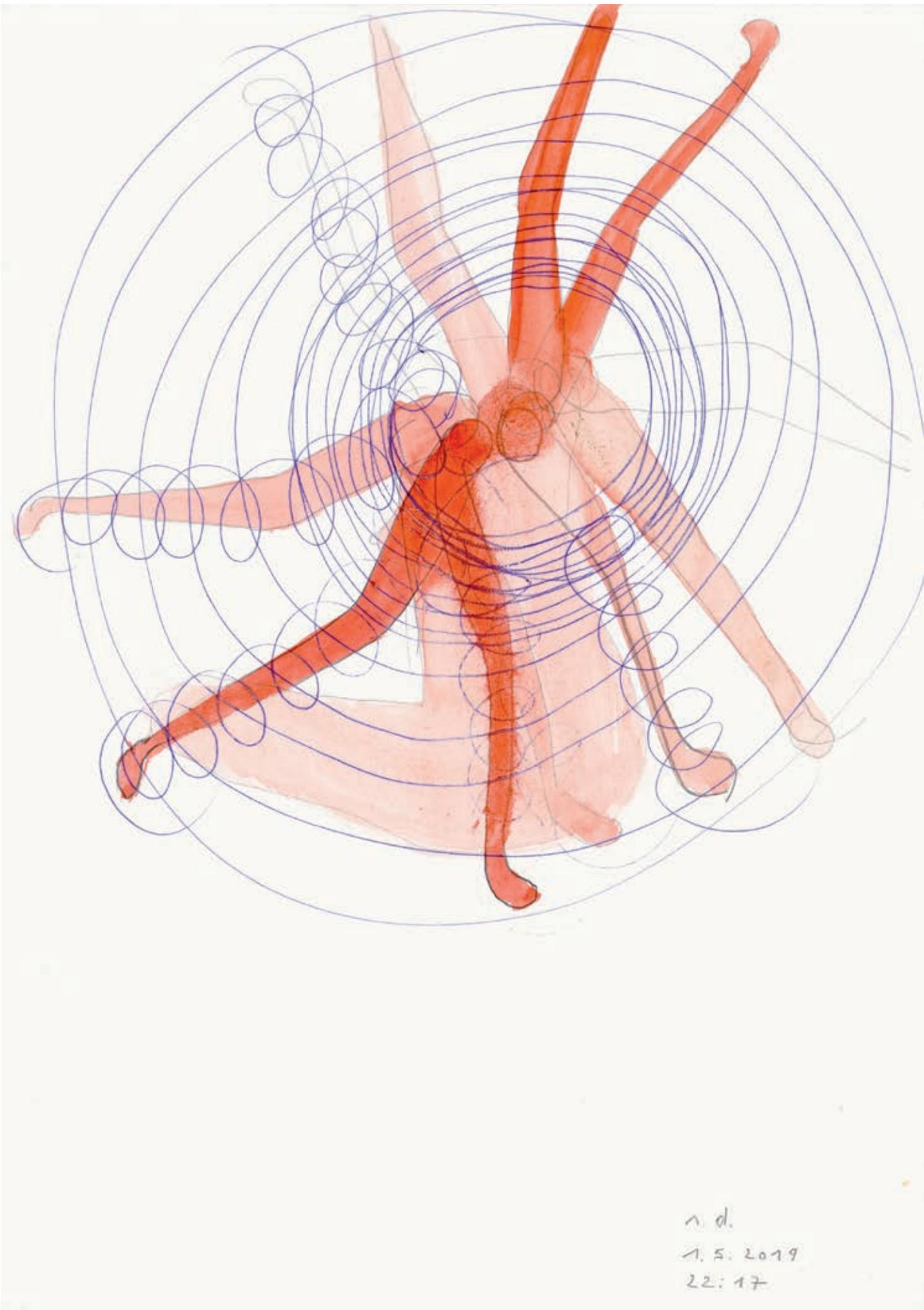
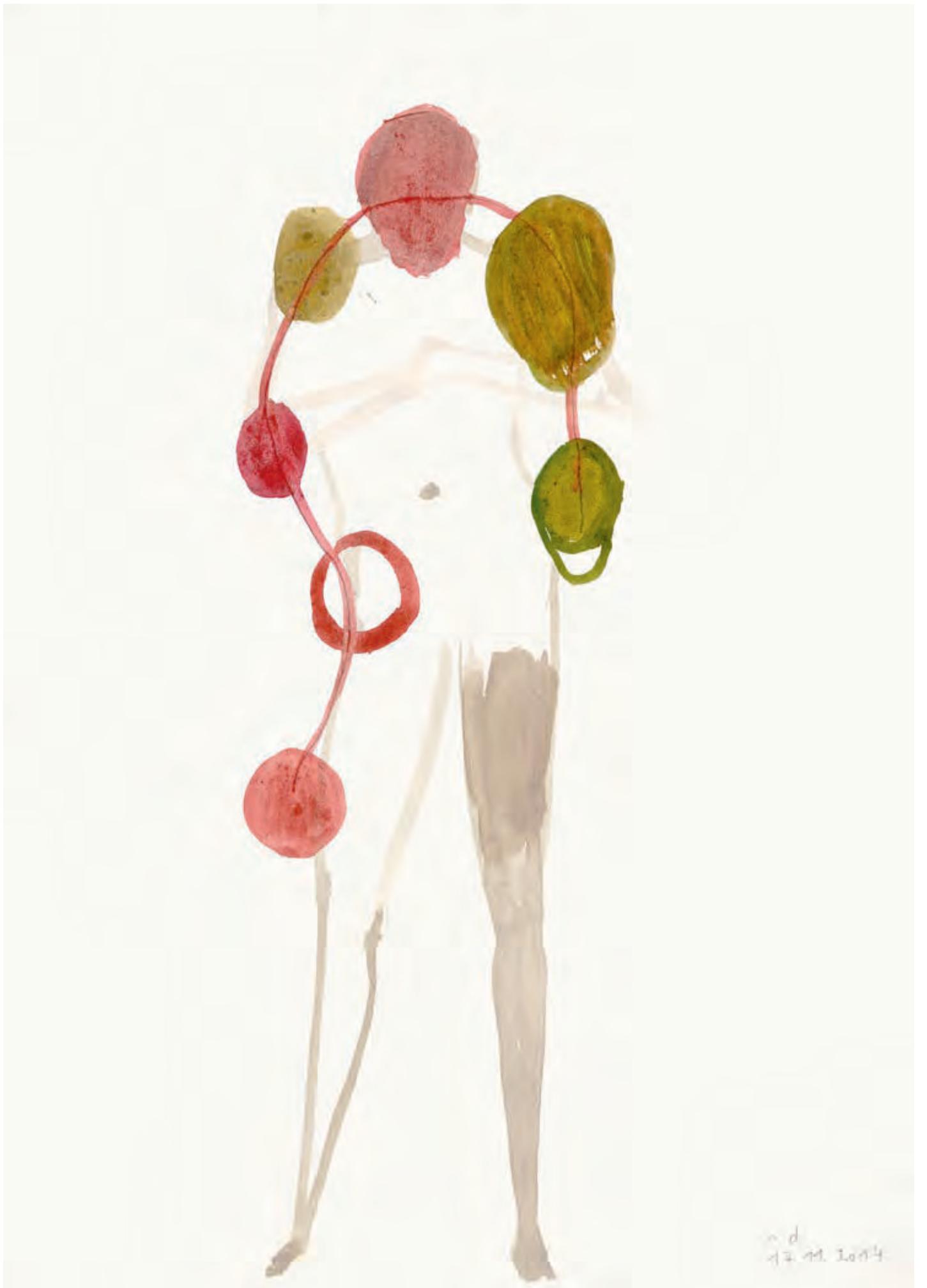
2015,  
watercolour  
on paper,  
29.7 x 21 cm

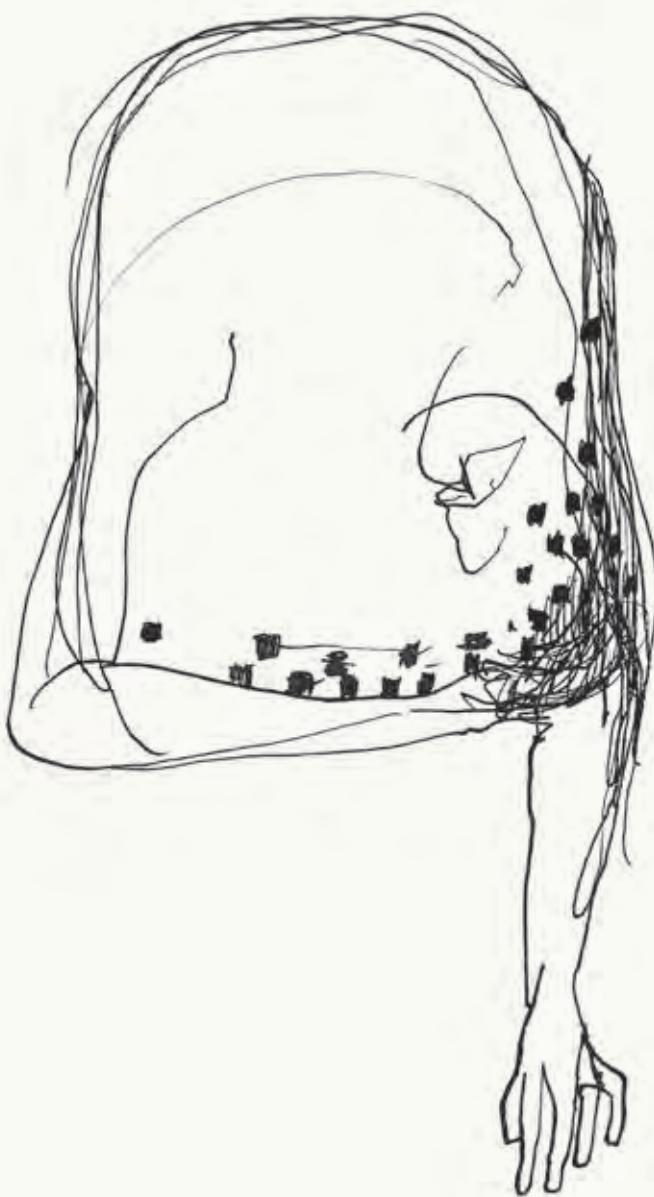


21.04.2008,  
21:45,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm

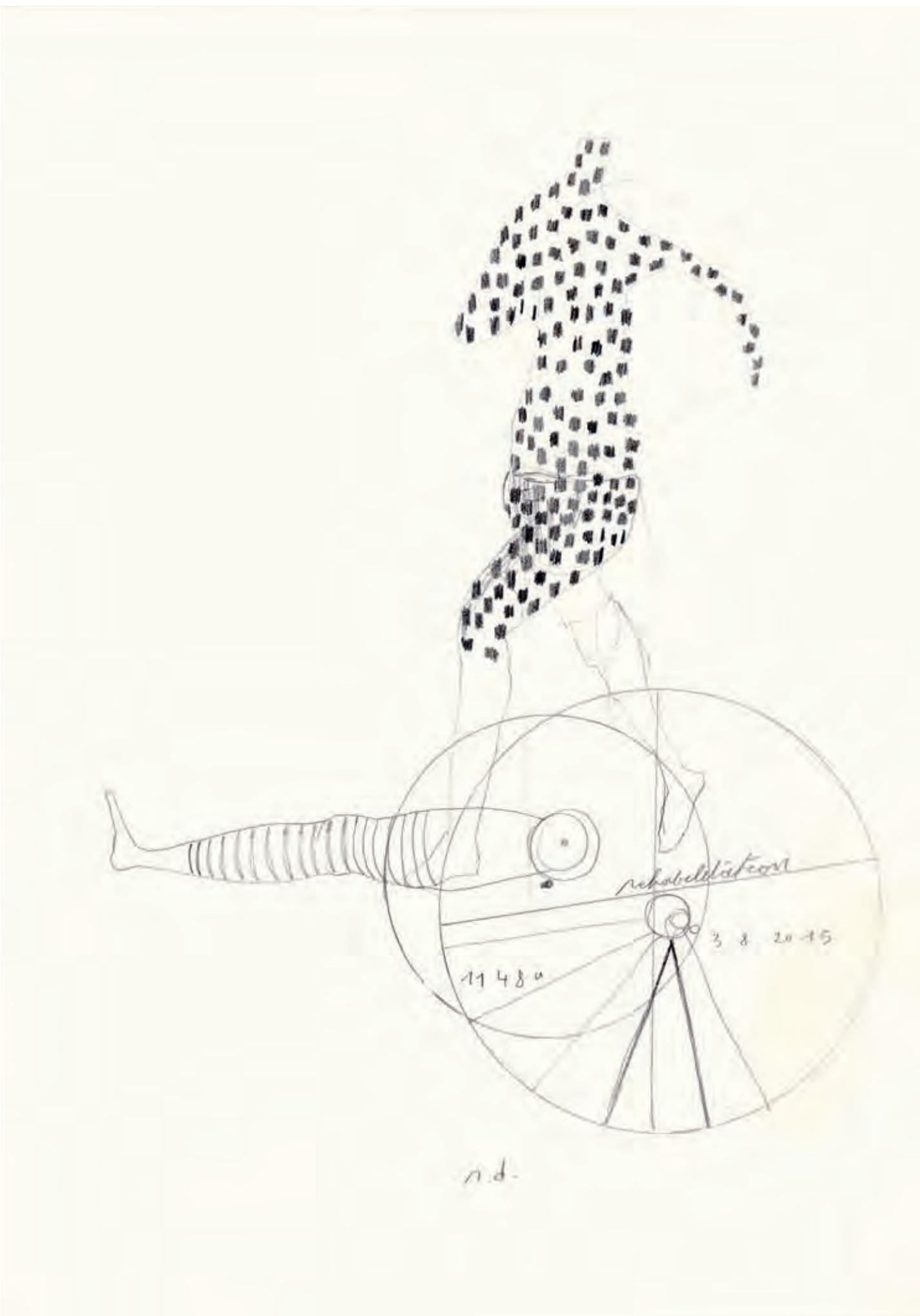
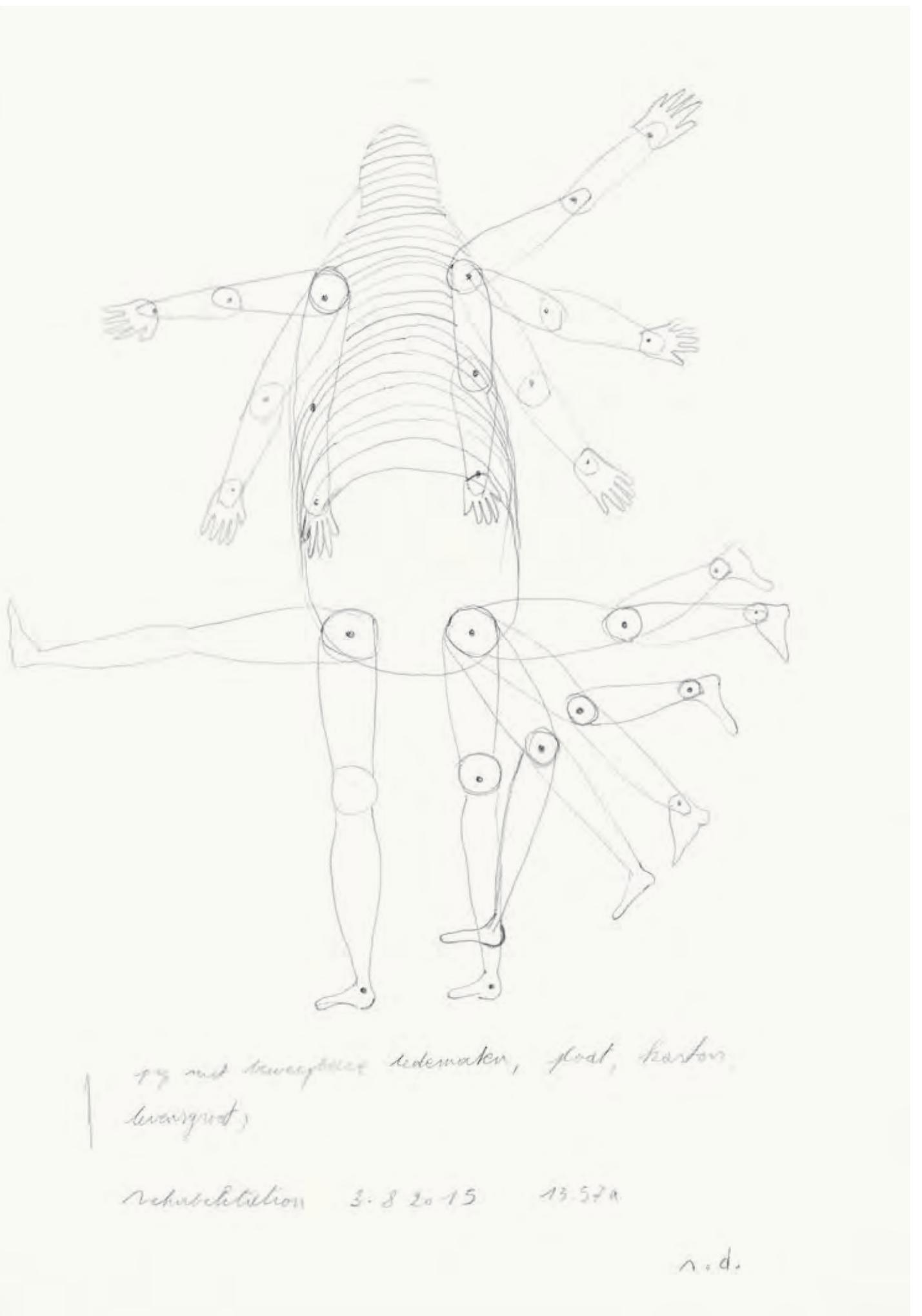








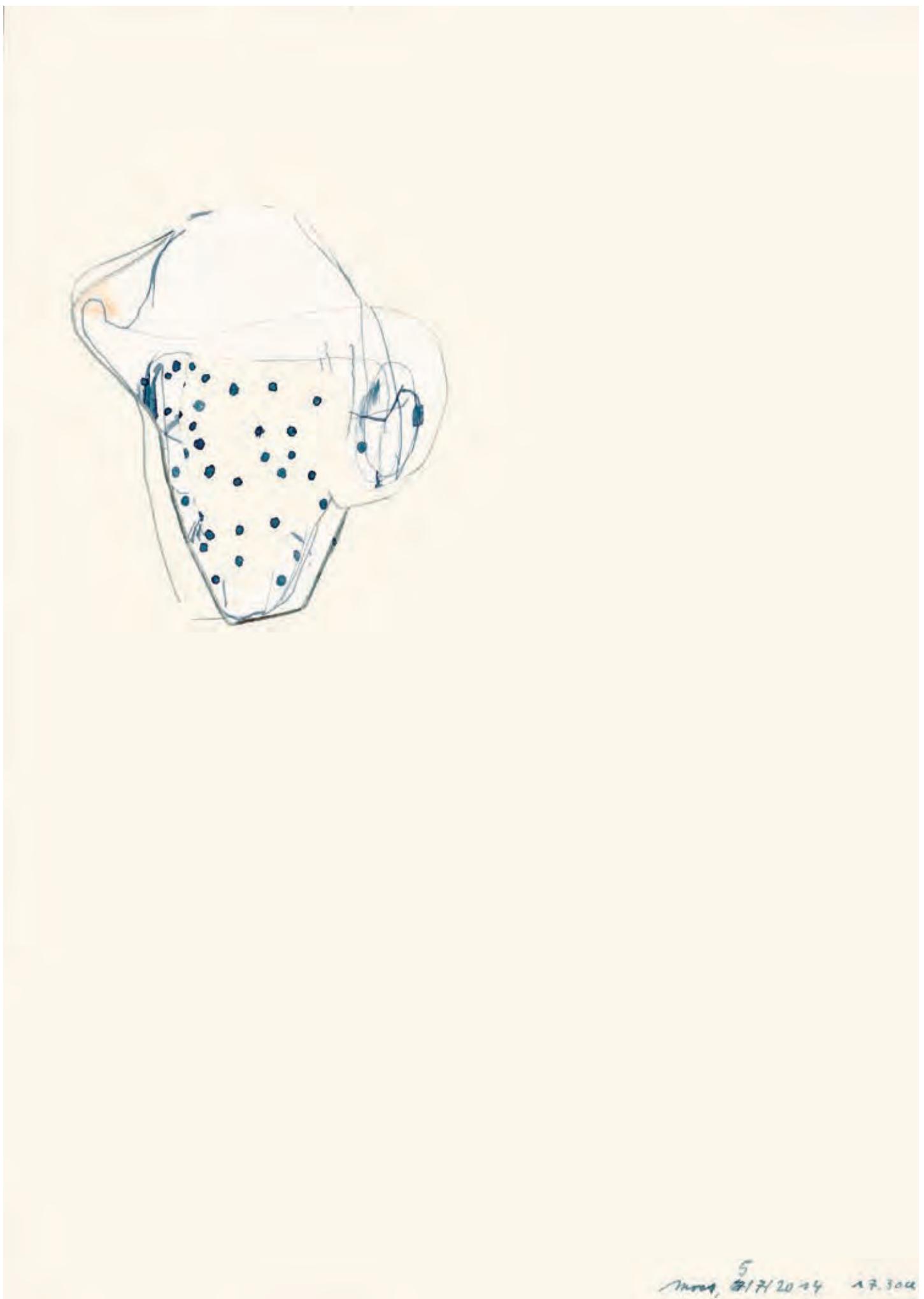
19:17  
x 2  
4.01.2013



24.01.2011,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm  
10.01.2011,  
*windpokken*  
[chicken pox],  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm

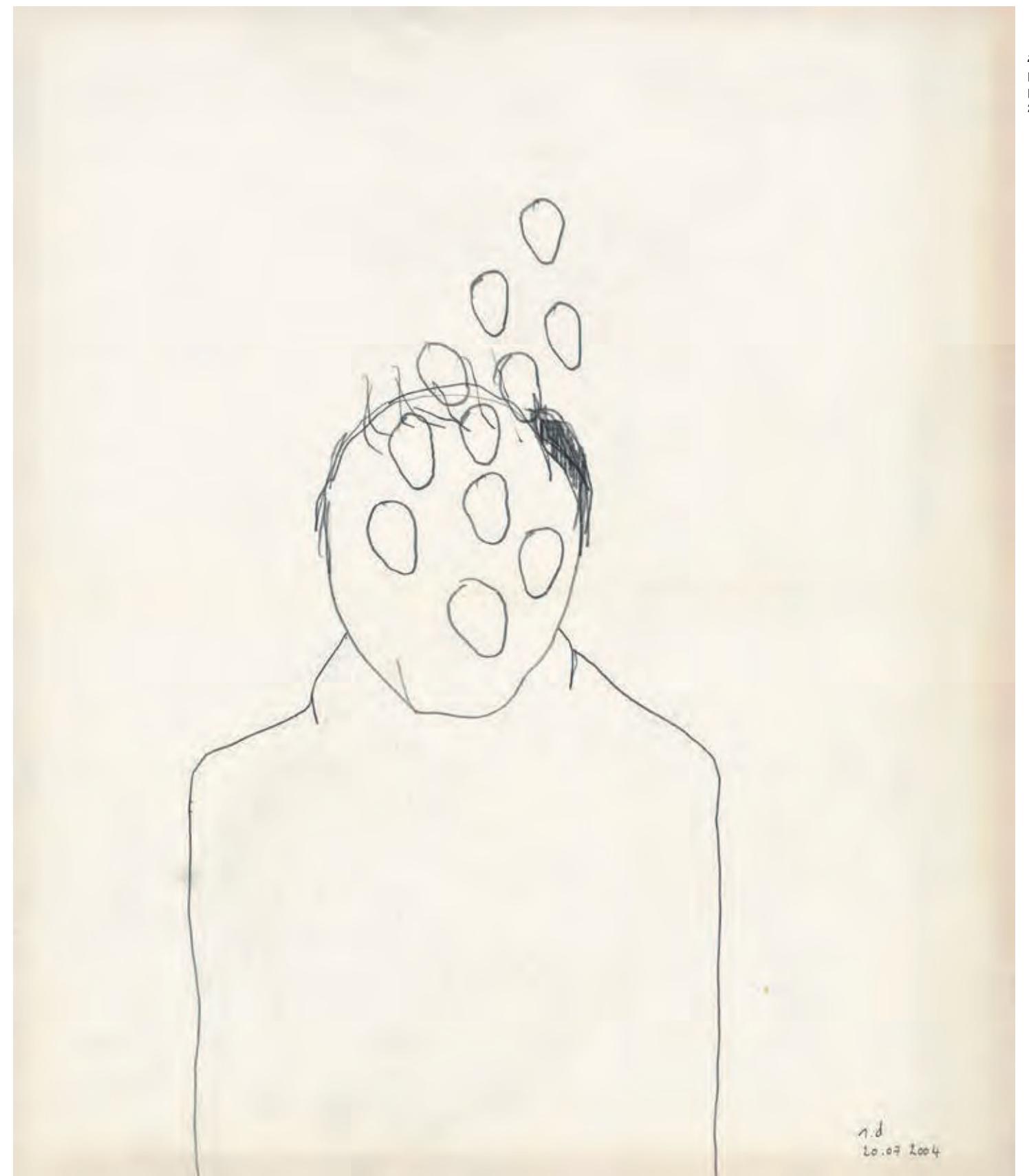


24.01.2011  
*windpokken*  
10.01.2011



2008,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm

20.07.2004,  
pencil on  
paper, 23.8 x  
20.4 cm

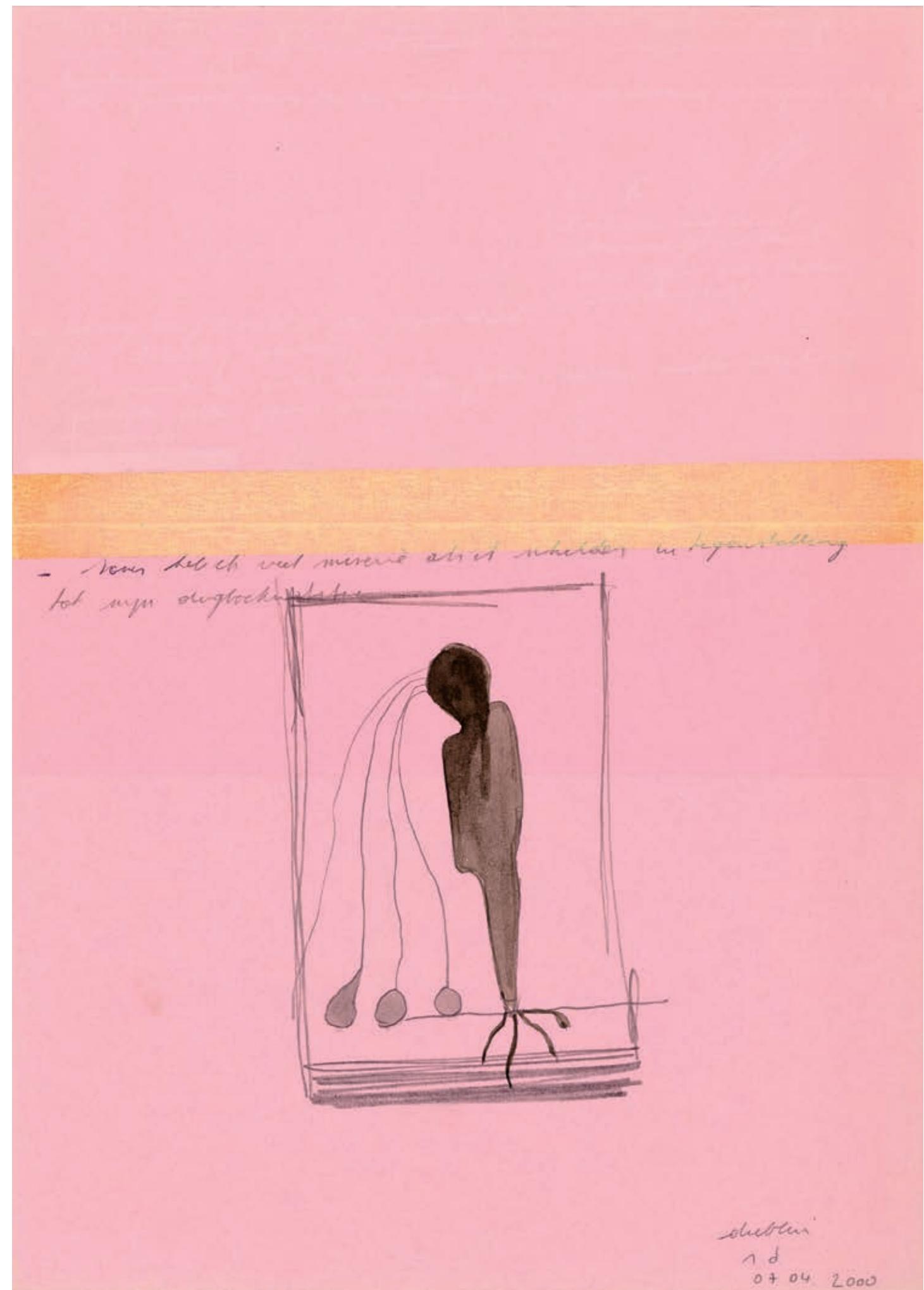


11.08.2004,  
14:37, Gent  
[Ghent], mixed  
media on  
paper,  
29.5 x 21 cm



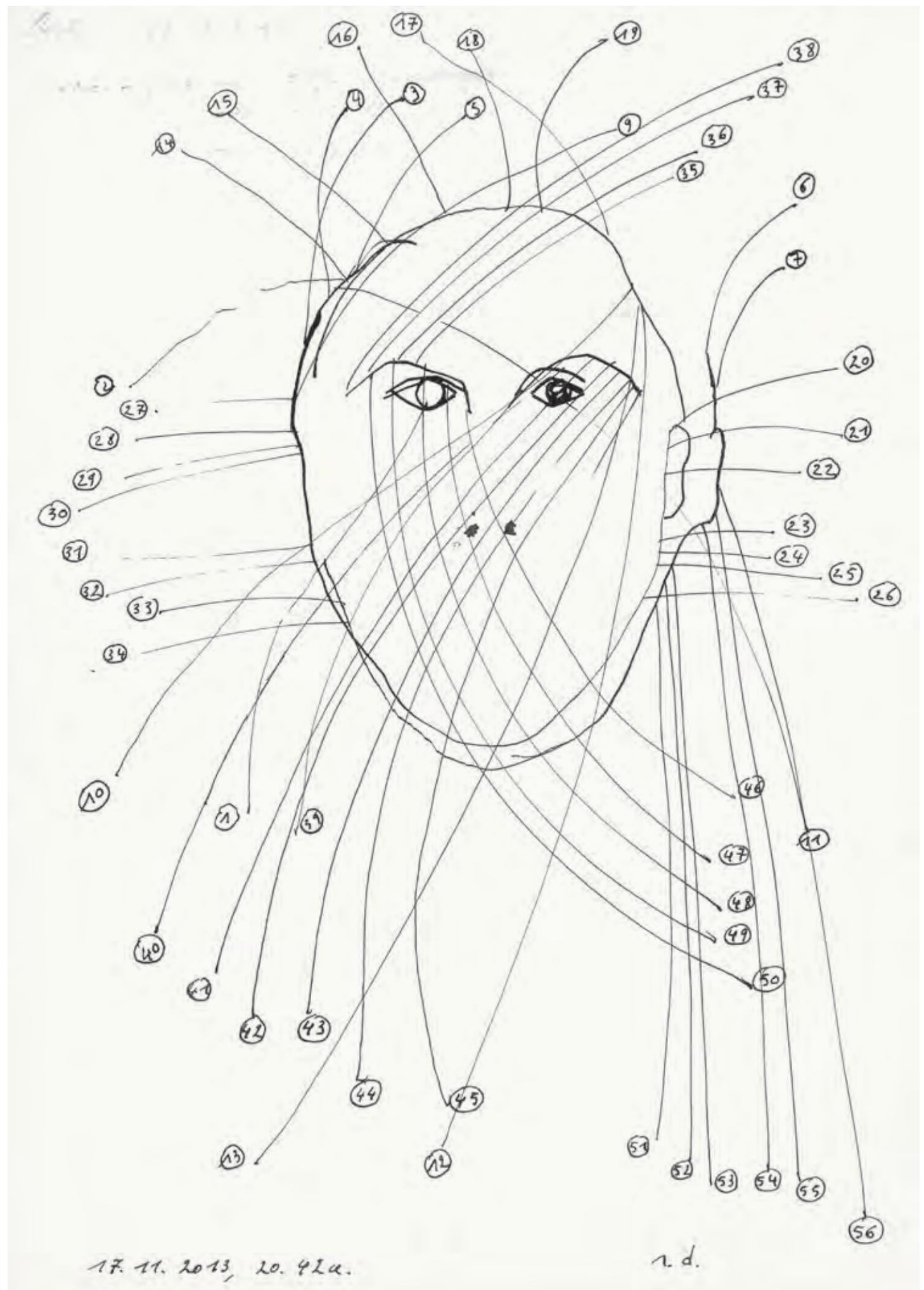


Dublin,  
07.04.2000,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm



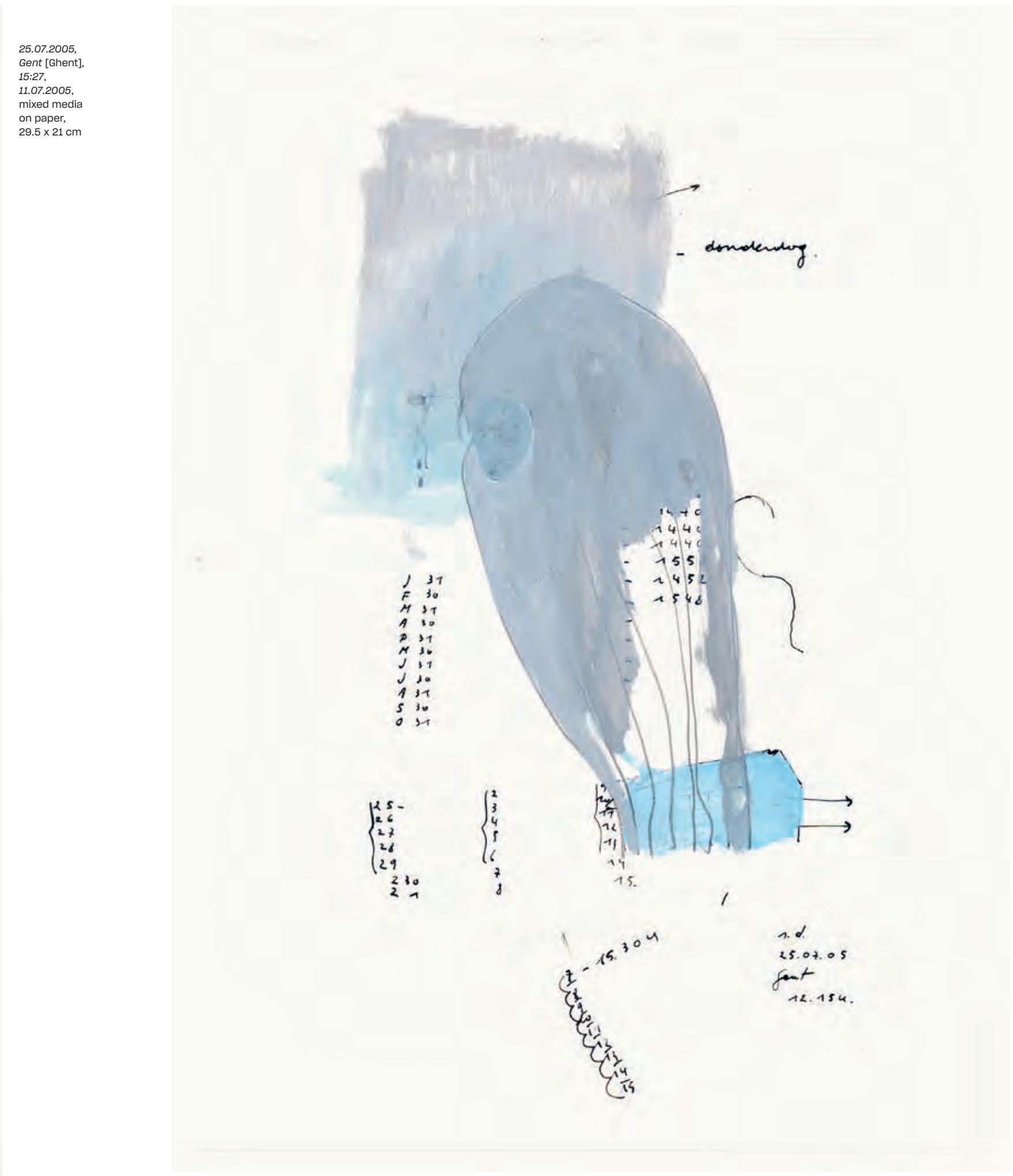
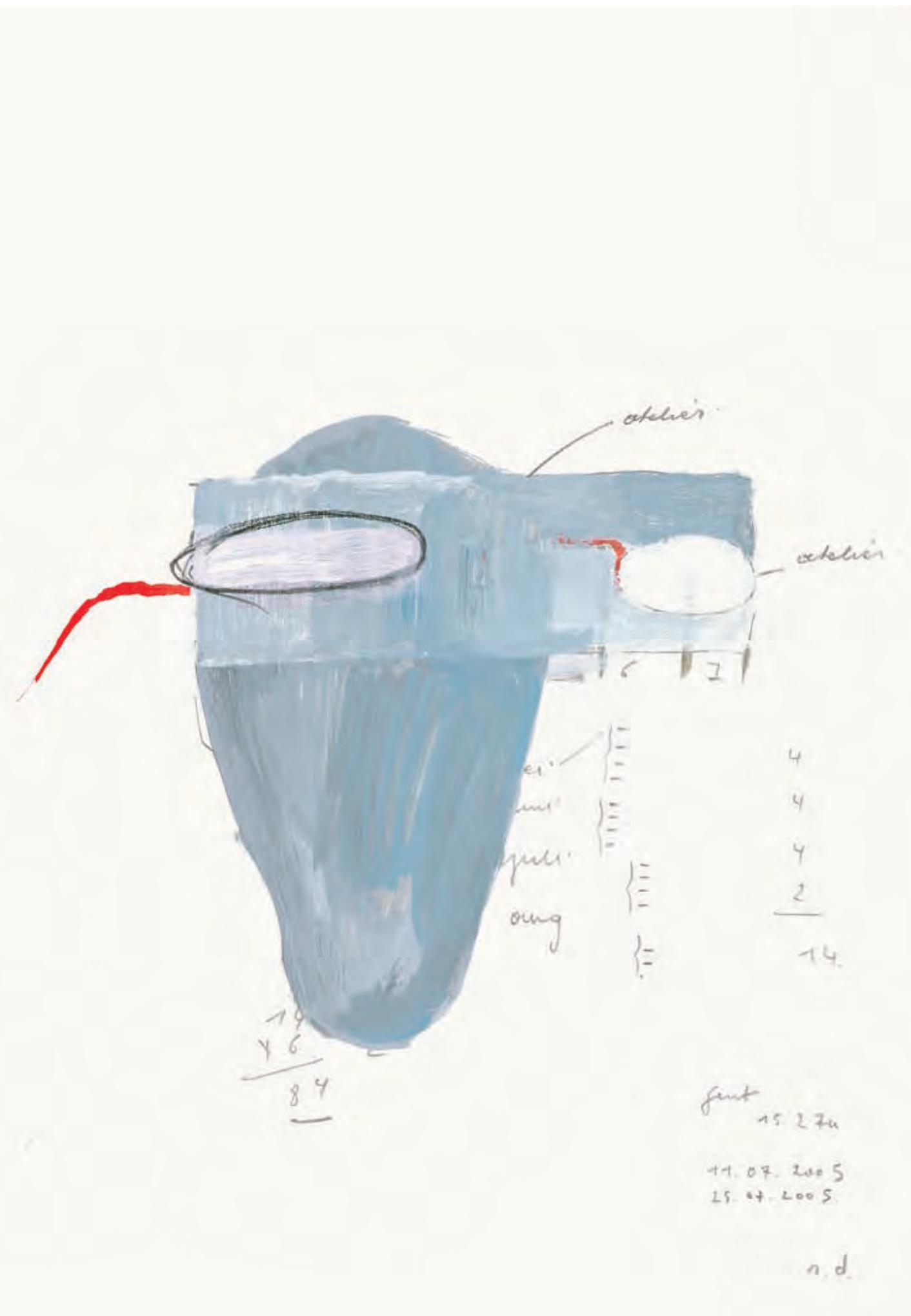
zondag  
[Sunday],  
23.10.2005,  
Moen, 01.09.  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm





17.11.2013,  
20:42, Chinese  
ink on paper,  
29.7 x 21 cm





25.07.2005,  
12:15,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm

Gent [Ghent],  
25.07.05,  
16:22, mixed  
media on  
paper,  
29.5 x 21 cm



25.07.05  
*links [left]*,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm



n.d.  
links  
25.07.05  
Gent

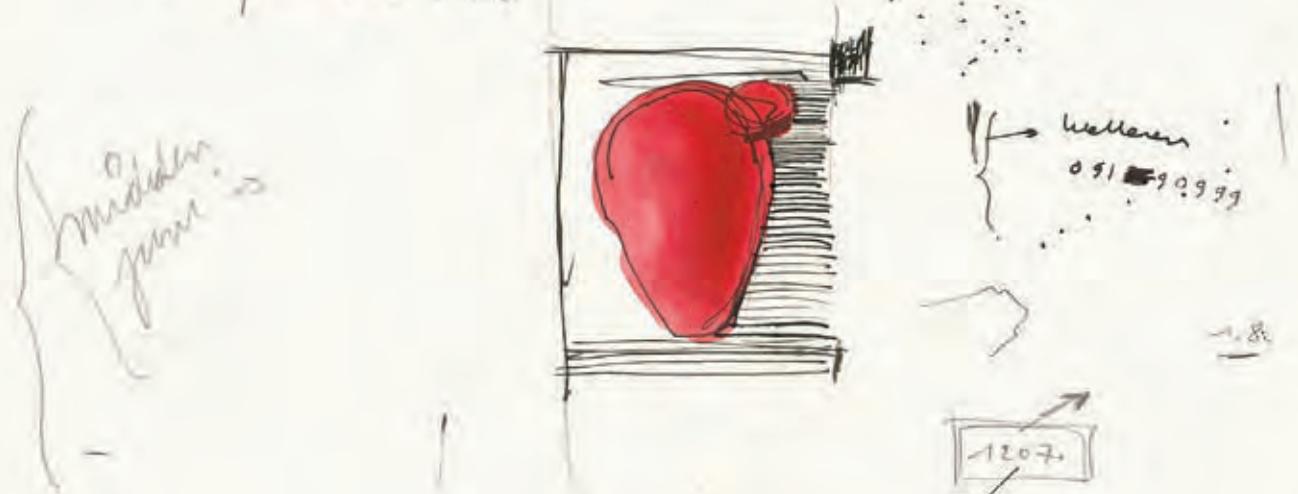
11 ontwerp,  
hart 29.5 x 21 cm

formaat hart op waar grootte tek van formaat.



43) ~~kh. gevuld op formaat van de hart-~~  
~~tekst formaat langs de linkerzijde~~

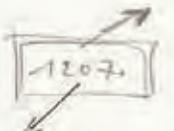
0.2 | 2 ~~0.820~~



{ - 700.000  
- 200.000

→ willems  
0.91 ~~9.999~~

~1.80



funtact

|| 091 ~~63377~~

begingetallen

formaat

70 x 100 mm

werk

- 15.300  
- 16.42 →  
- 16.50 → A.5.

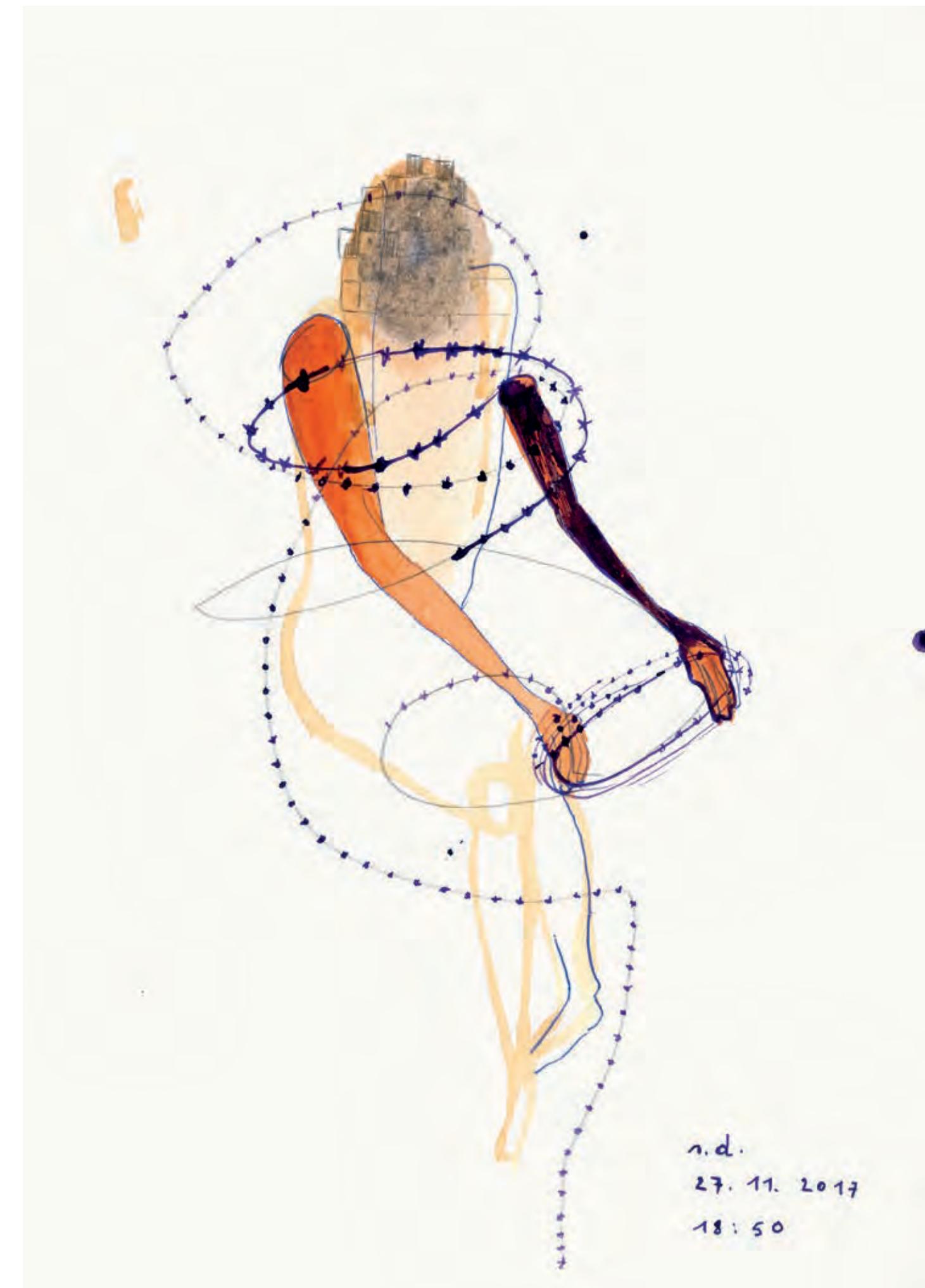
- 3450.000  
- 41 70.000 → grotere  
- 3 x 100.000

-150
-280
-300
<u>730</u>

7 meegenomen

n.d.  
22.09.2004

22.09.2004,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm



17.8.2018,  
10:15;  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm



8.11.2012,  
21:10,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm

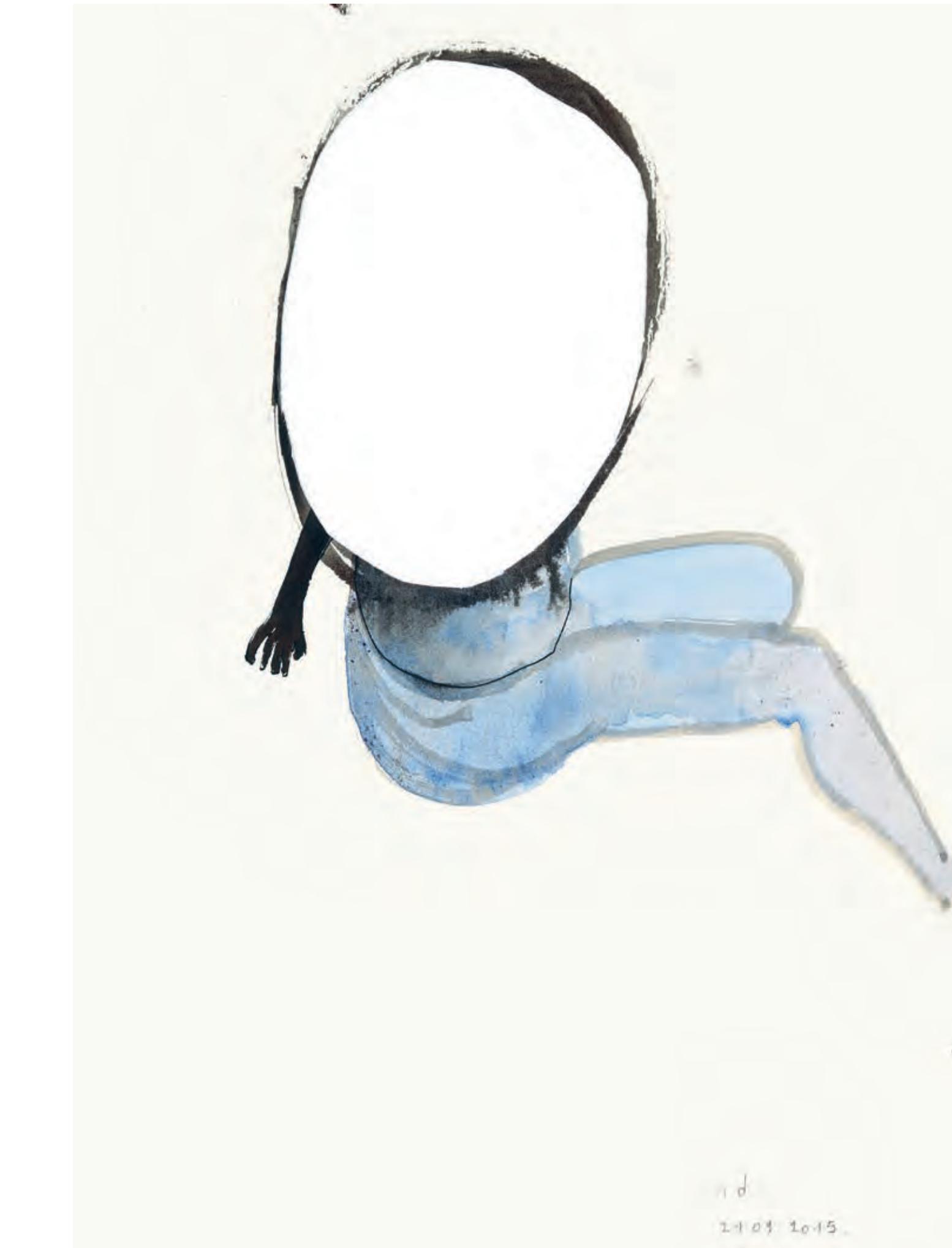


26.07.2005,  
01:07, Moen,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm





7.04.2014,  
21:45,  
watercolour  
on paper,  
29.7 x 21 cm



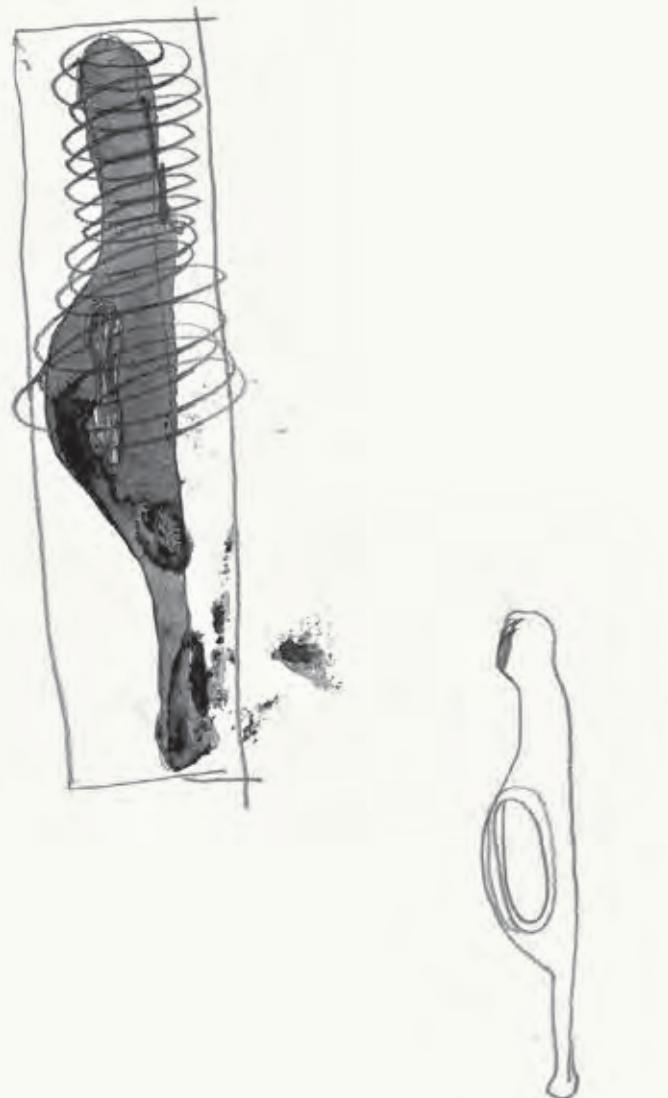
21.09.2015,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm

22.04.2019,  
23:10,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm





08.08.2006,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm



08.08.2006



07.08.2006,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm





n.d.  
9.08.2006  
12:05



CEREBRIRAPTOR.

CEREBRIRAPTOR

07.08.2006,  
Cerebriraptor,  
pencil  
on paper,  
29.7 x 21 cm



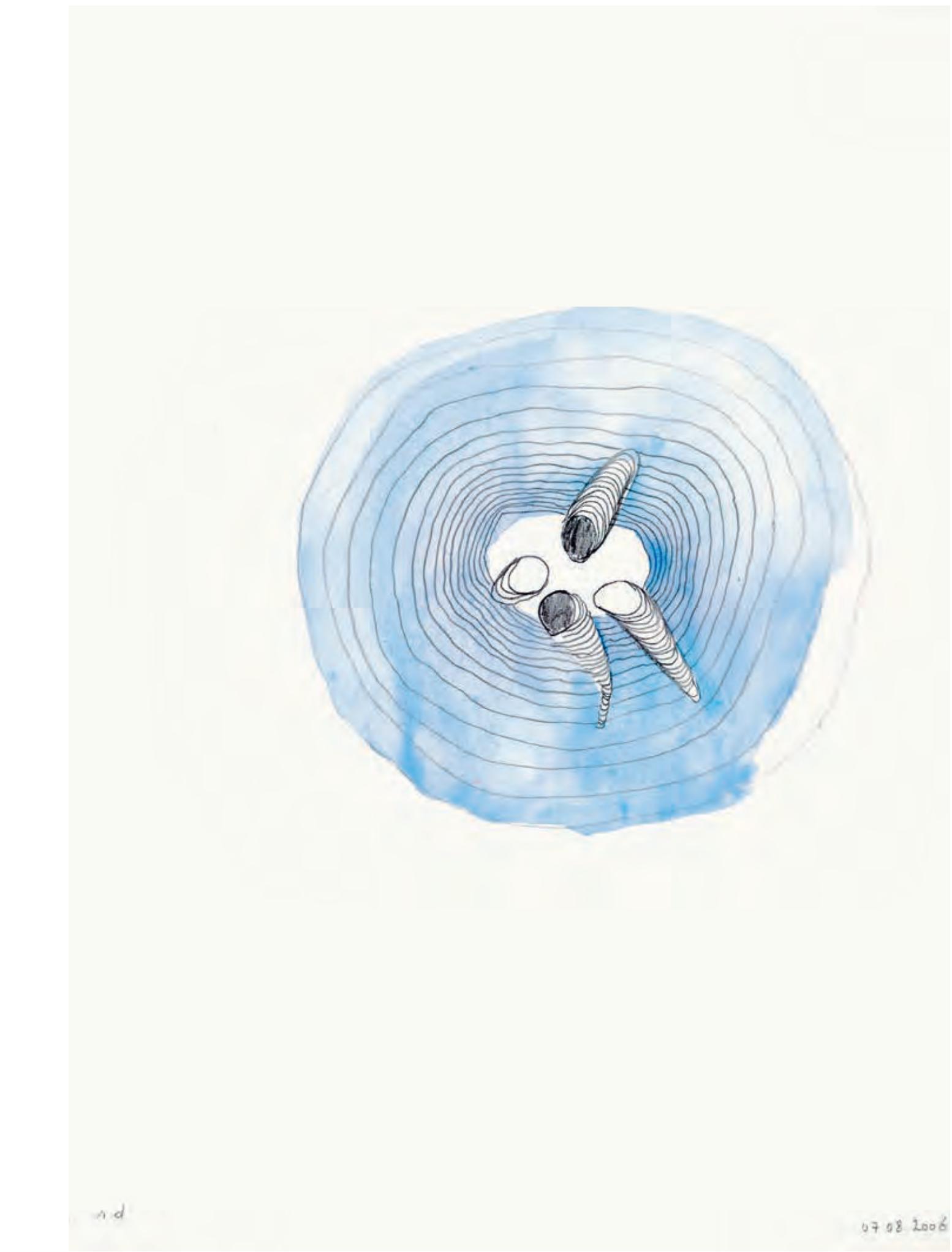
1.d

2.b

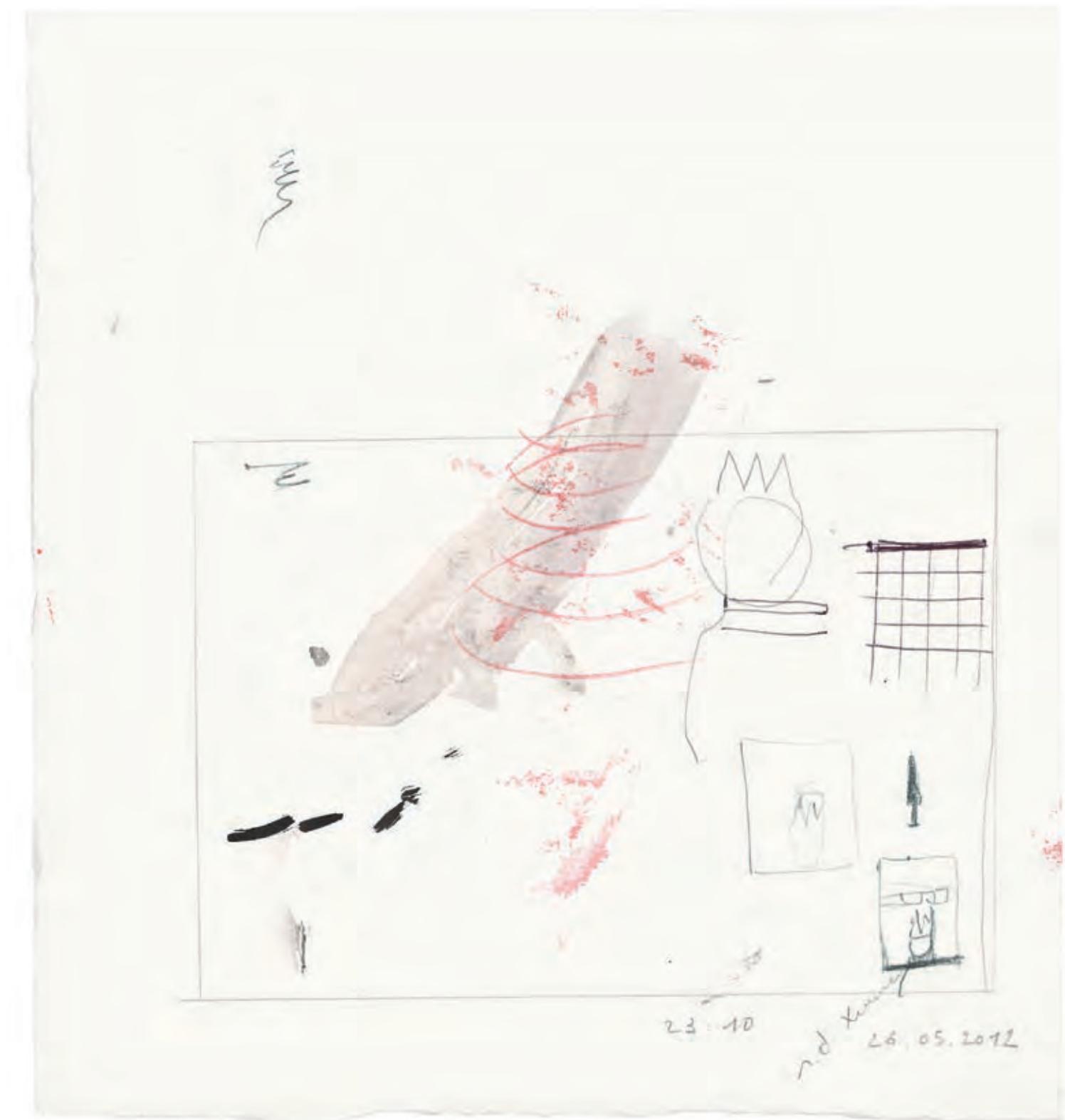
07.08.2006

1.d

07.08.2006



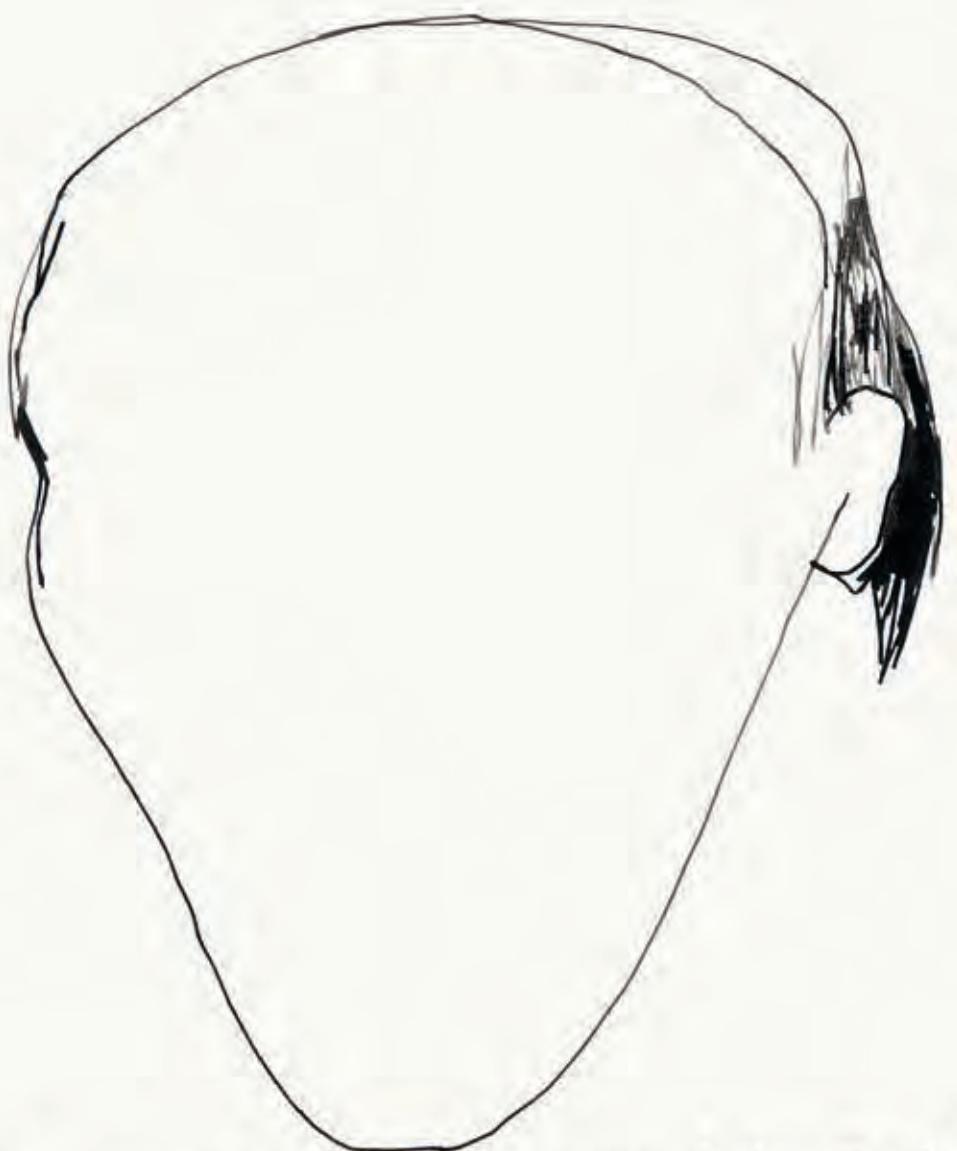
07.08.2006,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm





6.2.2019, 10:02;  
3.7.2018, 21:10;  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm



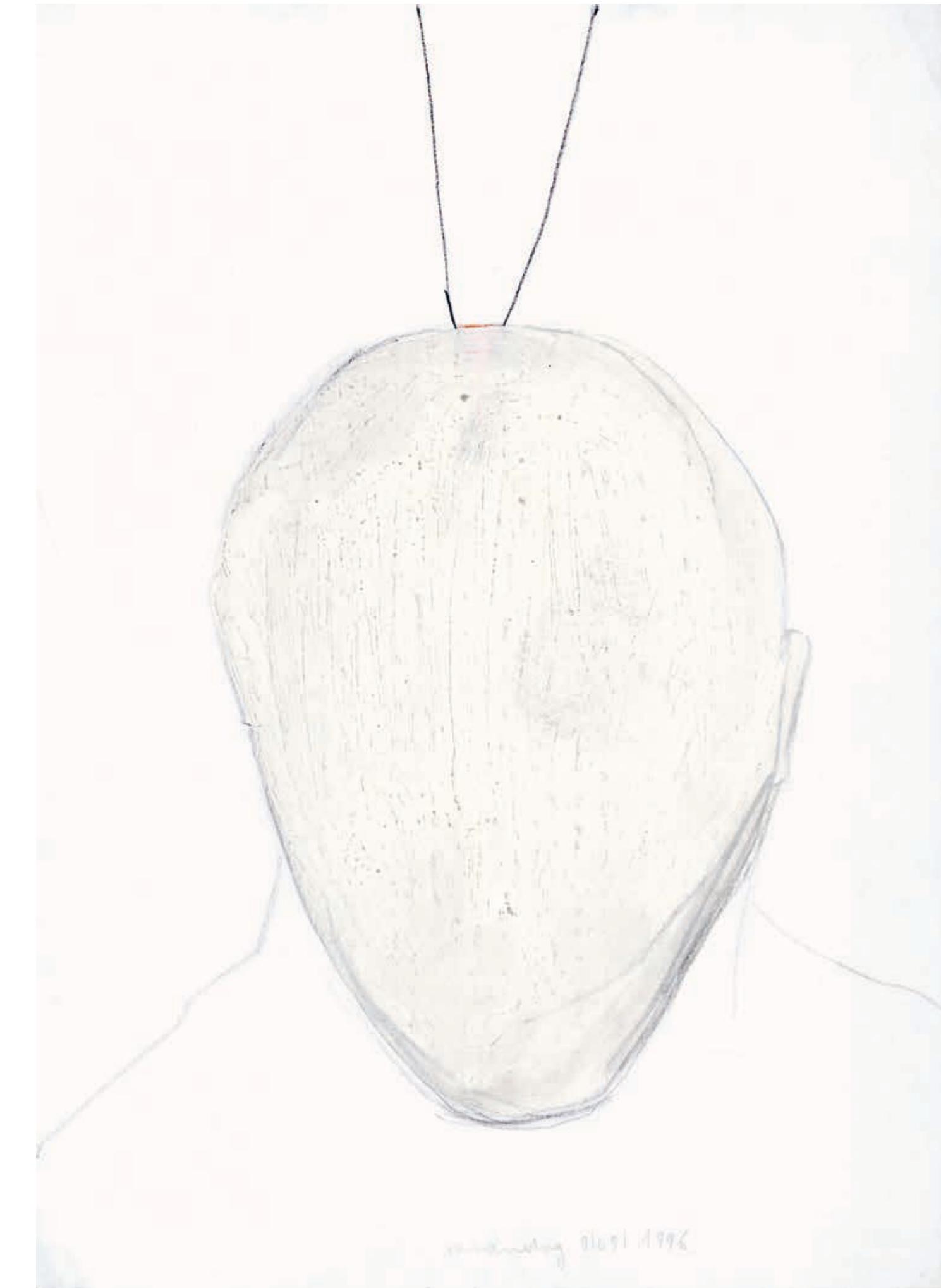


maandag dinsdag woensdag donderdag vrijdag zaterdag zondag.  
maandag dinsdag woensdag donderdag vrijdag zaterdag zondag.

dinsdag 8/8/1997 10:10



25/12/1998,  
watercolour  
on paper,  
29.7 x 21 cm



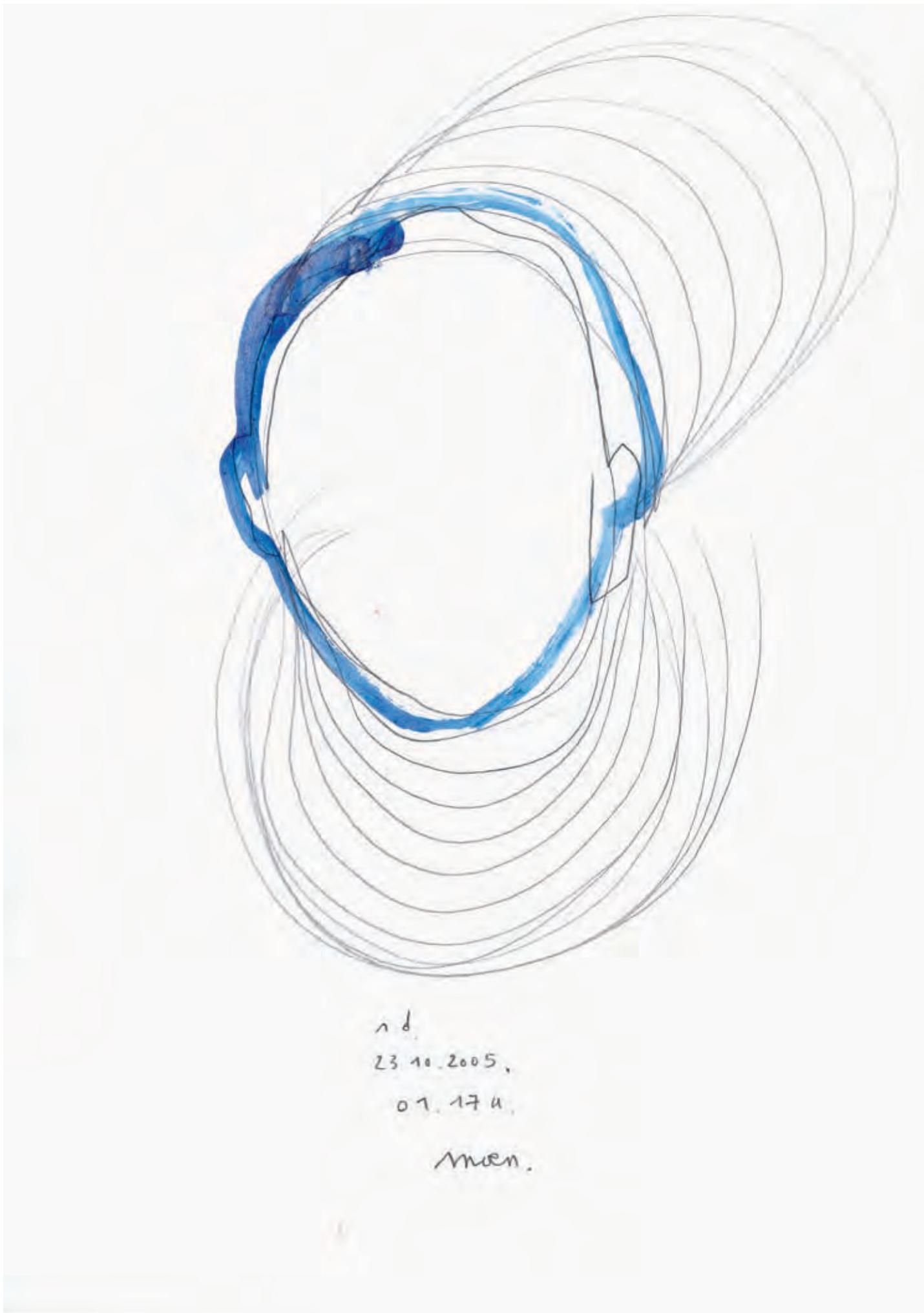
maandag  
[Monday]  
9.09.1996,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm



11.08.2004,  
Gent [Ghent],  
16:45,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm



28.11.1997,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm

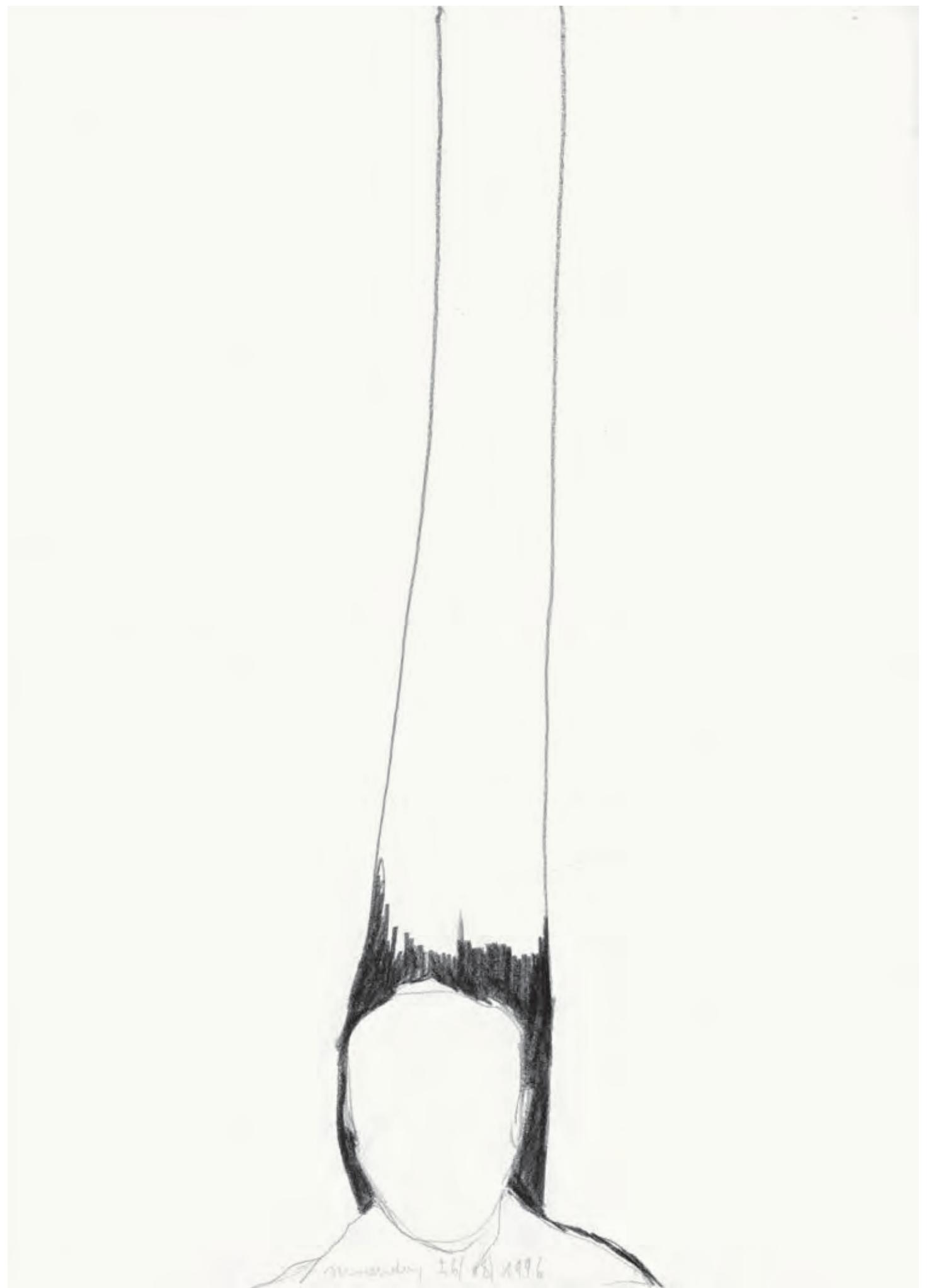


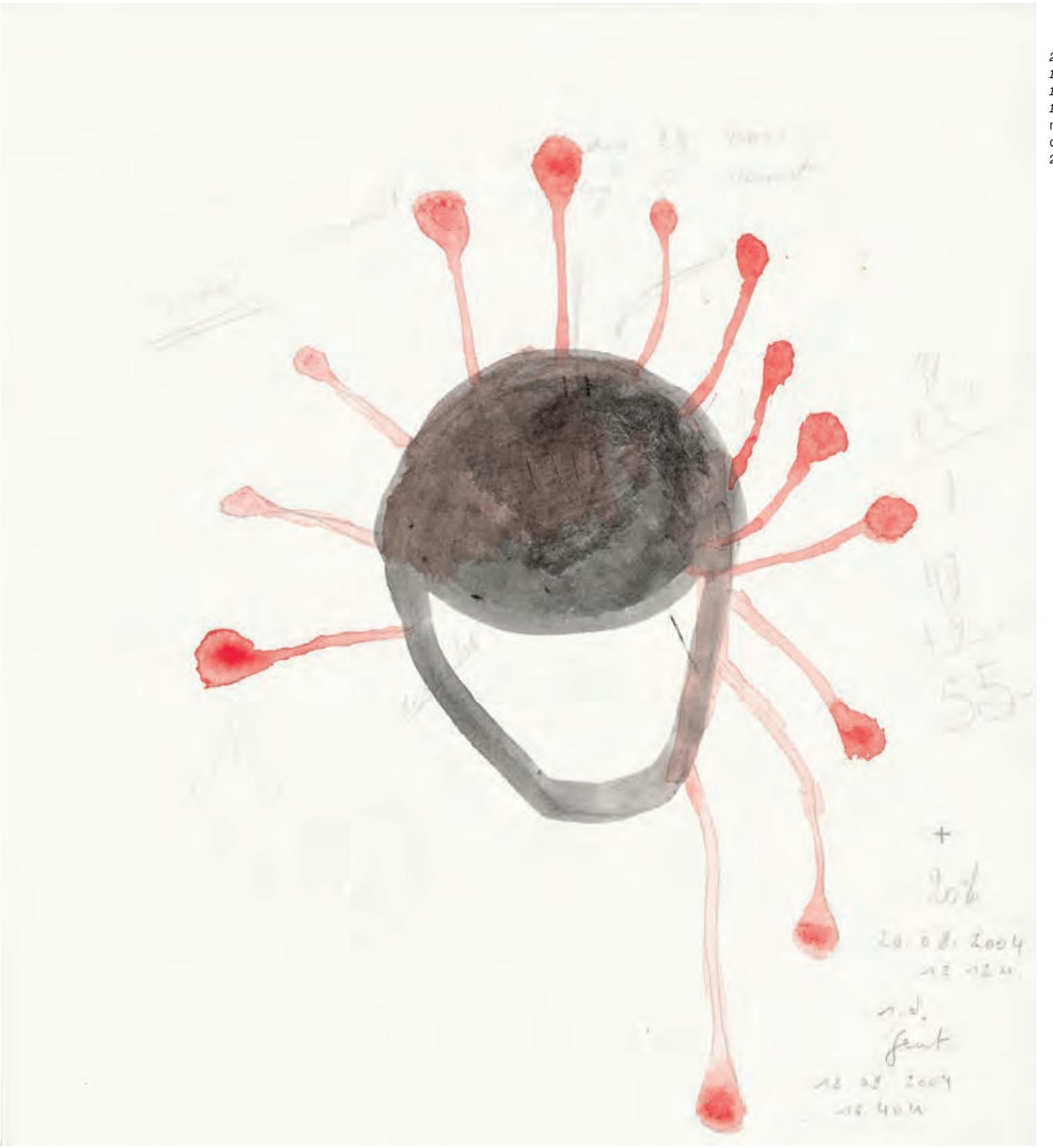
23.10.2005,  
Moen, 01:17,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm

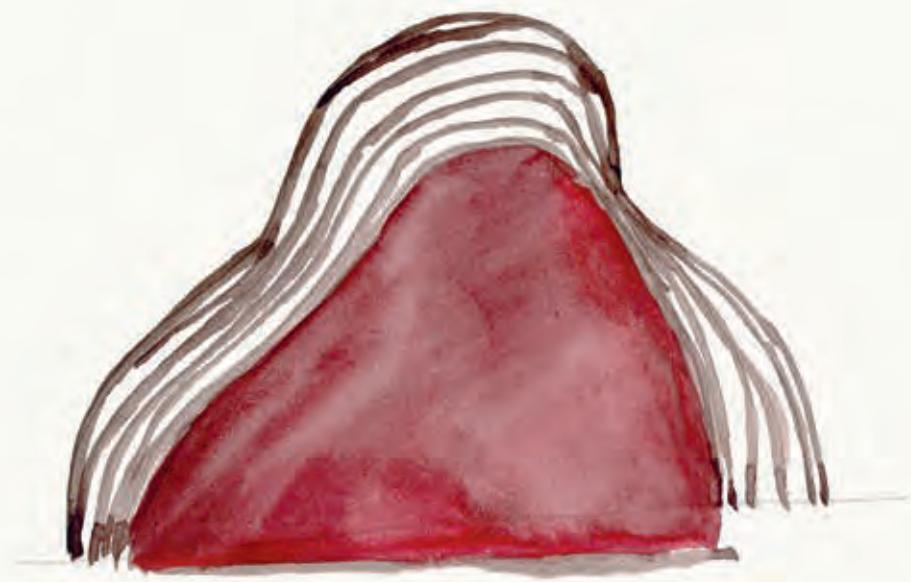


zondag  
[Sunday]  
21/12/1997,  
0:30,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm

maandag  
[Monday]  
26.08.1996,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm

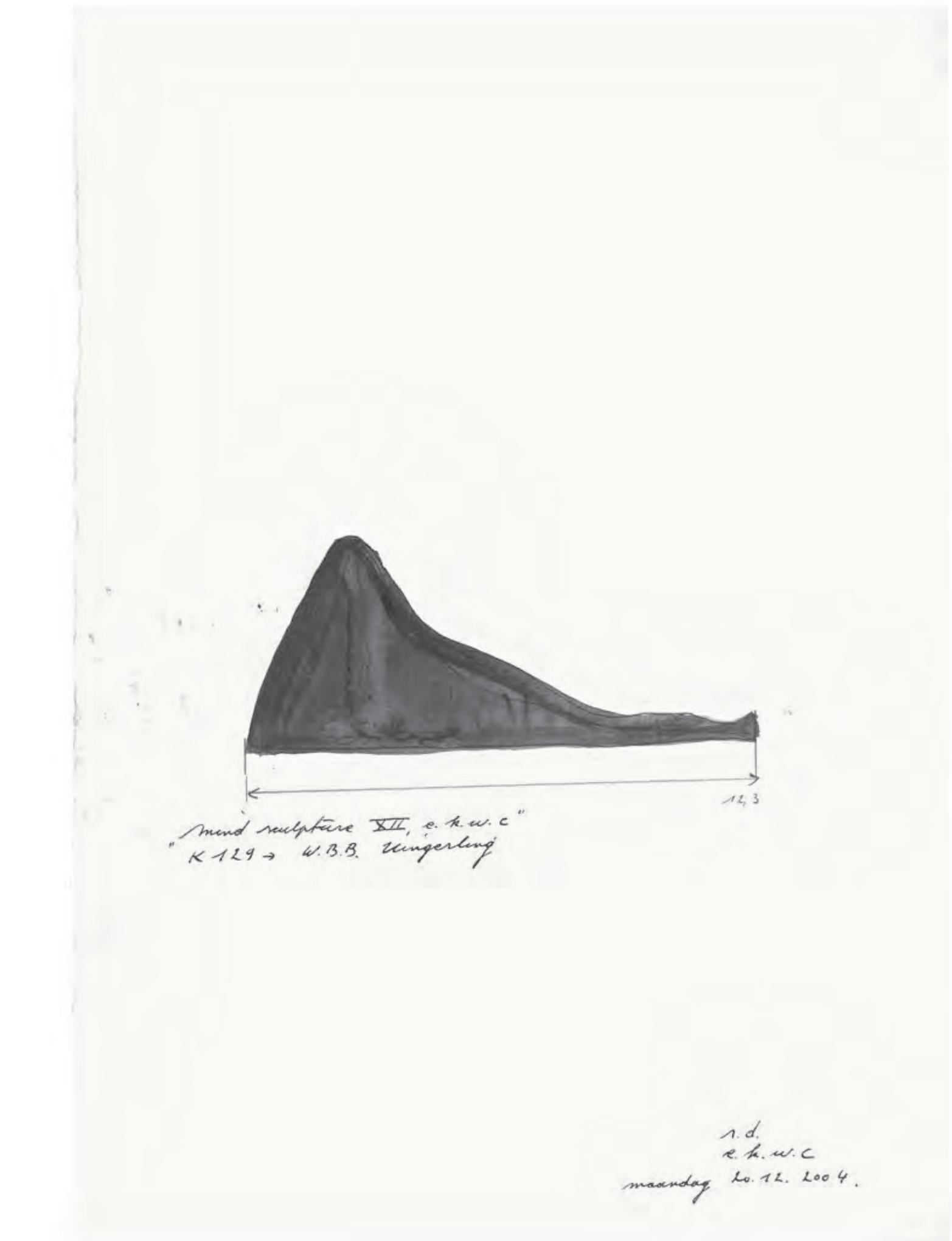


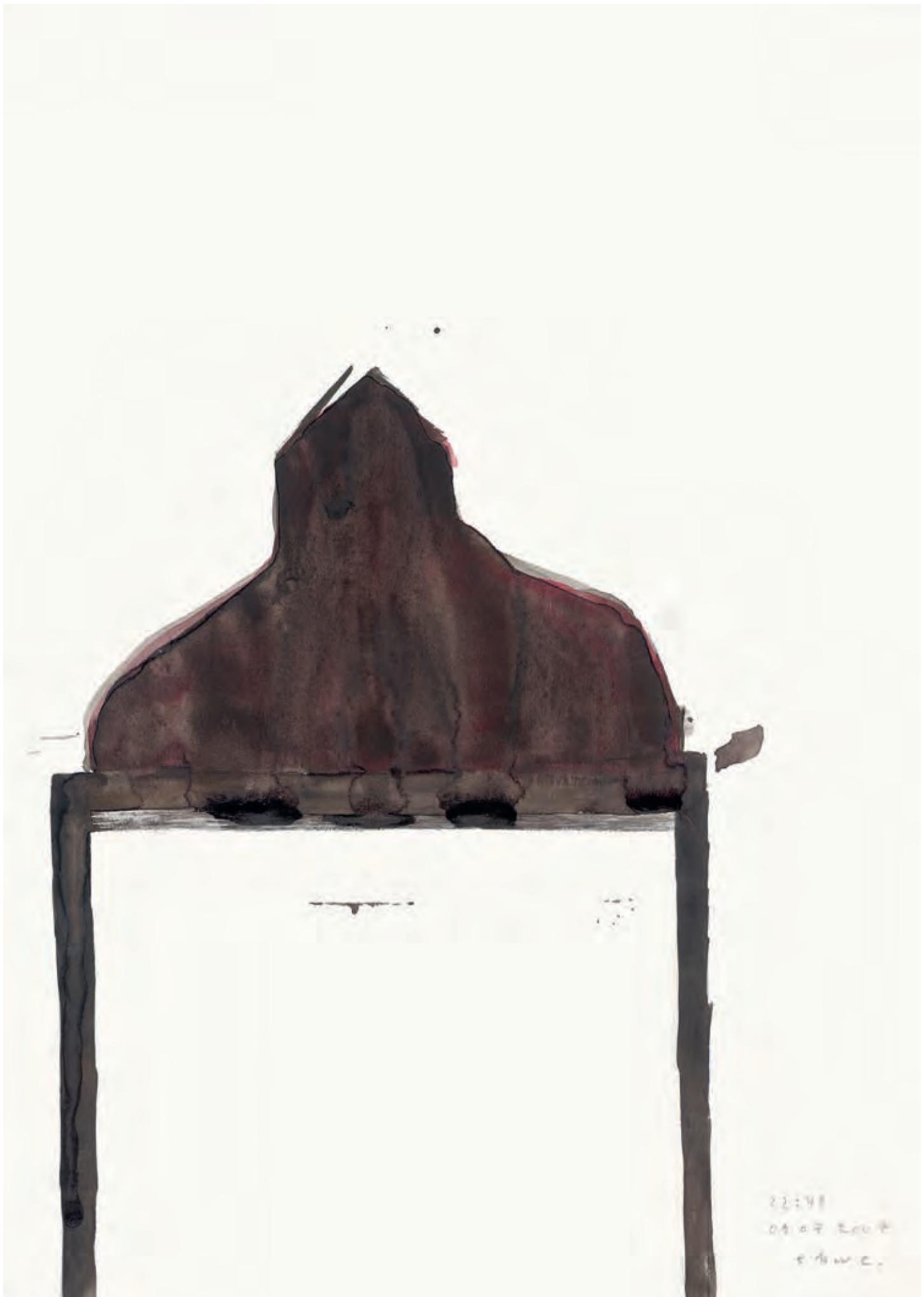




2007, 19:07,  
ekwc,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm

2007-07-19  
n.d.  
ekwc  
2007





09.07.2007,  
22:49, ekwc,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm



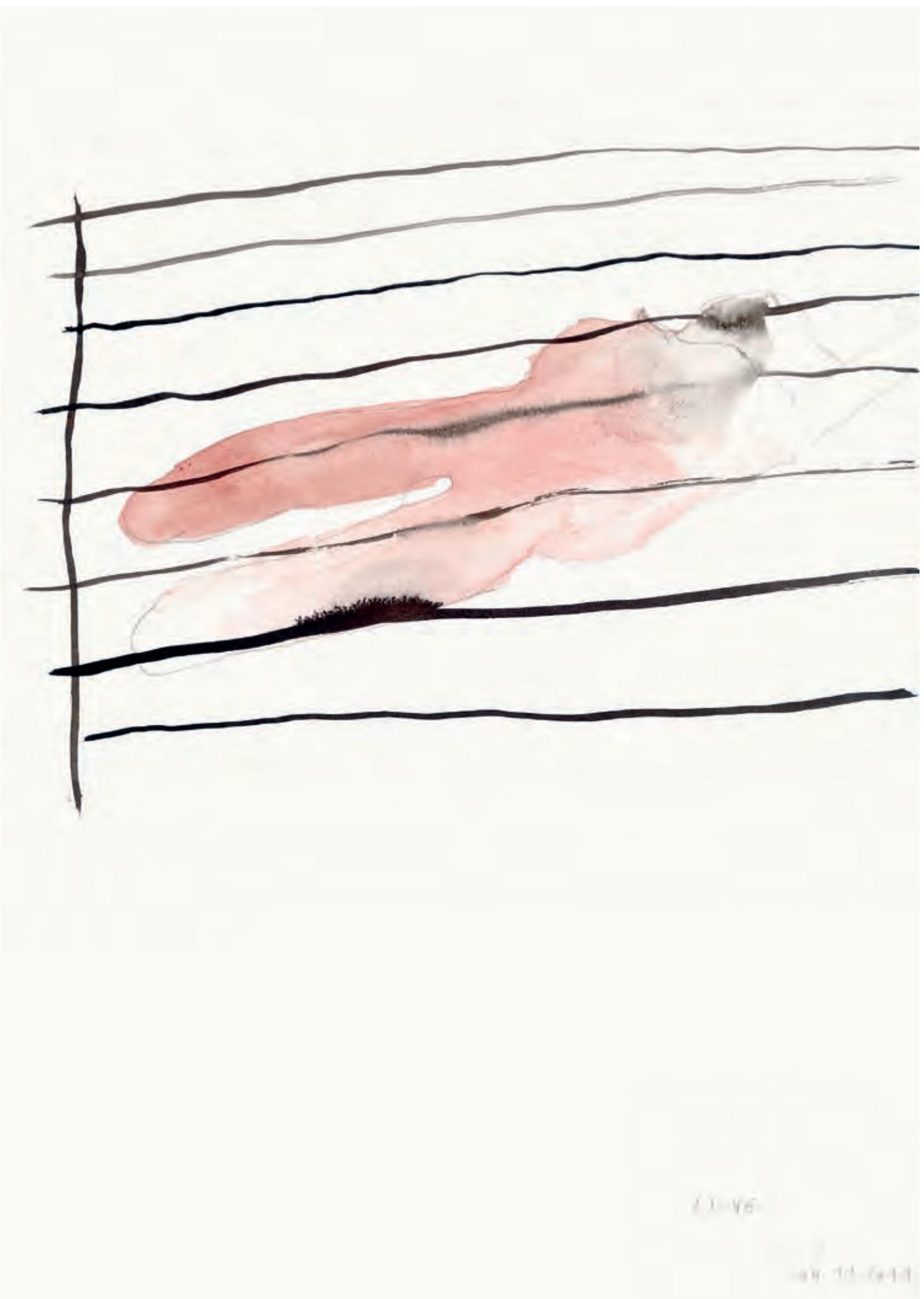
25.06.2007,  
21:15,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm

28.5.2018,  
19:35,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm

28.5.2018  
19:35  
n.d.



14.11.2011,  
21:46,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm





9.02.2015,  
20:43,  
watercolour  
on paper,  
29.7 x 21 cm



mei [May]  
2010, 15:10,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm





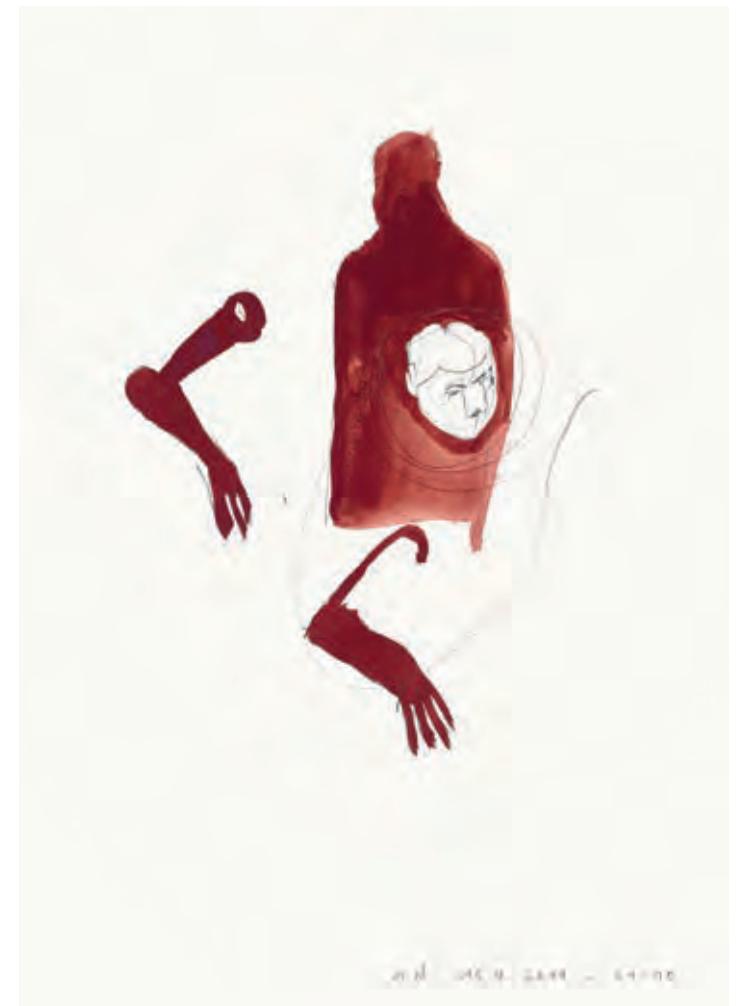
2008,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm



23.10.2012,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm



18.04.2019,  
17:45, 19:07,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm

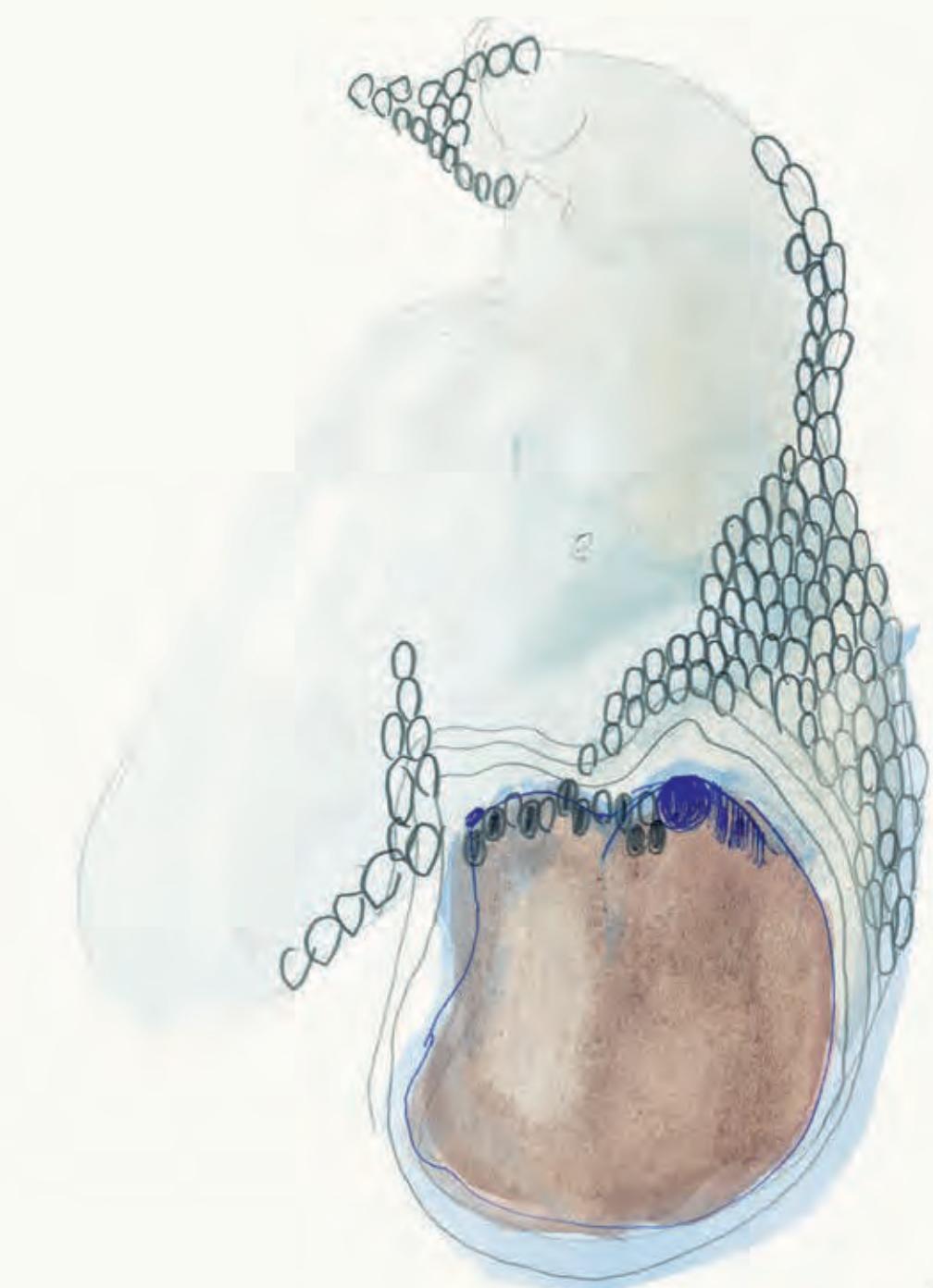


15.4.2019,  
21:10,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm



15.4.2019,  
21:45,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm

12.7.2018,  
21:45,  
mixed media  
on paper,  
29.5 x 21 cm

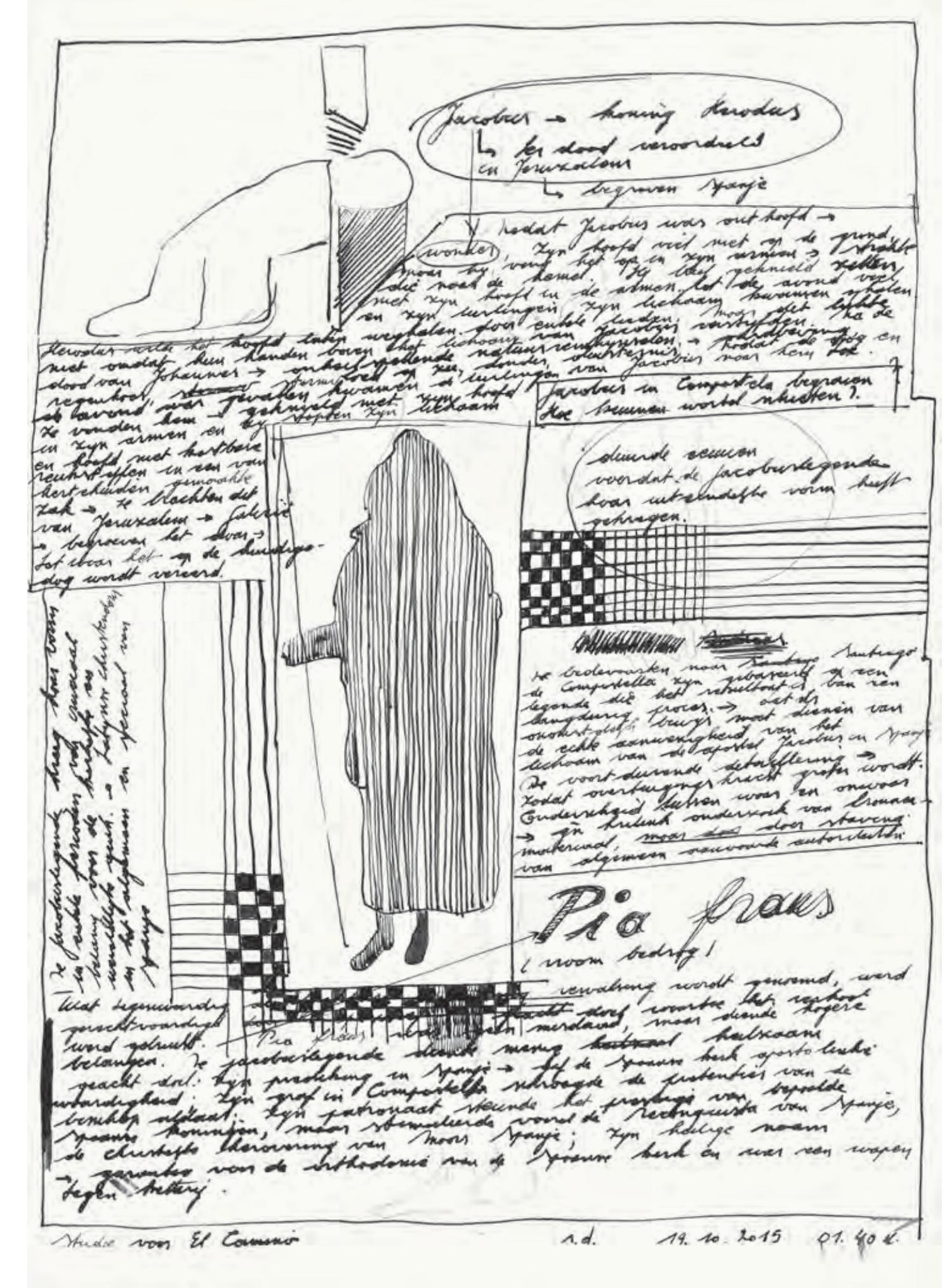


n.d.  
12.7.2018  
21:45

Vincent  
Van Gogh,  
memory  
revisited,  
zaterdag  
[Saturday]  
18.04.2015,  
Zundert,  
perforated  
photograph  
and mixed  
media,  
33 x 24.1 cm



Vincent Van Gogh, memory revisited, zaterdag 18.04.2015  
Zundert n.d.



Auteurs:

Inge Braeckman, Frits de Coninck, Herman Parret, Mark Sadler,

Philippe Van Cauteren

Vertaling/Traduction

Hilde Pauwels (Engels-Nederlands)

Catherine Warnant (Néerlandais/Anglais-Français)

Jan H. Myskin (Néerlandais-Français)

Tekstredactie/Rédaction

Inge Braeckman, Jenke Van den Akkerveken,

Jan Vangansbeke (Nederlands), Françoise Osteaux (Français)

Grafisch ontwerp/Design graphique

Ine Meganck

Coördinatie/Coordination

Jenke Van den Akkerveken

Druk/Impression

die Keure, Brugge/Bruges

Binding/Reliure

Brepols, Turnhout

Typeface

Sharp Grotesk Book 19

Fotografie/Photographie

Georges Charlier

p. 21: 2; p. 31: 15; pp. 36–37; p. 57

Dirk Pauwels

p. 22: 4a; p. 23; p. 39

Rik Klein Gotink

p. 22: 5a, 5b; p. 26; pp. 40–41; p. 49

Tom De Visscher

p. 24; p. 25: 7, 8, 9; p. 30: 12b, 12c; p. 31: 14; p. 34: 21;

pp. 42–45; p. 47; pp. 50–51; p. 56; p. 61

Louise Degraeve

p. 25: 10; p. 48

Argus Photograghy – Didier Verriest

p. 29

Kristof Vranken

p. 31: 16; pp. 58–59

Met dank aan Philippe Van Cauteren voor het cureren van de tentoonstelling (S.M.A.K., Gent), en het bepalen van de titel.

Merci à Philippe Van Cauteren d'avoir accepté d'être le commissaire de l'exposition (S.M.A.K., Gand) et d'en avoir trouvé le titre.

Dank aan/Merci à

Celine Matton, Pepijn Delrue, Jan Leysen, Christine Depuydt,

Philip Marquebreuck, Inge Braeckman, Mark Sadler, Frits de

Coninck, Herman Parret, Helen Simpson, Catherine Warnant,

Ine Meganck, Jenke Van den Akkerveken, Philippe Van Cauteren

en het team van/et l'équipe de S.M.A.K., Gent/Gand, Carine Fol

en het team van/et l'équipe de CENTRALE for contemporary art,

Brussel/Bruxelles, Régine Rémon, Jan Maes en het team van/

et l'équipe de die Keure Brugge/Bruges, Gautier Platteau en

het team van/et l'équipe de Hannibal, Veurne/Furnes, Caroline

Scheider en team/et l'équipe de Sternberg-Press Berlijn/Berlin,

Christa Vyvey, De Vlaamse Gemeenschap/La Communauté

Flamande

En aan iedereen die op een of andere wijze aan de totstand-  
komming van dit boek heeft bijgedragen.

Et tout le monde qui à contribué à la réalisation de ce livre d'une  
façon ou d'une autre.

## HANNIBAL

© Uitgeverij Hannibal, 2019

Uitgeverij Hannibal maakt deel uit van Uitgeverij Kannibaal

[www.uitgeverijhannibal.be](http://www.uitgeverijhannibal.be)

Alle rechten voorbehouden. Niets van deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. De uitgever heeft geprobeerd voor alle foto's en afbeeldingen de wettelijke voorschriften inzake copyright toe te passen. Wie meent nog rechten te kunnen laten gelden wordt verzocht zich te richten tot de uitgever.



Lettre à Ronny Delrue (3)  
PHILIPPE VAN CAUTEREN

Ce doivent être plus de mille dessins que j'ai pris en main un par un et que j'ai rapidement balayés du regard. Cela s'est fait pendant nos discussions à l'atelier, dans une apparente désinvolture et sans grande attention. Ces dessins ont été triés, empilés et classés selon de vagues principes. En quelques heures, un processus de fabrication de plusieurs années a fait l'objet d'une fouille aussi inconvenante qu'efficace. Ce qui m'a frappé ? Tous les dessins ont le même format et sont, à quelques exceptions près, plus hauts que larges. Une verticalité qui les rend proches du portrait, de la notion de l'humain, peut-être même de la psyché. Le motif récurrent en est la tête, siège de la pensée, arène de la perception et de l'action. Ils tracent les contours de la tête, ce sont des articulations d'une zone qui sont désignées comme portrait — ou autoportrait. Beaucoup d'artistes t'ont précédé. Je pense notamment, pour n'en citer que quelques-uns, à Helene Schjerbeck, Miriam Cahn et Alberto Giacometti. Le visage humain est exploré en tant que portrait, débrouillé en couleur, forme et ligne. Le dessin — ou un autre acte plastique — comme psychographie, une exploration intime de la signification du visage en tant qu'écran de pensées, de mémoire et de souvenir. En science ou en marketing, le mot « psychographie » renvoie à un type de recherche où les gens sont étudiés et classifiés en fonction de propriétés psychologiques telles que leurs normes et valeurs, opinions, goûts, centres d'intérêt... Si on délaisse la systématique fonctionnelle de la science, la psychographie devient alors une méthode artistique qui rend l'invisible visible dans l'encerclement du visage. *Γραφειν*, en grec, signifie écrire, dessiner. Un acte qui, dirigé par la pensée, laisse des traces.

Écrire, c'est être en rapport avec le temps et le souvenir. Dessiner, c'est être en rapport avec l'invisible. Les dessins de Ronny Delrue ne sont pas des « chefs-d'œuvre », des dessins mûrement réfléchis, pensés jusque dans les moindres détails. Dans leur surabondance, ils ont l'air de notes prises au vol, de traces nerveuses qui, à la manière de taches, veulent anéantir le vide de la page blanche. *Dagboeknotities* (notes de journal) était d'ailleurs le titre d'un livre de Ronny Delrue paru en 2005, centré sur une série de deux cents dessins sélectionnés par Laurent Busine, alors directeur du MAC's à Hornu. Dans cette nouvelle publication, *Correspondances #1*, l'accent se déplace d'un ensemble linéaire de dessins vers un corpus proliférant de manière incontrôlée. Il s'agit cette fois de connexions, de résonances, de reflets, d'omissions et d'anicroches. Le lien entre tous ces dessins est une manière de « dessiner en pensant ». Ou, comme je l'ai formulé voici quelques années : quelque chose qui se présente comme une forme humaine n'est qu'une cuirasse dessinée à partir de laquelle approcher, dans un ensemble nerveux et incontrôlé de lignes, de touches et de plans, la qualité de l'être.

Philippe Van Cauteren, Murches, 19 juin 2019

Comme si cela venait d'arriver  
INGE BRAECKMAN

Avec la rareté d'un pivot inaugurant rythmiquement le soir — le naturel pénètre ici avec désinvolture, les lignes s'ouvrent généreusement, même d'un mouvement de la main qui ne crie jamais, attirant par lui seul l'attention sur lui-même — un pas logique sur l'échelle de l'existence inconsciente, fusionnant en symbiose avec ce qu'une feuille de papier peut donner comme souffle de vie. Il n'y a jamais eu plus de commencement ici que maintenant. Un commencement qui avance continuellement. Et génère le quotidien dans toute sa beauté. Tantôt dansant comme une silhouette dans une lumière frêle. Tantôt disparaissant délicatement comme s'il s'agissait d'une forme dans le brouillard. Les pensées telles des lignes d'existence rejettent le cadre sclérosé. La mémoire réside dans l'acte d'une présence pure. Les perforations telles des trous noirs de ce qui manque de vie. Les plis rappellent la présence d'un paysage ou les courbes douces d'une peau, les rides d'eau spontanées. Elles déplient le dessin. L'image, combien fragile parfois, toujours et indéniablement debout.

Traduit par Jan H. Myskin

Sous la peau  
FRITS DE CONINCK

Le monde de Ronny Delrue commence avec le dessin. Dessiner est pour lui une façon de regarder, de penser et d'agir. Et, dans sa pratique, il peut adopter une multitude de formes. Il peint, photographie, réalise des installations et des sculptures, fait de la céramique, retravaille des photos et des tableaux de récupération, et... il dessine, simplement, à la plume ou à la mine de plomb, sur du papier. Dessiner, c'est regarder, sentir et penser en même temps. Le dessin agit comme un appareil photo ultra-sensible, qui fait apparaître ce qui se joue sous la peau et expose ce à quoi l'œil n'a pas aisément accès. Dessiner équivaut pour lui à créer une image mentale.

Comme il l'a fait avec les représentations de Vincent van Gogh et son univers. Tout a commencé par une photo polaroïd qu'il a prise de la vieille église de Zundert, dans le Brabant-Septentrional néerlandais, là où Vincent van Gogh a vu son père officier en tant que pasteur. Ronny Delrue a vu la petite église pour la première fois le 8 avril 2014 et il en a pris une photo, ou plutôt : une image, car la photo est devenue le point de départ d'une nouvelle œuvre. Il a comme redessiné la photo en y traçant des lignes à l'encre noire. Des traits épais, des traits fins, comme dans le dessin [Fig. 1 a, b, c, d, e, f, g].

C'est précisément en dessinant — ou plutôt en redessinant la photo — que Ronny Delrue s'est approprié l'image et l'a faite sienne. Avant tout plastiquement, bien sûr. Les lignes noires semblent suivre les arbres, prolonger les barreaux de la clôture, et en même temps elles appliquent une trame sur la représentation. C'est comme si les lignes entouraient la petite église d'échafaudages, comme si elles voulaient la protéger de l'oubli. Car tandis que la représentation sur le polaroïd pâlit lentement mais irrémédiablement et qu'il ne restera plus un jour qu'une simple tache lumineuse, les lignes seront encore là pour marquer l'image absente. Et seront donc en fait devenues la nouvelle image.

Une œuvre de Ronny Delrue est une avancé sur le temps qui passe et un remède contre l'oubli. Il intervient aussi dans l'image au niveau du contenu. Il a transformé la légèreté de la façade d'une petite église dans le froid soleil printanier en une nouvelle image chargée de la lourdeur du souvenir. L'église, le presbytère, Zundert : c'est là que tout a commencé pour Vincent van Gogh, une vie troublée, aussi courte qu'intense, une vie qui allait être une quête désespérée d'un bonheur quasi inaccessible doublée d'une mission artistique. Une vie pleine de désir et, surtout, solitaire. C'est la trame noire sur la photo qui suggère ces associations. Une narration mentale vient se greffer sur l'image instantanée de la petite église. Les lignes rendent perceptible une histoire qui est inscrite dans les murs de la petite église de Zundert. Par son intervention, Ronny Delrue la rend visible, il la plante pour ainsi dire dans notre tête. Si l'image de la petite église s'efface un jour avec le temps, l'histoire de Van Gogh, elle, continuera d'exister,

l'histoire passionnante d'un génie artistique qui s'est lovée dans la mémoire collective.

Cette photo « redessinée » parle d'apparition et de disparition, ainsi que de la psychologie de l'espace entre les deux. C'est le sujet de bon nombre d'œuvres de Ronny Delrue. La petite église de Zundert est une pars pro toto de son œuvre d'artiste plasticien.

## 2. LE PORTRAIT COMME PAYSAGE, LE PAYSAGE COMME PORTRAIT

En quête du monde intérieur insaisissable, du paysage de l'âme humaine. C'est quelque chose qui court comme un fil rouge à travers l'œuvre de Ronny Delrue. C'est ce qui le pousse à dessiner, à peindre, à réaliser des installations et, bien sûr, à remanier des portraits.

Les portraits qu'il prend comme point de départ sont souvent une forme de *found footage*. Il les récupère quelque part ou les déniche dans une brocante, sous la forme d'un vieux tableau qui ne paie plus de mine. Ou d'une photo dont plus personne ne sait qui elle représente. Une photo dont quelqu'un a décidé de se débarrasser. Les personnes portraitées ne sont en effet plus en vie, elles appartiennent depuis longtemps au passé et sont devenues des sortes de fossiles bons à jeter. Elles sont mûres pour l'oubli. Quand une telle photo est définitivement révolue, que les personnes représentées sont à jamais oubliées, ces personnes deviennent du même coup anonymes et non identifiables. Avec le temps, leur trace s'est irrémédiablement effacée. Elles ne pouvaient continuer à exister que dans l'album de famille, et celui-ci a fini sans pitié au marché aux puces.

*Lost Memory/5* (2006) [Fig. 2] est une de ces photos de récupération, celle d'une femme flanquée de deux hommes avec qui elle se tient assise, bras dessus, bras dessous, sur une dune. Une scène d'un jour d'été, voilà plusieurs dizaines d'années. Delrue efface les visages en les peignant en noir, et recrée ainsi les personnes en les transformant en quelque chose qu'elles n'ont encore jamais été, alors même que ce qu'elles étaient jadis a disparu dans les brumes du temps. Par cette intervention somme toute assez simple, il règle l'objectif de manière à se focaliser sur ce qui n'est plus visible. Le visage, qui reflétait autrefois l'identité, est devenu une tache noire qui cache au lieu de dévoiler. Delrue attire ainsi l'attention sur ce qui est caché, dissimulé derrière lui, ce que nous appelons le monde intérieur, aussi inconnu soit-il. L'aspect personnel est devenu anonyme et a disparu. Une vieille photo s'est transformée en une image qui parle de nous tous.

Bien plus souvent, Ronny Delrue convoque le paysage de l'âme de la manière inverse : il fait surgir ce monde intérieur non pas en chantant, mais en perforant l'image. *My Mother* de 2015 [Fig. 3] est le remaniement d'une photo de sa mère quand elle était jeune fille, une photo qui lui est récemment tombée sous la main. Il s'est mis à associer sa recherche de vieilles images des membres de sa famille (parents, grands-parents) à son exploration du monde de Vincent van Gogh. Tout

comme le portrait de Van Gogh, il a en effet aussi perforé les photos des membres de sa famille, dans un effort pour ouvrir l'image et accéder ainsi, pourrait-on dire, à leur monde intérieur.

La perforation est une intervention importante pour Ronny Delrue. C'est avant tout une manière de s'approprier une image donnée. Comme si l'artiste se glissait sous la peau de la personne représentée. C'est aussi une intervention plastique. Les trous parfaitement ronds font du portrait classique un jeu de formes qui ajourent la surface et stratifient l'image. L'implication psychologique de ce geste plastique est claire. Les trous vont au-delà de la surface : ils ouvrent sur un monde intérieur et attirent l'attention sur ce qui se déroule en dessous de la face extérieure. Sur les choses insaisissables, donc, qui sont indéniablement là, mais qui se tiennent tapies, cachées au plus profond de notre intérieur. Il élargit et approfondit l'image sur laquelle il a jeté son dévolu et qui porte désormais sa signature personnelle.

Ronny Delrue utilise aussi le tikka comme « simple » moyen plastique. Après son séjour au Népal, il l'a appliquée dans plusieurs œuvres. D'abord dans *Black Snow*, VII, 1 (2016) [Fig. 6] et *Chemical Snow*, XI, 1 (2016) [Fig. 7], ensuite dans *When Cultures Come Together* (2017) [Fig. 8]. Ici, il laisse un paysage flamand ancien se couvrir de points de couleur, qui ressemblent à des tikkas. Mais, pour le plasticien du monde occidental, l'association avec ce troisième œil spirituel n'est pas de mise ; c'est pour lui une manière d'introduire une stratification dans l'image. Une intervention purement plastique, donc. Delrue rend aussi la différence concrètement visible : si le tikka hindouiste est un cercle parfait, son point à lui a été découpé à la main et, par définition, est donc imparfait.

Tout récemment, il a aussi placé celui-ci dans une perspective écologique. En 2018, il a pris des cloches de verre comme point de départ et y a apposé des points noirs ou rouges. La cloche de verre, autrefois réceptacle de la statue d'un saint, est devenue dans les mains de Ronny Delrue une forme complètement transparente, ayant la force d'une image, à laquelle il donne ensuite une inflexion picturale en y appliquant des points de peinture.

*Protected Tree* (2019) [Fig. 9] est une installation de ce genre, une dénonciation plastique de la pollution de la nature.

## 3. IMAGES D'ABSENCE

À l'instar des photos et illustrations perforées, les sculptures de Ronny Delrue présentent aussi une charge mentale – d'une façon différente il est vrai. Ses sculptures et ses installations, notamment celles qui se manifestent sous la forme de cloches de verre, suggèrent l'idée de l'absence. Là où nous attendons à une présence, celle d'une statue de dévotion par exemple, il n'y a que du vide, comme dans *Landscape without Saints* (2015) [Fig. 10]. Cette installation se compose d'une grande table de bois supportant une série de cloches en verre, comme une famille de formes apparentées qui ne diffèrent que par la taille.

Nous connaissons la cloche en verre en tant que vestige d'une culture catholique pratiquement disparue, où elle servait de réceptacle à la statue d'un saint, qui était ainsi entouré de verre, protégé, ritualisé. Les saints ont été présents dans les intérieurs domestiques sous cette forme pendant des siècles, à la manière d'une icône chrétienne. Mais Ronny Delrue a « fichu le saint dehors », selon ses propres dires, car les temps ont changé. La cloche vide donne l'impression d'être une maison sans habitants : tout est prêt, dans l'attente de ce qui ne viendra pas. L'absence ne peut pas être rendue perceptible avec plus d'acuité qu'avec une cloche complètement transparente.

La colonne de verre transparente avec son joli sommet arrondi est déjà suffisamment statue en soi. Disposées comme elles le sont les unes à côté des autres – et acquérant en fait une nouvelle identité les unes à proximité des autres – sur cette table nue qui ne fait plus du tout penser à la dévotion domestique, les cloches vides jouent un jeu avec la lumière. Elles captent la lumière et la répercutent dans la pièce, chacune à sa manière. Parce que l'ancienne statue religieuse a disparu, l'attention de l'œil se porte désormais sur l'objet proprement dit, les petites déformations du verre, les marques du passage du temps sur lui, la lumière sans cesse changeante, la poussière qui tourbillonne. Bref, sur son rapport avec le temps et l'espace. Dans l'absence, une nouvelle présence se fait sentir, celle de la lumière et du temps, présence aussi fluide que celle du saint disparu.

Une image d'absence, mais la statue n'était pas conçue comme telle au départ. *Landscape without Saints* connaît une genèse particulière, selon le principe de la sérendipité en fait. On trouve quelque chose alors que (et parce que) on cherche autre chose. À la manière de Colomb qui a découvert l'Amérique alors qu'il pensait explorer une autre route vers l'Inde. *Landscape without Saints* est aussi né d'une telle découverte fortuite. En 2010, Ronny Delrue a travaillé en résidence à l'Europees Keramisch Werkcentrum de Boile-Duc, aux Pays-Bas. Il a occupé l'espace pour faire des expériences avec des formes céramiques. Il s'est intéressé non pas à des images précises, mais au contraire à ce qui apparaît plus ou moins par hasard au cours du processus créatif.

Ce qui se déroule en marge, qui échappe en partie à son contrôle, l'intéresse toujours. Les petites sculptures en porcelaine blanche (*bomb children*) qui avaient accessoirement vu le jour sont devenues sa trouvaille inattendue. Il les a mises sous cloche, là où l'on mettait habituellement les saints catholiques. Le processus a débouché sur une installation qu'il a exposée au Musée des Beaux Arts de Charleroi. Mais l'œuvre n'était pas terminée. L'installation était encore trop littéraire, trop narrative et peut-être aussi trop conventionnelle. Car que se passe-t-il si vous ne croyez plus ?

Dans ce cas, non seulement les saints perdent leur droit à l'existence, mais aussi les statues que l'homme a faites d'eux pendant des siècles. Et avec elles également les socles qui portent la statue, une cloche

de verre par exemple. Après les statues de saints, leurs remplaçants en céramique devaient donc aussi dégager. La cloche de verre n'était plus alors une façon d'élever la statue, elle devenait la statue elle-même. Et dans l'ensemble exposé sur une simple table en bois, c'est devenu une installation, avec une charge mentale. C'est là une stratégie propre au génie artistique de Ronny Delrue : par la réduction et l'élimination, arriver à une nouvelle image.

Dans *House without Saint* de 2018 [Fig. 11], il a une fois encore utilisé la cloche de verre comme point de départ, mais dans une installation qui aboutit à un dessin sur le sol. L'installation se compose d'une petite boîte en bois qui doit être suspendue à un mur, avec, à l'intérieur de celle-ci, une cloche en verre. Ici aussi, le grand absent est un saint. L'attention se porte d'autant plus sur l'objet élancé et transparent qui est défini par sa ligne de contour : un arc parfait se terminant par deux lignes droites. De cette mini-chapelle part un fil électrique qui descend jusque sur le sol, où il dessine des cercles. Un crayon sur du papier ne peut tracer plus efficacement une ligne. Ce qui débute par une suggestion d'absence, une image contemplative de silence, se termine par la ligne concrète d'un fil électrique. Une image devient ainsi un dessin, comme une trace tangible dans l'espace. Quelle que soit la manière dont elle a vu le jour, la ligne est le début de tous les signes.

## 4. LE LANGAGE DU DESSIN

Ronny Delrue dessine toujours. C'est son cheminement naturel pour laisser couler les pensées et faire naître les images. Des images qui peuvent devenir tableau, ou sculpture, ou encore photo. Ou qui peuvent simplement rester dessin. Chez Ronny Delrue, dessiner est une attitude, un état d'être. Il ne s'agit pas tant du dessin que de l'acte de dessiner, sorte d'*on-going process*. C'est une attitude mentale extrêmement personnelle, dans laquelle son génie artistique peut se révéler avec agilité et avec un maximum de spontanéité et de vulnérabilité, et qui ouvre sur tout un univers d'idées. Son dessin est direct, il ne cache rien. Il donne par-dessus tout accès à la pensée et à la sensibilité de l'artiste. Le dessin met au jour ce qui se passe dans sa tête. C'est cette main qui dessine qui sert de lien entre la pensée artistique et l'image à laquelle la pensée aboutit. Une plume, un crayon, un bout de papier, il n'en faut pas plus. Le chemin ne peut pas être plus court, ni en distance, ni en temps.

Pas plus intime non plus, d'ailleurs. L'acte de dessiner permet au spectateur d'arriver au plus près de son génie artistique. Dans le dessin, nous sondons les reins de son art.

Plus encore que la peinture, la réalisation de sculptures et d'installations ou le remaniement de *found footage*, le dessin est un acte offrant un minimum de limitation et un maximum de liberté. Tout cela avec un minimum de moyens. C'est un processus qui cherche sa propre voie. Dessiner est une forme de cheminement, bien plus qu'une tentative mûrement réfléchie d'arriver quelque part, à un endroit précis et nulle

part ailleurs. Souvent, l'artiste ne sait pas exactement où il va. Mais il sait par quoi il commence : le dessin.

Ronny Delrue est un artiste plasticien qui emprunte différentes voies pour arriver à l'image qui exprime ses idées. Le médium est au service de celle-ci. Ce qu'il cherche, ce qu'il veut dire détermine son choix de médium. Quel message nécessite quel médium ? Mais aussi : quel médium peut précisément conduire à tel ou tel message ? Et si tout va bien, ces deux-là, message et médium, coïncident de façon évidente. Mais toujours, le dessin précède ces développements, comme un exercice de pensée. Pour lui, dessiner est une forme de recherche, une manière d'articuler une première idée qui peut ensuite encore partir dans tous les sens. L'idée naît aussi en dessinant. C'est littéralement un acte premier qui jette les bases de l'œuvre plastique de Ronny Delrue. Et, dans le même temps, le dessin est chez lui le ciment qui tient les choses ensemble, qui les unit. Le dessin comme expression première de son art.

Dessiner comme le fait Ronny Delrue est, tout bien considéré, une attitude conceptuelle. Avec simplement une plume ou un crayon et une feuille de papier – impossible de faire avec moins. Si nous considérons son dessin comme conceptuel, nous ne sommes pas loin de ce que l'artiste et théoricien de la Renaissance Giorgio Vasari entendait par sa notion de *disegno*. Pour lui c'était le projet, la pensée qui précédait la peinture. Dans le *disegno* se manifestait l'âme du véritable artiste, beaucoup plus que dans la pratique artisanale de la peinture et de la sculpture. Attention, Vasari parlait du fait de dessiner, non du genre académique qu'est le dessin. On découvre une conception similaire chez Ronny Delrue. Le dessin tel qu'il l'aborde est le support d'une idée, qui non seulement est pensée au préalable, mais qui naît et grandit pendant l'acte de dessiner. Dessiner est une attitude qui donne accès à la tête pensante. Et l'acte de dessiner est lui aussi conceptuel, parce qu'il requiert de l'attention pour lui-même, en tant que médium. Chez Ronny Delrue, dessiner n'est pas un acte uniquement axé sur la production d'une représentation concrète, reconnaissable. Ce n'est pas non plus une ébauche qui précède une autre image. Chaque ligne qu'il pose fait comprendre au spectateur qu'elle est une ligne, une abstraction qui existe en soi et qui se poursuit, ligne après ligne. Le dessin se déroule pour ainsi dire sous les yeux du spectateur.

Delrue dessine au crayon ou à la plume ballon. Lentement donc, et en cherchant. Parfaitement conscient de ce qu'il dessine. Car une ligne, si elle est bien tracée, est quelque chose qui existe d'emblée. Tout repose sur cette première ligne. Elle entre directement en relation avec les bords de la feuille. Cette première ligne attaque le vide de la page blanche, chasse le néant. Une bonne première ligne crée aussitôt de l'espace. Elle fait naître un côté gauche et un côté droit, ou un haut et un bas, en fonction de la direction dans laquelle se déplace la main qui dessine. Dès ce premier jet apparaissent une forme et une contre-forme. De façon rudimentaire,

certes, mais incontestablement. Une ligne de Ronny Delrue est fragile, se cherche sa propre voie, divise l'espace, crée du volume, suggère le vide, dessine l'absence. Dans sa main, dessiner est un acte auto-nome. La forme et le sens se font mutuellement avancer et finissent par coïncider parfaitement. Car, de la même manière que Ronny Delrue dessine, il mène constamment une quête dont il ne sait jamais si elle produira quelque chose. C'est seulement lorsqu'il trouve qu'il sait ce qu'il cherchait. Ses dessins nous font entrer, nous spectateurs, dans son univers. Un univers personnel où vont de pair souvenirs et associations, faits et rêves, expériences et illusions. C'est ce que le dessin fait pour lui : dessiner donne accès à son monde intérieur. Le dessin est un des rares médias à en être capable, tant il est souple et impi-toyalement direct.

Ronny Delrue dessine comme s'il accomplissait un acte mental. Son dessin a la force d'un état d'esprit et se ressent comme une authentique nécessité, qui prend au final une forme particulière. Son dessin est un détour vers lui-même, une quête, aussi indispensable que presque impossible à accomplir. Mettre à nu son monde intérieur, faire remonter à la surface cette profondeur insoudable : là où les mots trébuchent, le dessin parle.

N'y a-t-il dès lors rien à voir du monde extérieur dans les dessins de Ronny Delrue ? Rien à voir du monde dans lequel nous menons notre vie quotidienne ? Du théâtre du monde où se jouent crises et catastrophes ? Où la mondialisation et Facebook infectent de plus en plus la sphère individuelle et intime ? Ou la polluent, selon ses termes ? Beaucoup de ce qui se déroule au-dehors rougeole comme des braises dans l'œuvre de Ronny Delrue. Il n'est pas un ermite. Mais ce qui lui vient de l'extérieur, il ne l'utilise jamais tel quel. Il accueille, laisse reposer et mûrir, il attend le bon moment, celui où les choses se présentent d'elles-mêmes. Alors, il s'en saisit et laisse le crayon ou la plume faire leur travail. À sa façon bien à lui, dans un langage formel personnel. Et toujours abstrait. On pourrait qualifier d'images métaphoriques ce que dessine Ronny Delrue. Il n'est pas un reporter rendant compte de faits et d'événements. Son art n'est pas fait pour cela. Son ambition est de palper le monde avec ses antennes délicates et de le transformer en une histoire nouvelle, autre, universelle. L'histoire de l'individu qui cherche à entrer en contact avec son monde intérieur, où tout est stocké et emmagasiné, entre autres beaucoup de choses dont nous ne savons encore rien. Et aussi le déchaînement du monde.

Il en va de son dessin comme des fenêtres en verre dépoli de son atelier. Elles laissent passer la lumière filtrée, l'atmosphère, les couleurs du jour. Mais, à proprement parler, on ne voit rien. Les choses pénètrent à l'intérieur dans le calme intemporel et la méditation, détachées du factuel du monde extérieur. Une telle fenêtre agit comme un filtre, comme le font également l'œil et la tête de l'artiste. Il filtre les images, les débarrasse de ce qu'il appelle la pollution et leur donne une forme

nouvelle, abstraite. En dessinant. Avec, étonnamment souvent, la forme de la tête comme motif. Il dessine la tête comme une *mind map*, une carte de l'esprit. C'est un labyrinthe d'idées, un réservoir de peurs, de rêves, de fantasmes. Et chez Ronny Delrue, la tête est aussi un miroir du monde et même une machine à voyager dans le temps. C'est comme cela qu'il utilise le portrait de Van Gogh, les visages devenus anonymes de personnes sur de vieilles photos, la tête de Karel le psychotique. La tête figure ainsi dans des centaines de dessins. Il est l'archiviste de l'esprit, et comment peut-il l'être plus intimement et plus directement qu'avec le crayon ou la plume [Fig. 12 a, b, c, d, e, f] ?

Le dessin offre la liberté totale de se détacher des règles et de déplacer les frontières, de faire percevoir le fantastique comme familier. Dessiner équivaut chez lui à créer du vide en traçant des lignes sur la feuille blanche. Ce vide est parfois poignant. Les lignes laissent parfois sentir si intensément ce qui n'est pas là, ce qui fait mal à l'intérieur. C'est précisément ce qui fait d'un dessin de Delrue un espace mental. Voilà ce que fait le dessin en liberté : rendre possible l'impensable, donner forme à l'invisible. Mais c'est paradoxal. Aucun médium n'offre autant de liberté que précisément le dessin.

#### 5. APPARITION ET DISPARITION

Un tableau ou un dessin de Ronny Delrue a l'air de se faire sous nos yeux. Peint spontanément, dessiné franchement. Vous voyez chaque coup de pinceau, chaque ligne commencer et laisser une trace sur la toile ou sur le papier. Ligne après ligne, coup de pinceau après coup de pinceau. L'image dans le tableau ou dans le dessin reste ouverte, parce qu'elle naît du néant et n'est jamais une restitution factuelle de ce qui se présente autour de nous dans la réalité. Ce que dessine ou peint Delrue est une image mentale qui vient de l'intérieur, de ce qu'il a un jour vu ou senti, et qui reçoit une forme nouvelle, autre. Lorsque le message mental a été délivré, l'acte de dessiner ou de peindre s'arrête. Le résultat est toujours schématique et ouvert, avec de la place pour la propre pour l'empathie et l'interprétation propres au spectateur. Voir naître un dessin ou un tableau sous vos yeux qui regardent, on pourrait appeler cela de l'observation génétique. Le spectateur est comme le témoin de la genèse de l'image qui se déploie progressivement. L'image apparaît, au sens propre, et le spectateur assiste de près à cette apparition.

En 2009 et 2010, il a réalisé ce qu'il appelle ses dessins Alzheimer. Comme à son habitude, il leur donne un titre dérivé de leur date de création. En l'occurrence : A/1 decembre 2009 pour le premier dessin, A/2 januari 2010 pour le deuxième et A/3 januari 2010 pour le troisième [Fig. 16].

Ce sont trois grands dessins qui vont ensemble, qui sont punaisés au mur sans encadrement et se terminent chacun par un rouleau de papier reposant au sol. Une image en apparence simple, mais avec une implication importante. Car ce n'est pas le dessin qui apparaît ainsi en sortant du rouleau, c'est bien davantage la figure dessinée d'un être humain qui est sur le point de disparaître, d'être enroulée et de cesser ainsi d'exister en tant qu'image. Car ce que nous ne pouvons pas voir n'existe pas, du moins semble ne pas exister. C'est

du pouvoir et faire voir en même temps que l'homme derrière le symbole est en train de disparaître dans les brumes du temps. Ne subsistent que la silhouette souffrante et le geste de la main qui bénit, le pouvoir pontifical sur le point de disparaître. Nous voyons ainsi le souverain pontife surgir de la peinture comme une idée, comme une réalité pas totalement accomplie. Pour ensuite être partiellement surpeint, effacé comme un fantôme. L'idée du pouvoir qui part en fumée. Ronny Delrue fait apparaître et disparaître l'image-souvenir, comme une action perpétuelle qui n'a jamais de fin.

Peindre le pape comme un souverain temporel tout-puissant relève d'une longue tradition, à laquelle des artistes d'aujourd'hui adhèrent en démontant cette image supérieure et en la ramenant à ce qu'il reste d'humanité lorsque le pouvoir s'est évaporé.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, Vélasquez a peint un portrait officiel du pape Innocent X, le prélat romain dans toute sa gloire et sa puissance. Peint de façon réaliste, redoutable et inaccessible. Trois siècles plus tard, Francis Bacon peint son interprétation de l'imposant portrait de Vélasquez. Dans *Head VI* de 1949, il peint le même pape Innocent, mais enfermé cette fois dans une cage imaginaire. Le puissant souverain pontife est réduit à quelques coups de pinceau sommaires qui ne laissent subsister de lui qu'une bouche béante. Le reste de la tête a été gommé, a disparu, et avec lui la suprématie. Une ombre, c'est aussi ce que son lointain successeur du XX<sup>e</sup> siècle est devenu dans les mains de Ronny Delrue.

Faire apparaître et disparaître une représentation est bien sûr aussi ce qui se passe lorsque Delrue retouche de vieilles photos et des polaroids. Et dans le cas des photos anonymes trouvées et récupérées, même à un double égard. Car ce qui avait pratiquement disparu, simplement parce que nous ne savons plus aujourd'hui qui figure sur des photos remaniées comme *Unknown Soldier 14-18, 2018, IX, 1* [Fig. 14] et *Lost Memory/6* (2006) [Fig. 15], est rappelé à notre bon souvenir par Ronny Delrue. Les anonymes des photos ont droit à une deuxième vie et resurgissent de l'oubli. En même temps, Delrue retravaille l'image et fait disparaître les visages sous une couche d'encre noire, pour obliger le spectateur à concentrer son regard sur leur monde intérieur. Une vieille représentation acquiert ainsi une double dynamique.

En 2009 et 2010, il a réalisé ce qu'il appelle ses dessins Alzheimer. Comme à son habitude, il leur donne un titre dérivé de leur date de création. En l'occurrence : A/1 decembre 2009 pour le premier dessin, A/2 januari 2010 pour le deuxième et A/3 januari 2010 pour le troisième [Fig. 16]. Ce sont trois grands dessins qui vont ensemble, qui sont punaisés au mur sans encadrement et se terminent chacun par un rouleau de papier reposant au sol. Une image en apparence simple, mais avec une implication importante. Car ce n'est pas le dessin qui apparaît ainsi en sortant du rouleau, c'est bien davantage la figure dessinée d'un être humain qui est sur le point de disparaître, d'être enroulée et de cesser ainsi d'exister en tant qu'image. Car ce que nous ne pouvons pas voir n'existe pas, du moins semble ne pas exister. C'est

#### 6. DANS LE MONDE

Chez Ronny Delrue, chaque œuvre naît de l'anecdote. Elle dessine son rapport au monde, en dehors de son atelier, à partir d'un événement qui, pour l'une ou l'autre raison, le touche. Une info dans le journal — accompagnée d'une photo, bien sûr, car

l'effet d'Alzheimer. Ces gens, que Ronny Delrue dessine comme des silhouettes grises constituées d'innombrables petites hachures, ont des trous dans la mémoire. Ainsi disparaissent, lentement mais sûrement, les qualités qui permettent à l'être humain de se tenir debout dans l'existence. La langue, le temps, l'espace, le souvenir. Lorsque ces coordonnées disparaissent, le sort de ces gens est scellé et ils disparaissent dans l'oubli, pour de bon, tant Ronny Delrue les dessine de manière évanescante et transparente. Des taches blanches se forment dans la tête, l'identité est devenue un assemblage d'innombrables petites lignes, tandis que dans le bas du dessin un rouleau de papier attend. Là où l'être humain est sur le point de se fondre dans le néant, le dessin disparaît dans le rouleau. Dessiner est comme une forme d'apparition et de disparition, d'une lenteur exaspérante.

La thématique de l'apparition et de la disparition est une manière tout à fait personnelle de rendre le temps perceptible. Non seulement le temps comme phénomène universel et insaisissable, le temps à un niveau très personnel. À l'occasion du premier anniversaire de son fils Pepijn, il a dessiné et peint l'enfant avec un chapeau de cotillon sur la tête, à la manière d'un roi coiffé d'une couronne, *Xiamen, 01/05/2009* [Fig. 17]. Fragile et schématique, rien que des lignes de contour qui émergent du papier blanc comme une silhouette dans le brouillard. Comme si le dessin voulait nous faire comprendre que le temps n'est que fugacité. Au moment où nous disons quelle heure il est, cette heure est déjà passée, le temps nous échappe des mains. Le dessin est apparition et disparition en même temps, et de ce fait une forme irremplaçable de souvenir, car aucun médium ne se glisse aussi profondément et directement sous la peau.

Autre image intime et personnelle : celle de sa mère et son père, juste avant le moment où ils quitteront pour toujours leur vieille maison. Ronny Delrue les a photographiés tandis qu'ils se tiennent debout à la fenêtre dans leur maison d'Heestert, en Flandre-Occidentale. À côté d'eux, les sanseverias sur l'appui de fenêtre et, dans la vitre, le reflet du jardin flamand en automne [Fig. 18]. Cette photo simple mais poignante, qui marque la fin d'une époque, est devenue le point de départ de dessins et de retouches comme il en fait sur des photos. Il a laissé mûrir l'image, a laissé le temps passer sur elle. En rendant aussi perceptible le temps privé, il élève l'image au-dessus de l'aspect anecdotal du temps et du lieu, et la rend abstraite et universelle. Cette image d'adieu est en fait à tout le monde et de tous les temps. Ce sont les choses qui restent, les gens qui disparaissent et la vie qui continue.

#### 7. DANS LE MONDE

Delrue cherche l'image — à propos d'un Coréen qui a tiré au hasard sur plusieurs personnes dans une université américaine [Fig. 19/1, 19/2]. Une photo de ses parents juste avant le départ de leur vieille maison. Sa rencontre avec un psychotique, Karel, qui l'a amené à quelques portraits singuliers. Sa journée commence et se termine avec les nouvelles du monde, qu'il découvre dans la presse et au Journal télévisé, mais aussi avec les petites nouvelles en provenance de son propre environnement familial. Le journal est une porte d'accès au monde. Il le tient informé sur les guerres, la criminalité, les malheurs des hommes, bref sur la condition humaine. Son œil tombe sur ces nouvelles, car il est attentif à ce qui trouble la pureté, pollue la pensée et la nature et porte atteinte à la dignité humaine.

Il entretient depuis longtemps déjà une correspondance singulière avec Salam Atta Sabri, un artiste plasticien irakien, qui vit et travaille depuis 2005 dans la ville de Bagdad dévastée par la guerre, d'où il a fui en 1997. Leur échange de lettres a commencé à l'instigation de Philippe Van Cauteren, directeur du S.M.A.K. de Gand. Le projet a débuté comme ceci : Ronny Delrue fait un dessin qui est le reflet personnel de sa vie quotidienne à Gand, dans l'Occident libre et riche. Il plie la feuille pour en faire une enveloppe, y colle un timbre et l'envoie à Bagdad, où Sabri continue le dessin en y ajoutant son propre commentaire plastique, sur la base d'une vie quotidienne tout à fait différente à Bagdad, une vie où la peur et la violence sont devenues familières. Ensuite, Salam réexpédie le dessin à Gand, à destination de Ronny Delrue qui donne une nouvelle suite à la coproduction, sorte de *work-in-progress*. Et ainsi de suite.

Le point de départ est un dessin qui,

de message, se transforme en messager. *The medium is the message, the message is the medium*. Très simplement, par le fait de plier le dessin pour en faire une enveloppe, avec une adresse, un expéditeur, un cachet de la poste et un timbre. Et la réponse revêt la même forme d'urgence. Les lettres mettent parfois un mois pour être acheminées de la région sûre de Gand à la zone de guerre de Bagdad, et vice versa. De la même manière, Delrue entretenait aussi une correspondance en images avec Mithu Sen de New Delhi, avec Sanjeev Maharjan de Kathmandu (Népal), avec Martin Assig qui vit à Wiesenaue à proximité de Berlin et avec Roger Ballen d'Afrique du Sud. Cette communication en images est une autre manière d'entretenir un rapport avec le monde. Ici, la ligne acquiert une dimension supplémentaire. L'art n'est plus du tout sans engagement, il devient d'une extrême urgence. La ligne devient alors l'expression aiguisee de la foi dans l'existence, peut-être bien en dépit du bon sens. Dans ses dessins de Karel, un patient psychiatrique atteint de psychose, Ronny Delrue s'est attaché au sort d'un individu. Quelqu'un comme Karel appartient aussi à notre monde, il est l'un d'entre nous.

C'est ainsi que Jan Hoet, l'ex-directeur du S.M.A.K. de Gand décédé en 2014, a montré la photo de Karel retouchée par Ronny Delrue à la manifestation artistique *Middle Gate* à Geel [Fig. 20]. Ce fut la dernière

Ronny Delrue dessine en peignant et peint en dessinant. L'un n'est pas une préparation de l'autre. Son œuvre est un lexique qui se manifeste à divers degrés et dans différents médias ; mais la voix d'où elle émane est toujours reconnaissable dans sa ténacité et dans sa traduction patiente de l'expérience vécue.

Je suis à Gand, dans l'atelier de Ronny Delrue, et je feuillette les centaines de dessins qui constituent ses archives empiriques, lesquelles ont quelque chose d'un journal de bord. Ce sont les pensées et les mouvements d'un voyageur qui se déplace, au cours d'un voyage de plusieurs décennies, entre les deux continents mystérieux du moi et de l'autre.

Dans ses dessins, Delrue est en quête d'une pensée espace-temps qui se situe simultanément dans le moment vécu de l'observation du monde et dans ses propres réflexions intimes. Beaucoup d'œuvres commencent par se tisser comme une toile d'encre, manifestement destinée à capturer les prochaines pensées de l'artiste tout comme une araignée capture sa proie. Les premières formes qu'il dessine servent de point de départ à de nouvelles méditations sur la condition humaine et les mystères de la conscience humaine. Le thème et les moyens d'exécution sont traversés de tension : l'aquarelle rencontre l'encre, le marginal devient interchangeable avec le consommateur pathologiquement normal, le « je » fusionne avec le « tu ».

Comme un dialogue entre savoir visionnaire et questionnement et quête de sens par la pensée qui en découle, ces deux registres incitent à une manipulation matérielle complémentaire des thèmes des dessins. En parcourant les feuilles de papier, des A4 pour la plupart, on voit surgir deux registres distincts. Le premier est la toile déjà évoquée plus haut, composée d'un répertoire de lignes généralement noires ou rouges qui montent et descendent, avancent et reculent, dessinent parfois des spirales, se transforment parfois en points. Le deuxième registre, opaque, mystérieux et confus, agit comme une sorte de gomme brumeux qui contrebalance la clarté du premier.

Le répertoire de signes et de couleurs de Delrue est toujours reconnaissable à la manière d'un fil rouge qu'il tisse à travers plusieurs groupes de thèmes qui se chevauchent. Il y a des personnages. Une fois par semaine, il dessine d'après modèle vivant, ce qui constitue un exercice d'observation. Mais, plus important encore, c'est aussi un point de départ pour arriver à une image plus libre, plus radicale, de la figure, qui débouche sur la série « Cerebriraptor ». Il y a beaucoup de visages — en partie effacés ou réduits à un masque affublé d'yeux schématiques. Il y a aussi des feuilles et des feuilles de diagrammes difficilement classables, sortes de listes de ce qui doit encore se faire et de plans consignés pendant un long voyage en train. Et puis il y a la série Karel, dont le personnage central surgit au milieu du voyage de Delrue, comme un guide vers un nouveau territoire mental.

Les dessins que réalise Delrue d'après modèle vivant sont un prétexte pour décrire des aspects d'une expérience intérieure qui échappent à l'emprise du langage. Delrue ne s'intéresse pas à la réalité plastique du modèle devant lui. La ligne sèche qui suit le contour d'un corps est une frontière poreuse que traversent librement d'aqueux matérialités et immatérialités. Ces nuages et ces points qui rappellent des organismes examinés au microscope sont tantôt physiques, tantôt spectraux. Ils peuvent faire référence à des idées ou des énergies vitales qui émanent de la figure dessinée, mais sont aussi un moyen d'activer le dessin proprement dit, de miner l'élegance initiale d'une ligne bien placée et de rendre visible le processus de réflexion de l'artiste. Est-ce là la manière dont les idées se meuvent à travers l'esprit ? Quelles sont les pensées du modèle et quelles sont celles de l'artiste ? Les dessins d'après modèle vivant possèdent une réciprocité intrinsèque en vertu de laquelle le modèle demande à Delrue de raconter à quoi il pense. Et en utilisant le modèle comme récepteur, Delrue a accès à son propre subconscient qui s'exprime dans les formes et signes amorphes qui émergent du corps du modèle. L'un est le médecin et l'autre le patient, mais qui est qui ? Et deuxièmement, à qui appartiennent en fait ces formes étranges, selon Delrue ? Si cette cartographie physiologique et psychologique est une analyse du subconscient personnel — et potentiellement du subconscient collectif — noyé au fond de la matière du dessin, alors l'activité de Delrue peut être considérée comme celle d'un clinicien poétique. Dans certains dessins (13.07.2009) [Fig. 1], Delrue dessine un réseau dense de lignes concentriques autour de la surface du corps, qui acquiert ainsi les contours cartographiques d'un mystérieux territoire. Dans un autre dessin 19.11.2011 [Fig. 2], un disque noir avec des taches rouges fait l'effet d'un parasol menaçant au-dessus de la figure frêle dont il masque entièrement la tête. Il y a de plus en plus déformation, jusqu'à l'apparition du « cerebriraptor » hybride. C'est le clinicien poétique qui est ici à l'œuvre, et qui manifeste explicitement sa préoccupation par rapport à ce qu'il voit comme une pathologie sociologique contemporaine : le cerebriraptor. En résumé, le terme désigne la stimulation constante de l'être humain par les médias électroniques, qui dominent notre époque comme une bête mythique que nous sommes incapables de tuer. Trop d'images, trop d'e-mails, trop de stimulations électroniques, qui assaillent nos sens et produisent l'inverse d'un état méditatif. Delrue donne à ce phénomène l'image d'un parasite carnivore fantomatique. Le dessin intitulé *Cerebriraptor*, 25.05.2016, 21:05, Gent [Fig. 3], est caractéristique de l'ensemble de la série : une forme féminine, dont le torse enflé est rempli de petits œufs. Son corps ploie dangereusement sous le poids de son fardeau intérieur. Elle a l'air soit enceinte, soit infectée, et lutte contre ce qui lui pousse à l'intérieur du corps.

plus dénuée. La plus nue, bien que d'une nudité décente. La plus dénuée aussi : il y a dans le visage une pauvreté essentielle. La preuve en est qu'on essaie de masquer cette pauvreté en se donnant des poses, une contenance. Le visage est exposé, menacé, comme nous invitant à un acte de violence. En même temps le visage est ce qui nous interdit de tuer. »<sup>1</sup>

#### DES LIGNES POUR METTRE SUR UN PIED D'ÉGALITÉ

Dans son œuvre, Ronny Delrue pratique une sorte d'inversion de la hiérarchie. Il rend ses sujets égaux en appliquant de la peinture noire ou grise sur des visages ou sur des corps entiers, pour créer des silhouettes. Il a ainsi couronné la tête de son fils, ou mis la même couronne sur des épaules adultes anonymes, sur un enfant du XIX<sup>e</sup> siècle jouant au cerceau — on peut les voir tous comme des codes que Delrue est capable de manipuler. Ils ne sont pas tant un débordement d'empathie qu'une désagréation imagée du moi dans l'autre. Les commentaires implicites ne sont pas définis par le sujet, mais inscrits dans les manipulations matérielles.

La remise en question du statut social est un sujet auquel s'intéresse Delrue ; on le retrouve non pas seulement dans ses dessins, mais aussi dans de grandes œuvres photographiques, dans des tableaux et des images de récupération qu'il s'approprie. Une œuvre cruciale dans ce genre est *Eugène Bovy*, 2016, VII, 2 [Fig. 10]. C'est un portrait à l'huile d'un homme du XIX<sup>e</sup> siècle dans un cadre ovale, un tableau que Delrue a trouvé au marché aux puces. Il a surpris le modèle de sorte qu'il n'en reste qu'une silhouette sombre. Ce geste pourrait être un coup fourré contre la bourgeoisie suffisante du XIX<sup>e</sup> siècle — un peu comme la plaisanterie qui consiste à se laisser aller à peindre une moustache sur un portrait — mais c'est aussi un moyen de donner à l'image peinte, via le surpeint, une nouvelle vie, une identité nouvelle, universelle. Le geste de l'effacement d'Eugène Bovy peut aussi avoir été inconscient mais, sans cet effacement, il est clair que les portraits de quelqu'un du XXI<sup>e</sup> siècle réalisés plus tard par Delrue n'auraient probablement pas existé. Je veux parler de la série de portraits de Karel. La perte de Bovy devient le gain de Karel.

En 2001, Ronny Delrue a rencontré Karel une fois par semaine, pendant huit semaines, à Geel. Les patients de l'hôpital psychiatrique OPZ de Geel y vivent dans la ville, hébergés dans des familles. Karel est l'un de ces patients. Les visites de Delrue à Geel s'inscrivaient dans le cadre de la préparation de sa participation à l'exposition Y.E.L.L.O.W. montée par le légendaire Jan Hoet, dont le père fut autrefois médecin dans cet hôpital. Delrue s'est donc rendu chaque semaine à Geel et a trouvé en Karel un esprit artistique authentique, non entravé par les masques que nous imposent la société d'aujourd'hui. Karel, qui souffre de psychose, est un dessinateur très talentueux. Delrue a dessiné Karel et Karel a dessiné Delrue. Selon Delrue, la vive imagination de Karel (quand elle n'était pas

bridée par les médicaments) lui donnait accès à des territoires intérieurs difficilement accessibles pour une personne consciente d'elle-même dite « normale ». Dans *Geel, 06.02.2001* [Fig. 11], le titre ne fait pas seulement référence à la ville, mais aussi à la couleur (« geel » signifie jaune, en néerlandais). La couleur jaune, qui est associée à la maladie mentale, est soulignée par Delrue qui représente Karel comme un visage schématique avec un cercle jaune en guise de bouche. De cette bouche sortent une multitude de petits ronds jaunes — à moins qu'ils n'y entrent — qui forment un halo autour de la tête. À l'intérieur de ce halo et au sommet de la tête se trouvent encore deux autres formes jaunes qui ressemblent aux hémisphères du cerveau séparés l'un de l'autre. Est-ce Karel qui se libère lui-même des effets anesthésiants de ses médicaments ? Cela semble être le cas car, dans *Karel, Geel, 06.02.2001* [Fig. 12], Delrue montre un Karel plus classiquement reconnaissable, portant la barbe et une chemise noire, avec les deux hémisphères cérébraux encore réunis au sommet de la tête, mais tracés cette fois avec deux lignes rouges. Cette image banalisée et moins fantastique est une allusion à la camisole chimique qui est l'ordinaire de Karel.

En 2014, Delrue a fait de Karel le thème de son exposition au CIAP de Hasselt. Karel y était présent de différentes manières : sous la forme d'une série de portraits réalisés par Delrue, dans des photos, et aussi sur des cartes de visite. Ces cartes — toutes au nom de « Karel » — ont été distribuées aux visiteurs lors de l'inauguration de l'exposition. Karel était lui-même présent pour être témoin direct de ce geste d'affondrement des identités qui se fondent en une seule. Tout le monde est Karel, et Karel est tout le monde. La frontière entre normalité et maladie mentale est poreuse.

Ce qui nous amène au portrait d'Eugène Bovy et à son rôle dans la complexification des portraits que Delrue a faits de Karel. Le contour ovale du tableau d'Eugène Bovy refait son apparition dans l'exposition sur Karel sous la forme d'une ligne de contour peinte en rouge, qui encadre le visage et les épaules de Karel dans plusieurs de ses portraits en pied [Fig. 13]. Ce geste apporte une continuité, un écho permanent d'une identité peinte antérieurement (Bovy) associée à celle d'une nouvelle figure contemporaine (Karel). Ce palimpseste d'identités forme également une sorte de bulle protectrice autour de la tête de Karel, et rappelle la distance de sécurité à respecter vis-à-vis des autistes, distance en deçà de laquelle le danger guette, c'est-à-dire l'enfer que sont les autres. Il peut aussi être vu comme une sorte d'aura, qui délimite la frontière de la psyché qui existe en dehors du périmètre de la chair.

#### CONCLUSION

Plusieurs questions se posent. Le geste de dessiner un visage de Delrue est-il un geste d'effacement ou de masquage ? Quand il surpeint un vieux portrait à l'huile (*Eugène Bovy 2016, VII, 2*) ou qu'il réduit un personnage couronné à une silhouette vide (*The King, 16.02.2012*) [Fig. 14], ou

simplement lorsqu'il dessine un masque au lieu d'un visage, sont-ce là des gestes destructeurs, protecteurs ou salvateurs ? Le visage vide est-il un territoire de solitude ou une fusion d'identités pour arriver à une sorte de conscience collective jungienne ? Le visage est une enveloppe dans laquelle habite la conscience, devant laquelle des masques sont accrochés et sur laquelle sont posées des couronnes ou d'autres marques de statut social.

C'est un territoire qui a déjà été cartographié par le passé par un compatriote de Delrue, James Ensor. Le masque et la couronne sont des attributs qui font partie des archétypes, et les archétypes de Delrue, tout comme ceux d'Ensor, balancent entre le carnavalesque et le dérèglement psychique. Tandis qu'Ensor a parcouru la psyché à l'aide de la caricature, Delrue tente de forcer l'ouverture du visage. De la vitrine protectrice, il tire un mode d'existence plus cru et sans doute saisit-il inopinément la conscience dans toute la honteuse misère et nudité dont parle Levinas. En forçant l'ouverture de la conscience, on voit comment l'ego est en proie à une constante transformation qui détruit le mythe de l'individualité et de la normalité.

<sup>1</sup> Emmanuel Levinas, *Éthique et Infini* (entretiens de février-mars 1981), VII, Paris (Librairie Arthème Fayard), 1982, pp. 79-80.

## 1. LA MAIN DE L'AUTEUR

Le 17 octobre 1938, Paul Valéry prononce son généreux et sensible *Discours aux chirurgiens* dans l'amphithéâtre de la Faculté de Médecine de Paris, et ce texte sublime est une apologie de la main, la main du chirurgien, du graveur, du dessinateur<sup>1</sup>. La merveilleuse machine qu'est la main est capable de beaucoup de choses : depuis l'acte banal de faire un nœud jusqu'à l'intervention créative dans des interactions communicatives, par exemple attirer l'attention sur un point en le montrant du doigt ou par un geste de la main, jusqu'à l'acte philosophique par excellence : appréhender, saisir le réel. « Saisir » le réel est toujours une victoire sur le scepticisme, une découverte exploratoire du possible, l'acquisition d'une certitude positive. La main fonctionne d'abord au départ de sa corporalité animale et de ses impulsions pour transcender celles-ci lors de l'invention de mots, de concepts et de raisons, qui sont ensuite partagés dans la communauté des sujets. La multifonctionnalité de la main est immense, et la taxinomie de ses « interventions » dans et sur le monde est inépuisable : la main frappe et bénit, reçoit et offre, nourrit, jure, bat la mesure, lit pour l'aveugle, parle pour le muet, se tend vers l'ami et l'être aimé, s'oppose à l'intrus en le griffant et le blessant, cogne et caresse. Il en va ainsi de la main du chirurgien, qui s'insinue jusque dans les tissus vitaux sanguins du corps et, ce faisant, palpe la « vie » même de la chair. Cette main, experte en coupe et en couture, déploie ainsi un art. Le chirurgien, tout comme l'artiste, n'accomplit pas un acte impersonnel selon un programme prédéterminé. Le chirurgien est artisan parce que l'agir proprement dit est essentiel, et pas tant l'intentionnalité ou l'achèvement rigoureux d'un programme cognitif.

En ces temps de conceptualisme et de cognitivisme, la main est vue traitrusement comme l'organe du cerveau — la main du chirurgien devient alors une sorte d'exécutant servile d'un input digital. Que la main de l'artiste ait au contraire un contact direct, fusionnel et indiciel avec le « réel » se confirme à mes yeux lorsque j'observe les dessins de Delrue. Je situe la main de l'artiste dans un vaste éventail de mains, les mains du chirurgien, du pianiste, du graveur, du céramiste, du sculpteur. Difficile de ne pas faire référence ici aux sculptures inachevées de Michel-Ange, où la matérialité brute du marbre porte les marques du travail obsessionnel de la main qui taille et celles de ses prothèses, le marteau et le ciseau. « Faire » de l'art est une manuopera, une manœuvre, une « œuvre » de la main, la « main qui agit/fait ». La main n'exécute pas ce que la pensée conçoit, elle n'est certainement pas l'esclave de l'esprit. La main ne produit pas le mécanisme de la représentation, mais est plutôt l'instrument de la mise en présence, et c'est du

travail parce qu'il faut sans cesse vaincre la résistance de la matière. La façon dont l'être humain ressent la matérialité autour de lui, matérialité qui possède une résistance naturelle — le rocher, la souche, les feuilles, l'eau —, est principalement le fait de la main : le grain, la dureté, la froideur, l'immobilité aussi sont des propriétés que la main capte, et cet effet immédiat et radical ne passe pas par la cognition et la réflexion. Il repose sur l'impact sensoriel qu'il provoque en même temps. Le mouvement de la main n'est pas déclenché par l'une ou l'autre efficacité ou utilité, mais est plutôt une expérience musculaire qui culmine dans le toucher euphorique ou dysphorique. La main, cette partie privilégiée du corps, diffuse la sensation directe de matérialité dans le corps, où elle se répand sans autre contrôle de la conscience. Tel est le lyrisme plurisensoriel de la main : de la palpation à la caresse, de la préhension à la perception tactile, des modes d'expérience esthétique, lyrique mais non délibérée, non intentionnelle. La main a pourtant une anatomie physiologique détaillée et celle-ci est cultivée par le dessinateur notamment. La main culminant dans *Les doigts* en est un excellent exemple. C'est comme si le corps, les épaules et le torse s'organisaient autour de la main et que la main était construite à partir des doigts, des doigts énergétiques qui glissent, explorent, pressent et captent. La main « chante » avec ses doigts et déploie ainsi des forces de pression et de glissement. C'est ce que nous montrent les forces déchaînées des doigts du pianiste. L'envolée des doigts sur le clavier peut d'ailleurs être perçue comme la course précipitée d'un crabe. Ivresse, emportement de la main, avec ces doigts aventurieux qui bougent à un rythme immodéré, ici pas de stratégie rationnelle ou de projet argumenté, la main lyrique se contente de suivre le parcours du crabe aventureux qui trace des figures poétiques dans l'espace, les figures d'un dessin comme signe et pratique signifiante.

Dans l'immense corpus de dessins réalisés par Delrue depuis 2005, je n'ai trouvé que cinq dessins de mains — la plupart des dessins sont des « portraits » d'un genre ou d'un autre —, exemplaires chacun de la production du dessinateur que j'ai évoquée ci-dessus à ma façon phénoménologique [Dessins 1-5]. Je considère ce premier groupe de dessins comme le meilleur accès possible à la compréhension de l'œuvre dessiné de Ronny Delrue. L'intuition fondamentale qui guide Delrue lorsqu'il dessine une main-crabe, la « main faisant », est en effet à l'origine de toute la généalogie des thèmes que je développerai plus avant dans ce texte. Ce ne sont pas les mains d'un individu représenté, identifiable en tant que poète ou dessinateur — tout au plus voit-on apparaître une paire d'yeux vides, une tête spiroïdale schématique, un masque décoratif avec d'élegants points bleus et rouges abstraits... Il s'agit pourtant ici de la « main faisant » du dessinateur, à laquelle il est d'ailleurs fait explicitement référence dans le coin inférieur droit du dessin 1 : le papier,

ou est-ce du parchemin, a été déroulé, et la main gauche, reliée par une ligne schématique à la main-crabe, est une main de dessinateur bien réelle qui tient le crayon. Un tel rapport explicite à un référent réel est rare chez Delrue, mais il est ici d'une importance herméneutique extrême. La main-crabe est en effet la main du dessinateur, la « main faisant » — non une main euphorique qui caresse, mais plutôt une main dysphorique qui griffe, qui blesse. Les ongles métalliques pointus qui s'étirent en longueur grattent, griffent, égratignent. Les ongles sont pour ainsi dire devenus des prothèses des doigts, comme le ciseau pour le sculpteur, le burin pour le graveur, la plume et le crayon taillé du dessinateur, coincé entre le pouce, l'index et le majeur [Dessin 2]. Le « coup de griffe » de la main instrumentalisée est accentué par l'ajout de ces prothèses mécaniques aux doigts de chair du dessinateur. Le dessin 3 en noir et blanc évoque la production de lignes filamenteuses à partir des excroissances prothétiques de la main, des formes ressemblant à des calices floraux, de petits dessins en devenir. Le dessin 5 montre quelque chose d'analogique : ici, des formules mathématiques sont générées à partir des bouts de doigts prothétiques — les doigts avec leurs ongles qui meurtrissent produisent de la « connaissance », aussi absurde que cela puisse paraître. La « main faisant » du dessinateur offre certes de la beauté, mais toujours enveloppée de souffrance, d'imperfection et d'absurdité.

Le dessin 4 est probablement la signature-crabe qui illustre avec le plus d'acuité le paradoxe de Delrue autour de la « main faisant ». Les yeux bleus pseudo-vivants semblent sympathiser avec le processus pseudo-créatif des doigts du dessinateur, auteurs d'une structure elliptique ressemblant à une mare. L'harmonie classique et l'équilibre académique sont justifiés dans un syntagme que Delrue note explicitement dans ce dessin du 23.10.2005 : « Ogen pakken meer dan/handen kunnen grijpen », « Les yeux captent plus que/ce que les mains peuvent saisir ». La main-crabe saisit, pince et fait mal, mais l'œil « capte », non en contiguïté totale avec son corrélat matériel, mais à distance, et une « rationalité » semble ainsi être inscrite dans cette « capture » avec les yeux : pas la « préhension » du crabe, mais la « capture » du jaguar qui prend son temps en fonction de son calcul de la destruction radicale de la victime [Détails dessins 1-5]. La « main faisant » que j'ai célébrée en introduction à l'esthétique du dessin de Delrue accentue le fait que l'activité artistique du dessinateur se définit au départ de la relation de tension entre la « capture avec l'œil » et la « préhension avec la main », entre le jaguar et le crabe. Il est particulièrement difficile de préciser quel est l'impact spécifique de la vue et du toucher dans l'expérience esthétique, tant chez le *felix aestheticus* ou amateur d'art/spectateur que chez l'artiste créateur lui-même. Il est prudent de dire que l'expérience esthétique reproductive du *felix aestheticus* et l'expérience esthétique productive de l'artiste s'appuient toutes deux sur une interaction synesthésique où convergent différentes potentialités

sensorielles. La proximité du toucher doit pouvoir être associée d'une manière ou d'une autre à la distanciation du regard par rapport à son corrélat matériel. Le regard et le toucher ne sont jamais radicalement autonomes — la vue et le toucher, implantés dans le corps, sont en interaction constante. Le sujet « voit » le mouvement parce qu'il le déduit du mouvement de la main. J'expliquerai encore plus loin comment la vue des mouvements spatiaux de lignes, formes et figures s'accompagne de mouvements réflexivement et anatomiquement réduits de la main. La main de l'artiste ne peut être « créatrice » que lorsque l'œil et la main s'entremêlent. L'« acte » plastique presuppose l'enchevêtrément de l'œil et de la main, de la vue et du toucher. Le « travail » de la vue peut dérailler lorsque, allant au bout de l'abstraction, de la symbolisation et de l'idéalisat, il perd tout « sens » de la « présence des choses » et nie ainsi totalement l'apport de la main. La perte de l'aspect concret est la conséquence d'un court-circuit entre l'œil et la main. Une première série de dessins de Ronny Delrue concernant la « main faisant » [Dessins 1-5] nous a ainsi conduit à la question centrale de son esthétique : qu'est-ce qu'un dessin en tant que « signe et pratique signifiante » ?

## 2. LE DESSIN COMME SIGNE ET PRATIQUE SIGNIFIANTE

Qualifier la « main faisant/agissant » de « créatrice » ne mène qu'à l'inconsistance et à la mythification. L'« originalité » et la « créativité » sont des notions scènes — l'originalité est un mythe de la modernité, tandis que la créativité est plutôt une idée d'origine romantique ou néoromantique. L'artiste est souvent porté aux nues pour son inventivité, son originalité, son authenticité, sa singularité, son unicité. L'octroi du statut d'originalité repose sur l'idée que l'art ne peut être que le produit d'une propension irrésistible à la pureté singulière et, ce faisant, une révolte contre le conventionnel et le traditionnel, la reconnaissance d'une origine dans toute sa pureté, une nouvelle naissance. L'originalité devient alors la métaphore qui renvoie aux sources intactes de la créativité. Le Moi comme origine absolue et unique suggère un potentiel qui se perpétue et se régénère dans une renaissance continue. Et la notion sœur qu'est la créativité a aussi un côté magique avec lequel il faut compter. Voir l'artiste comme un dieu qui crée ex *nihilo* est aberrant — d'ailleurs, *creatus* ne veut pas dire « créé », mais « crû », du verbe croître. La critique de la « créativité artistique » faite par Marcel Duchamp est parfaitement pertinente — selon lui, une telle conception n'apporte que boudouillement mystique, confusions conceptuelles, jugements de valeur faussés. La philosophie du *ready-made* de Duchamp est une attaque directe contre le mythe de la créativité artistique. À la source du phénomène artistique, il n'y a pas l'inspiration, le don romancé des Muses, mais le travail du Démurge, superbement personnifié par l'architecte-artiste, Eupalinos,

le « constructeur », dans le *Phèdre* de Platon. Voilà pourquoi nous considérons les esquisses de l'architecte comme les prototypes du dessin « comme signe et pratique signifiante ». Le travail de l'architecte, la fabrication de la composition et de la maquette, le savoir-faire dans la mise en forme des matériaux, ceci nous rapproche bien plus de l'essence du dessin « comme signe et pratique signifiante » que n'importe quelle mystique de l'inspiration et de la créativité. Toutefois, faire est un prédictat qui est certes suggestif, mais pas vraiment précis. Il est pourtant le seul accès à une esthétique pertinente du dessin. La sémantique de faire et agir est quelque peu différente : agir est moins stratégique, moins procédurier, que faire ; l'agent de l'agir est moins structuré que l'agent du faire. Une théorie adéquate du dessin s'appuiera dès lors plutôt sur la compréhension du processus du faire que de l'agir. Le faire transforme le travail de l'artiste en une action, mais une action qui outrepasse la propre psychologie de l'artiste : l'artiste ne réussira jamais à justifier l'« action » qu'il exécute à partir de sa propre intentionnalité, et à la réduire à une réalisation de ses propres virtualités psychologiques (ce qu'il pense et veut, désire et projette). Il ne pourra jamais maîtriser pleinement ses « actions » parce que toutes les forces, toutes les tensions et tous les relâchements ont pour fondement sa corporalité vitale, dans toute son opacité, les forces vitales confuses qui sont impliquées dans le faire de l'art, dans les actions de la main faisant.

Cette « suspension » incessante donne au dessin son ouverture, sa nécessaire incomplétude. Comparez le projet ou l'esquisse de l'architecte avec le dessin de l'artiste. Pour l'architecte, l'esquisse du projet est dynamique mais elle n'est qu'introduction au principal, la construction proprement dite. Le régime et la valeur d'une telle esquisse tirent leur signification du point final visé. L'énergie que l'architecte investit dans son esquisse est axée sur la conclusion et la réconciliation avec la signification finale. Pour l'artiste, le dessin est ouverture, suspension propulsive de la compétition entre pulsion et signification. Le dessin a quelque chose de dramatique — la suspension de l'attribution définitive d'une signification est la conséquence de l'impact accablant de la main et de sa gestualité animale. Le dessin comme signe et pratique signifiante est par essence inachevé, il n'y a pas de signification ultime, l'univers signifiant du dessin est d'une ouverture angoissante, à chaque interprétation il est à nouveau « suspendu ».

« Signe » et « dessin » renvoient intrinsèquement l'un à l'autre, comme nous le constatons dans le dessin 6 : « Een gedachte is een teken(ing) in het geheugen », « Une pensée est un signe/dessin dans la mémoire ». Abstraction faite de la référence à la « mentalité » (idée) et à la temporalité (mémoire), ce qui frappe dans cette phrase de Delrue, c'est l'homologation du signe et du dessin. La dynamique de la transformation du signe en dessin se déploie comme un cheminement progressif, de l'opacité de la pulsion poussant à dessiner jusqu'à la transparence obsessionnelle d'une structure graphique explicite. La succession de huit dessins du corpus qui est considérée ici ne montre

qu'une seule voie possible, que j'analyse sans doute de façon assez arbitraire. Du magma de l'écriture surgissent des lignes, des formes et des figures, toujours plus autonomes, plus reconnaissables et plus riches de contenu. Le dessin du 16.06.2017 [Dessin 7] présente un jeu de lignes purement abstrait, un graffiti sur fond de récit transcript calmement, tandis que la figure graphique plus élaborée du deuxième dessin [Dessin 8] — encore un récit, à propos cette fois de Philippe Van Cauteren et de la promenade Van Gogh que Delrue a faite et dessinée — représente un homme avec un seul œil, placé dans un cadre ovale classique, à demi couvert de petits carrés de mosaïque, une technique de dessin qui donnera un sens de plus en plus explicite aux dessins d'une phase ultérieure de l'œuvre de Delrue. La plasticité surgit du scriptural, également dans le troisième dessin [Dessin 9] qui représente un homme avec un porte-cigarettes, une flûte, un rouleau de parchemin. Ces trois dessins ne peuvent pas encore être considérés pleinement comme « signifiants », puisqu'ils ne s'élèvent pas au-dessus de la mare scripturale pulsionnelle [Dessin 10]. Le dessin est en revanche pleinement « signifiant », puisque la technique de la mosaïque a été appliquée systématiquement et arithmétiquement (voyez les petites barres de comptage) et que celle-ci, selon une stratégie typique de Delrue, est commandée depuis le cerveau [Dessin 11]. Récemment, en 2017, Delrue a combiné les techniques des points et de la mosaïque pour construire une figure surréelle, un « signe d'absurdité », un visage absorbé dans une constellation de colimaçons, tandis qu'en dessin 12, l'« homme au chapeau », combinaison des techniques des points et de la mosaïque, présente un aspect très humain avec son oreille découpée (Van Gogh) et son regard pénétrant. Plus les techniques de dessin (points, mosaïque) sont appliquées systématiquement et explicitement, plus le dessin devient « signifiant » : l'« homme au chapeau » est un signe éclatant d'une âme sérieuse mais sans doute tragique. La technique de la mosaïque fonctionne positivement dans cet apport de signification, mais la technique des points vient troubler l'euphorie et miner la contribution positive de la technique de la mosaïque.

Les dessins 13 et 14 sont des joyaux du corpus de dessins de Delrue. Quel que soit le contexte anecdotique ayant produit cette paire de jambes contrastées, leur valeur graphique est maximale [Dessin 13]. L'intérieur de la jambe gauche est comme prothétisé par la main-crabe, exactement à la manière des doigts métalliques menaçants de la main-crabe, il n'y a là rien qu'artificialité anatomique, tout à fait à l'opposé de la jambe droite esthétisante, entièrement travaillée avec la technique de la mosaïque, les deux pieds étant de profil comme sur les bas-reliefs égyptiens. Signe de la tension entre artificialité et naturel, entre froideur mécanique et chaleur esthétique. La pulsion primaire de l'artiste, ici douloureusement imbriquée dans le corps, acquiert une signification à travers le contraste génial avec la jambe-mosaïque,

ce qui est une illustration particulièrement authentique de la manière dont la signification d'un dessin est mise en œuvre par un grand dessinateur [Dessin 14]. Cela trouve son couronnement dans une autre représentation du corps qui repose également sur un contraste fondamental : le corps naturel, dans son animalité brute — la représentation des organes génitaux est ici tout à fait exceptionnelle chez Delrue —, et son esthétisation à l'aide de la technique des petits traits. Un superbe exemple d'un croquis linéaire classique du corps féminin transformé par un amendement porteur de signification : l'artefact de la cotte de mailles. C'est comme si le corps naturel était rongé par une métallisation qui engloutit la tête et les membres. La signification de cette figure n'est pas tellement à chercher du côté de l'étonnement et de l'admiration que suscite l'esthétisation du corps à l'aide de la technique des petits traits, mais plutôt dans la tension inquiétante entre naturel et artificialité qui mine d'avance l'expérience purement esthétique. Le dessin signifiant joue sur une anxiété fondamentale liée à de tels contrastes et de telles tensions, la peur que le naturel ne se fasse entièrement dévorer par l'artificialité qui progresse...

### 3. DE LA LIGNE AU CONTOUR — LA VIE DES FORMES

La pulsion de la main qui dessine, le désir de la ligne. Picasso, Klee, Matisse — « désir de la ligne », un syntagme de Matisse. La force du trait de la flèche, du « jet » du semen, le jaillissement du désir, Entwurf, le « premier jet » du « pro-jet ». Le dessin a le rythme cahoteux d'une ligne qui, sans être orientée vers un but et un résultat, veut libérer son incroyable énergie dans une figure ou une forme. Les lignes aussi sont domptées : la ligne euclidienne abstraite devient, comme chez Matisse, une ligne qui danse ou, comme chez Picasso, une ligne libidinale. Pourtant, il y a dans l'origine mystérieuse du dessin le désir de la ligne, cette potentialité inépuisable où tout dessin commence, conjonction d'abstraction et de concret. Abstraction, algèbre, géométrie : Euclide définit la ligne comme une « longueur dépourvue de largeur », un trait qui ne peut qu'être « pensé » ; et pourtant, il y a interaction avec le concret, la main habile, le tourbillon incontrôlable du geste qui se bat contre les limitations empiriques comme la nature matérielle et les dimensions du substrat (papier, toile) et les particularités de l'instrument utilisé pour dessiner. Comment le désir de la ligne peut-il être dompté par des objets concrets comme une plume ou un crayon ? Le premier « temps » du dessin est très certainement la force du « jet » qui initie le dessin et fixe également son intensité et sa tonalité, la qualité de sa supra-finitude — pas de début désignable comme le geste routinier du dessinateur qui est inscrit dans le temps, le processus temporeux qui consiste à entailler la plaque de cuivre avec le burin, à faire glisser la plume ballon sur le parchemin. Chaque ligne qui se matérialise de

manière visible et tangible dans le dessin est l'impact, la trace du désir de la ligne, un éros qui échappe à l'observation et forme le sable mouvant dans lequel le malaise existentiel est pris chez le dessinateur. La ligne n'est pas une chose inerte et elle n'est pas non plus la projection du psychisme du dessinateur. La ligne est le jet qui, partant de l'opacité de forces incontrôlables, tend à sa réalisation dans des volumes, des contours, des mélodies, des pas chorégraphiques, des rythmes et des cadences, toujours le désir de la ligne sans lequel aucune artistique ne serait possible, aucun plaisir esthétique, aucune *engegia* pour dessiner habilement.

La géométrie euclidienne calcule comment les lignes se prolongent et se reliant les unes aux autres, se coupent et s'infléchissent, comment elles délimitent des plans géométriques (l'abstraction pure chez Malevitch). Mais face au corpus de dessins de Ronny Delrue, une telle praxis axiomatique de la ligne n'est guère pertinente. Chez Delrue, la ligne adopte la forme d'un contour, et ceci nous conduit à une nouvelle gamme de considérations sémi-o-esthétiques : quel rapport forme et matière entretiennent-elles dans ces dessins ? La ligne donne vie à la forme, mais la forme elle-même doit continuellement être conquise sur la matière. Un dessin n'est bien sûr pas aussi matériste qu'un tableau — il n'y a pas de superposition de couches de peinture, il n'y a pas de dimension de profondeur de la matière brute, parfois de matériaux encollés très banals et ordinaires (Burri, Kiefer). La « matière » qui « remplit » les contours des dessins de Delrue, ce sont des plans de couleur dans leur liquidité et leur transparence. Concrètement, la tension entre forme et matière peut être homologuée avec la tension entre contour et plan de couleur. Il ne s'agit toutefois pas d'un rapport stable, et la dynamique dont témoignent ces dessins est précisément faite d'une fluctuation incessante de la tension entre contour et plan de couleur. Les lignes aussi sont domptées : la ligne euclidienne abstraite devient, comme chez Matisse, une ligne qui danse ou, comme chez Picasso, une ligne libidinale. Pourtant, il y a dans l'origine mystérieuse du dessin le désir de la ligne, cette potentialité inépuisable où tout dessin commence, conjonction d'abstraction et de concret. Abstraction, algèbre, géométrie : Euclide définit la ligne comme une « longueur dépourvue de largeur », un trait qui ne peut qu'être « pensé » ; et pourtant, il y a interaction avec le concret, la main habile, le tourbillon incontrôlable du

geste qui se bat contre les limitations empiriques comme la nature matérielle et les dimensions du substrat (papier, toile) et les particularités de l'instrument utilisé pour dessiner. Comment le désir de la ligne peut-il être dompté par des objets concrets comme une plume ou un crayon ? Le premier « temps » du dessin est très certainement la force du « jet » qui initie le dessin et fixe également son intensité et sa tonalité, la qualité de sa supra-finitude — pas de début désignable comme le geste routinier du dessinateur qui est inscrit dans le temps, le processus temporeux qui consiste à entailler la plaque de cuivre avec le burin, à faire glisser la plume ballon sur le parchemin. Chaque ligne qui se matérialise de

l'art n'est pas un calcul topologique, au contraire : les formes sont liées au poids, à la densité, à la tonalité, à la qualité de la chair de la matière. Même l'art le plus ascétique (conceptuel ou numérique) est nourri par la matière. La forme est toujours « incarnation », mais il faut également dire que la matière « charnelle » a une vocation formelle. La praxis artistique ne fait rien d'autre qu'exploiter et cultiver la vie des formes dans la matière. La vie des formes est l'histoire des métamorphoses dans l'interaction espègle entre la forme et la matière, et plus spécifiquement dans les dessins de Delrue entre le contour et le plan de couleur.

Les dessins 19 et 20 montrent très directement l'apport de la couleur dans l'arsenal du dessin : le dessinateur importe sa palette de couleurs et la teste, exactement comme cela se fait à l'académie de dessin. Ces nuances de vert-bleu-rouge reviennent dans des formes fascinantes qui naissent de la tension entre contour et plan de couleur. Le dessin 21 est une pièce importante de la collection de dessins de Ronny Delrue, parce que le contour et le plan de couleur sont ici disjoints : à droite du corps flotte une ligne de contour qui s'est apparemment détachée du plan de couleur, et cette ligne de contour indépendante revient dans le dessin des doigts et de portions de la structure schématique d'un visage. Le plan de couleur du corps étiré, avec ce sein rouge foncé et ces taches de naissance sur la peau, génère un sens insaisissable (il s'agit ici à coup sûr d'un dessin en tant que pratique signifiante) de finitude tragique et de réelle imperfection. C'est principalement la dissociation du plan de couleur et du contour — une stratégie purement formelle du dessinateur — qui nous transmet cette émotion, la sensation d'évanescence d'où s'écoule le contour protecteur. J'y ajoute les dessins 22, 23 et 24 où les plans de couleur sont pareillement mobiles, jusqu'à gagner l'élégance de la danse, avec un contour qui fonctionne chaque fois d'une autre manière. Le dessin 22 a un contour précisément dessiné, avec des bigarrures charmantes presque frivoles (la figure se tient sur les pointes, telle une danseuse de ballet, et à une fleur dans la main) ; le dessin 23 présente à nouveau un contour qui s'est partiellement dissocié du plan de couleur, lui-même dédoublé en deux couleurs superbement complémentaires et travaillé de surcroît avec la technique des petites boules, tandis que le dessin 24, à nouveau marqué par une dissociation du contour et du plan de couleur, fait naître la figure au bras tendu d'un calice en forme de cœur... J'ai souhaité ajouter ici les dessins 25 et 26, parce que ces dessins apportent encore deux autres variantes figuratives, deux positions différentes du corps, la posture assise et la posture couchée, chaque fois avec cette même dissociation du contour et du plan de couleur. L'intensité de la ligne des deux dessins est très différente : d'insoutenablement précise dans le cas de la figure assise (assise dans le vide, avec une jambe qui pendille et un regard perçant), elle se fait insoutenablement vague dans le cas de la figure couchée (avec la tête

éclatée, contrainte à adopter cette position couchée par la géométrisation des flèches de son supplice). Je vois ce troisième groupe de dessins réunis ici sous le dénominateur « De la ligne au contour — la vie des formes » comme des exemples d'une stratégie formelle très explicitement appliquée dans les dessins de Delrue, à savoir le traitement subtil de la tension entre contour et plan de couleur, entre forme et matière.

### 4. LE CORPS COMME ENVELOPPE ET SES ATTRIBUTS

Dans l'immense corpus de dessins de Delrue — il y en a des centaines —, un seul et unique sujet figuratif domine : le corps, pas le paysage rural ou urbain, pas l'une ou l'autre situation culturelle ou sociale, pas un symbolisme religieux, pas de reconstitutions historiques. La plupart des dessins de Delrue ont d'ailleurs été produits d'après modèle vivant au cours de séances publiques et régulières de dessin. Le corps est l'incarnation la plus adéquate et récurrente du jeu analysé plus haut de la forme et de la matière, du contour et du plan de couleur. Qu'est-ce que le « corps » ici, où et comment est ce « corps » qui apparaît toujours dans son isolement et son indifférence par rapport à n'importe quel contexte possible, physique, psychologique, historique, culturel, plastique également ? Comment et où la représentation du corps proposée par Delrue peut-elle être située dans le panorama qu'offre l'inépuisable histoire de l'art ? Dans notre imagination vivent les corps des Adam et Ève de Jan van Eyck, de Cranach l'Ancien et de Dürer, les Vénus allongées de Vélasquez, du Titien et de Manet, les centaines de dessins à la plume et de gravures de corps aux contours très précis de la renaissance et du baroque, les corps anatomiques et chirurgicaux de Vésale et Rembrandt... Le corps nu est omniprésent dans l'histoire des arts plastiques, et il l'est sous d'innombrables formes, depuis les reconstitutions médico-physiques les plus rigoureuses jusqu'aux métamorphoses les plus imaginaires. Il n'empêche que, dans ce très large éventail de figurations hétérogènes, il y a des éléments de caractérisation stables, qui peuvent être repérés à travers une « phénoménologie de la corporalité ». La détection de ces éléments vise uniquement à étudier dans quelle mesure les figurations du corps de Delrue relèvent d'une telle esthétique « classique » de la corporalité ou s'en détachent, voire la dépassent.

Tout d'abord, le corps « classique » est le nœud d'interaction avec le monde extérieur, il possède sa propre spatialité, il est le siège de la sensibilité sensorielle, il contient une intériorité et il est marqué par l'expressivité. Cette phénoménologie du corps « classique » ébauchée ci-dessus comprend cinq éléments : le corps est le nœud d'interaction avec le monde extérieur, il possède sa propre spatialité, il est le siège de la sensibilité sensorielle, il contient une intériorité et il est marqué par l'expressivité. Cette phénoménologie du corps « classique » est-elle applicable aux représentations du corps dans les dessins de Ronny Delrue ? Aucunement. Chez Delrue, nous sommes en face du corps « postclassique » (« postmoderne »), où les cinq caractéristiques précitées du corps « classique » ont été suspendues. Les deux plus célèbres représentations du corps chez Marcel Duchamp donnent sans doute accès à une analyse schématique du corps « postclassique ». Dans La Mariée mise à nu par ses célibataires, même, œuvre parfois appelée Grand Verre (1915-23), le corps féminin est présenté comme une machine mécanique dont les organes (un moulin, un cylindre de lami-noir, un réverbère à gaz, une guêpe, une girouette et d'autres éléments artificiels) ont été impudemment programmés pour l'opération d'amour. Chez Duchamp, le corps féminin est une métaphore érotico-mécanique, une anatomie schématique, dénuée de psychologie et d'initiative, passive et compacte. Il éveille chez le spectateur-voyeur le désir d'analyser la machine cadavérique à la précision diagrammatique et, au cours de cette dissection des secrets intimes de la Femme artificielle, de découvrir cette intériorité organique, réseau de tuyaux et de cylindres. Étant donné 1° la chute

l'espace. Le corps « classique » est de surcroît vécu et représenté dans sa motricité, non pas comme une masse inerte mais plutôt comme une force cinétique créatrice de sens, une force d'attraction et de répulsion, qui établira divers modes de coexistence avec d'autres sujets. Le corps est aussi le siège de la sensibilité sensorielle — le corps voit, entend, perçoit par le toucher, l'odorat, et cette « sensibilité » peut s'élever jusqu'à des affects qui relient intimement les sujets et conduisent à l'épure culturel — le plaisir culinaire... Les sens interagissent à l'intérieur d'un corps coordinateur, et une telle coordination aiguise l'intensité de la sensation corporelle. La sensibilité sensorielle ne donne pas seulement accès au monde, mais accède également à sa propre identité et à la culture de la joie intime de vivre. La coordination synesthétique et le sentiment d'une identité croissante font en outre de la corporalité une intériorité, ainsi vécue mais aussi ainsi perçue par l'*Umwelt* et représentée en tant que telle dans les arts. Cette intériorité est alors projetée comme un « espace » d'émotions, d'impulsions, de passions, mais aussi d'intérêts intellectuels et d'intentions plus ou moins planifiées. Enfin, le corps est perçu comme expressif — l'expressivité du corps (l'intériorité est « montrée ») a été un défi constant dans l'histoire des arts plastiques, et une très grande valeur a toujours été accordée à la représentation originale et pertinente de l'expressivité du corps.

La phénoménologie du corps « classique » ébauchée ci-dessus comprend cinq éléments : le corps est le nœud d'interaction avec le monde extérieur, il possède sa propre spatialité, il est le siège de la sensibilité sensorielle, il contient une intériorité et il est marqué par l'expressivité. Cette phénoménologie du corps « classique » est-elle applicable aux représentations du corps dans les dessins de Ronny Delrue ? Aucunement. Chez Delrue, nous sommes en face du corps « postclassique » (« postmoderne »), où les cinq caractéristiques précitées du corps « classique » ont été suspendues. Les deux plus célèbres représentations du corps chez Marcel Duchamp donnent sans doute accès à une analyse schématique du corps « postclassique ». Dans La Mariée mise à nu par ses célibataires, même, œuvre parfois appelée Grand Verre (1915-23), le corps féminin est présenté comme une machine mécanique dont les organes (un moulin, un cylindre de lami-noir, un réverbère à gaz, une guêpe, une girouette et d'autres éléments artificiels) ont été impudemment programmés pour l'opération d'amour. Chez Duchamp, le corps féminin est une métaphore érotico-mécanique, une anatomie schématique, dénuée de psychologie et d'initiative, passive et compacte. Il éveille chez le spectateur-voyeur le désir d'analyser la machine cadavérique à la précision diagrammatique et, au cours de cette dissection des secrets intimes de la Femme artificielle, de découvrir cette intériorité organique, réseau de tuyaux et de cylindres. Étant donné 1° la chute

d'eau 2° le gaz d'éclairage (1946-1966), la dernière installation de Duchamp, toujours demeurée cachée de son vivant, propose une figuration totalement différente du corps hermaphrodite. Le corps, machine érotique, y est réduit à l'essentiel par une focalisation sur la vulve et par l'amputation des membres. Fragmentation, mécanisation, dépsychologisation sont les marques cérébrales et obsessionnelles du corps « postclassique ». On peut en effet voir Duchamp comme le fondateur du paradigme « postclassique »/« postmoderne », et il est évident que d'importantes sections de l'art du xx<sup>e</sup> siècle affichent pareille schématisation de la corporalité – on trouve une telle corporalité « postclassique » dans toutes les avant-gardes, comme le futurisme et le surréalisme, chez Picasso et chez la plupart des modernistes, et jusque dans l'art informel et abject.

Une analyse des représentations du corps chez Delrue ne peut être pertinente que si l'on a pris note d'une série de réductions. L'analyste peut supposer qu'il ne s'agit pas ici de représentations de personnes, d'acteurs dans le monde, de porteurs d'énergies libidinales, de sources d'originalité. Ce ne sont pas des faisceaux de passions, des détenteurs de capacités cognitives ou émotionnelles qui sont représentés ici. Pas d'intériorité, donc, mais des enveloppes – le Moi est réduit au Moi-peau, à la Chair-peau, que l'on ne peut pas approfondir mais seulement étendre : le Moi-peau s'étend avec des prothèses, avec des attributs qui ne parviennent toutefois pas à installer l'interaction avec d'autres sujets ni avec le monde. Le Moi-peau est une enveloppe sans intériorité, sans spatialité centrée, sans sensibilité sensorielle, sans expressivité.

Le corpus de dessins de Ronny Delrue contient des exemples frappants de telles représentations « postclassiques » du corps. Son style évite toute forme d'agressivité, de violence et de sexualité explicite dans le dessin des corps. Les dessins 27 et 28 sont des exceptions extrêmement intéressantes. Ici, le regard est directement happé par les organes sexuels – le pénis en érection et la vulve, entourés dans les deux cas d'un cercle – et pourtant le langage du dessin présente des aspects sémiotiques qui dépassent cette accentuation : la minceur élancée du bras chez l'homme, la technique des petits traits avec laquelle le bras est dessiné chez la femme. Il est indéniable que les corps sont hautement sexualisés dans ces deux dessins, mais cette accentuation contraste avec les centaines d'exemples dans le corpus de dessins de Delrue où le focus est motivé autrement. J'esquisse en guise d'exemples cinq modes de mise en œuvre du « corps comme enveloppe et ses attributs » dans cet ensemble de dessins. Les dessins 29, 30, 31 et 32 sont des corps dont l'intériorité est soulignée par l'ajout de cercles, pleins ou vides, qui s'accrochent au corps, en général à hauteur des articulations des bras et des jambes. Le dessin 29 met l'accent sur le dédoublement des seins, sans symbolique ni pathétique, rien que des

excroissances de l'enveloppe. Le dessin 32 combine déjà une double stratégie : d'une part l'accentuation de l'intérieur par les taches de couleur, et d'autre part l'ajout d'un attribut primordial pour la représentation du corps chez Delrue : le barbelé qui isole, emprisonne le corps et empêche toute interaction avec l'Autre (le monde extérieur et les cosujets). Cette stratégie est au cœur du deuxième groupe de dessins : 33, 34 et 35. Ici, le barbelé et les barreaux ont une valeur dramatique maximale. Enfermé, supplicié, condamné à la cellule d'isolement, le corps est une enveloppe qui n'a ni intérieur ni extérieur. Le dessin 34 est particulièrement poignant : le barbelé se transforme en un bijou, le collier couleur corail d'une figure presque invisible à l'arrière-plan, qui lève élégamment les mains en l'air. Nulle part ailleurs Delrue n'a couché de manière plus explicite sa vision dysphorique de l'être humain : l'attribut essentiel de l'enveloppe est sa propre limitation douloreuse, la frontière entre un vide intérieur et l'Extérieur inaccessible des cosujets et d'un horizon temporel. Les dessins 36, 37 et 38 illustrent encore une autre marque du corps « postclassique » : sa fragmentation, sa friabilité, sa solubilité. C'est comme si le corps n'était pas maintenu assemblé par un principe unitaire qui l'anime – le manchot séisme ses éléments constitutifs rouges et noirs qui s'échappent de son corps ; le corps en marche se décompose en blocs de construction rouge sang ; l'unijambiste accroupi perd sa tête qui se dissocie de son corps... Rien ne relie les fragments du corps, il n'y a pas de principe unitaire (une âme, une psyché, une volonté), il n'y a que la liquéfaction de la structure solide, l'éclatement de l'unité figurale. Les dessins 39, 40 et 41 déploient une autre stratégie plastique où le corps est détruit dans sa réalité empirique et conceptuelle par l'obscurcissement radical – une tache noire en expansion neutralise la forme figurale du corps, partiellement en dessin 39, totalement en dessin 40. Le dessin 41 provoque une sensation particulièrement intense, parce que l'obscurcissement est certes compact, mais il ne neutralise pas l'extrême densité dramatique, le tragique de la position couchée du corps (tombé, abattu, rampant) à la longue chevelure aussi sauve que celle des dryades.

La représentation de la cosubjectivité, avec des couples de corps, est une rareté dans le corpus de dessins de Delrue. Les dessins 42, 43, 44 et 45 constituent donc plutôt des exceptions. Les deux figures dans dessin 42 n'ont pas d'identité (ni visage, ni expressivité) et leur « réunion » n'a pas grand-chose d'humain. Ensemble, elles ressemblent à un tronc d'arbre fendu – les têtes ont été séparées l'une de l'autre mais sont reliées par une ligne circulaire au crayon. Il est difficile d'y voir la figuration de la cosubjectivité, tout comme d'ailleurs en dessins 43 et 44. La pâleur de dessin 43 accroît encore l'effet de vide, et toute forme de contact physique et affectif entre les deux protagonistes est absente. C'est aussi le cas de dessin 44, où les deux figures flottent indépendamment l'une de l'autre à l'intérieur d'un cadre marqué par la technique typique des points noirs. Les

corps, dans les dessins de Delrue, n'ont pas de spatialité contrôlée et ne s'organisent pas en fonction de leur position spatiale les uns par rapport aux autres. Le dessin 45 s'inscrit totalement dans la même conception plastique de la corporalité – ici, trois corps sont attachés ensemble sans vraiment se « toucher », aucune interaction ou communication ne peut être décelée entre eux. Le corps « postclassique » est une enveloppe dépourvue d'Intérieur comme d'Extérieur, uniquement prolongée par des prothèses et des attributs de sa limitation (barbelé, barreaux, cercles).

## 5. LES VOIES DE L'IMAGINATION

Dans leur interprétation des œuvres d'art, les critiques d'art ont souvent recours à des données biographiques sur l'artiste et son identité psychologique, voire psychanalytique, ou ils utilisent un schéma d'interprétation sociologique plus ou moins sérieux pour la contextualisation de l'objet d'art. Une autre approche consiste à ne se laisser guider que par les caractéristiques sémiotiques internes de l'œuvre : quelle est la *signification* générée ici, comment peut-elle être dérivée de ce que l'on peut voir et sentir *in vivo* dans l'expérience esthétique de cette œuvre d'art, et quelles sont les stratégies rhétoriques que l'artiste déploie pour exprimer plastiquement cette signification ? C'est la voie que j'ai choisie dans mes considérations sur l'immense corpus de dessins de Ronny Delrue.

J'affirme que l'*imagination* est chez Delrue la faculté qui est à l'origine de sa passion du dessin. L'enfant, le scientifique, l'artiste sont porteurs d'imagination. Une vaste taxinomie de définitions de l'imagination s'étale sur toute l'histoire de la philosophie, avec Aristote, Kant, Cassirer, Sartre, Bachelard, Ricœur comme temps forts. Par contre, notre histoire culturelle et civilisationnelle n'est qu'un hymne à la Raison, à la Certitude, au Calcul. Les besoins incalculables de la corporalité, des passions de l'âme, sont certes admis, mais uniquement lorsqu'ils sont endigués dans un Moi rationnel dominant. En outre, on se méfie des rêves, fictions, fantasmes, convictions non argumentées et autres « produits » de l'imagination. L'imagination est plutôt considérée comme la faculté qui suscite faux souvenirs, amour et haine sans fondement, préjugés et illusions, et qui nous rend angoissés devant l'avenir inconnu.

L'imagination sans la raison accouche de monstres. Heureusement, cette méfiance par rapport à l'imagination est puissamment combattue par les arts (dans le romantisme, le surréalisme et d'autres courants). L'enthousiasme de l'imagination génère sans retenue un réseau poétique compact de mythes et de symboles, de mondes mystérieux, d'analogies et de métaphores. Les sciences humaines actuelles ont elles aussi retenu cette dimension et installent, pour expliquer l'être humain et la communauté humaine, des concepts de base comme le sacré, le mythique, l'inconscient, l'utopique, le rituel, le jeu, le spectaculaire, domaines

qui ne peuvent pas être récupérés par le rationalisme abstrait. Ce faisant, les sciences humaines progressistes soutiennent les intuitions qui nourrissent d'importantes tendances des arts contemporains. La production artistique y est pratiquée en tant que processus d'imagination qui génère des mondes imprévisibles et des récits utopiques. Pourtant, on ne peut pas voir l'espace de l'imagination comme une taxinomie d'*« images »*, de représentations visuelles qui peuvent être identifiées et, une fois qu'elles le sont, listées et reproduites. L'imaginaire n'est pas tant un « monde d'*« images »* » qu'une procédure productive et vivante qui donne forme à la dynamique de nos émotions, idées et actions, à commencer par la production artistique.

Il reste néanmoins difficile de définir précisément la faculté d'imagination. Dans la littérature philosophique, il existe des dizaines d'approches. L'imagination peut être vue comme une fonction psychique qui éveille des « mondes possibles » (un monde de possibilités) et, ce faisant, provoque un renouveau dans tous les domaines de la productivité créative. Cela revient à dire que l'imagination est considérée comme la faculté de penser quelque chose dont la présence n'est pas observée, mais aussi la faculté d'apprécier par les sens des œuvres d'art ou des objets naturellement beaux sans les conceptualiser directement ou sans les considérer uniquement comme utiles. Je m'en tiens à la définition suivante, passablement générale, applicable au corpus de dessins de Delrue : l'imagination est une « disposition de l'âme », la faculté psychique de dépasser, changer, transformer, déformer la réalité, et ce faisant de produire des « représentations » de l'irréalité (l'inexistant, le « possible »). L'important ici est que l'*imagination* ne peut pas être séparée du souvenir (passé) et de l'attente (futur), et qu'elle est de surcroît chargée de nos valeurs éthiques et symboliques personnelles. L'imagination est très dépendante d'un double input : d'une part l'*observation* aiguise, intensifiée, et d'autre part la *mémoire* et l'*attente*, la récupération du passé et la projection de l'avenir. L'*observation*, input de l'imagination, repose sur la sensibilité sensorielle de toute la corporalité, et par conséquent toutes les sensibilités sensorielles, à commencer par la synesthésie (la sensation globale du corps) conduisent à l'imagination. L'imagination est espiègle – elle joue avec les multiples sens de l'expérience sensorielle, avec l'ambivalence des connotations, avec l'association entre signification du contenu et qualité sensorielle de la figure. L'imagination exploite les concordances analogiques, reconnaît la continuité entre concept intellectuel et apparence esthétique, favorise l'infinité de l'interprétation...

Chez un artiste comme Ronny Delrue, la force espiègle de l'imagination se manifeste essentiellement dans la *métamorphisation*. La stratégie privilégiée de l'imagination est la *métamorphose*, la transfiguration qui se rapporte à un changement d'apparence, de caractère, de

structure, de forme. Même si l'imagination est une disposition globale de l'âme d'artiste, son incidence chez un dessinateur est nécessairement plastique – la métamorphose est principalement un changement de la forme (*morphè*), une transformation, une déformation par l'application d'une touche légère à peine perceptible, et elle peut s'étendre jusqu'à devenir une intervention radicale produisant une figure complètement désarticulée et monstrueuse. Pendant tout le cours de l'histoire de l'art, la motivation profonde qui a poussé l'artiste à pareille métamorphisation a été qu'il pouvait exprimer ainsi des angoisses existentielles le plus adéquatement possible : la fascination pour la transcendance et le sacré, la mort et l'au-delà, l'altérité radicale (du divin jusqu'à l'animal), l'unité cosmique et l'union absolue, l'origine mystérieuse de la vie et de l'humanité, les utopies d'éternité et de bonheur absolu. Dans l'univers des dessins de Delrue, pareille motivation se manifeste principalement dans la *métamorphisation* du corps ou de fragments du corps (tête, bras, jambes), ce qui permet d'explorer les frontières du corps (sur le plan tant spatio-temporel que symbolico-iconique). Dans cette figuration principalement androgynie, il est frappant de constater combien le genre (masculin/féminin) est relatif et combien l'impact d'oppositions entre pur/impur, authentique/trompeur, innocent/coupable... est peu pertinent. Presque tous les dessins de Delrue présentent des *métamorphoses* du corps, avec une richesse qui nous fait penser aux *Métamorphoses* d'Ovide – le sort de Daphné, Hésé, Europe, Coronis, Thisbé, Minos est aussi réservé aux corps de Delrue... La stylistique littéraire et la rhétorique philosophique ont conçu un éventail de stratégies qui définissent la *métamorphose des formes* (transformation, déformation). Dans l'analyse du corpus de dessins de Delrue, j'en ai retenu cinq : deux fois deux paires, la *condensation* et l'*expansion*, la *métaphorisation* et la *métonymisation*, et enfin l'*hypotypose*, une catégorie rhétorique qui caractérise la plastique spécifique de Delrue.

Pour illustrer la stratégie de la *condensation*, je regroupe une série de portraits [Dessins 46-53], dont le rapprochement montre ce qu'il faut entendre par « condensation » : un centrage sur l'essentiel, une focalisation sur le noyau, une réduction de tous les accidents. Quand Delrue réduit le corps au visage (jamais de profil, toujours de face), celui-ci n'est bien sûr jamais une tête parfaitement dessinée avec tous ses attributs anatomico-physiologiques. La plupart du temps, le visage est rendu complètement méconnaissable [Dessin 53], ou est en partie couvert de traits qui le dissimulent [Dessins 49-51] ou de taches rouges et noires [Dessin 52]. Toujours et partout, la bouche, les oreilles et le nez sont manquants – les « personnages » de Delrue ne parlent ni n'entendent, ils sont sourds-muets et, puisqu'ils n'ont pas de lèvres, sont aussi privés de l'*« organe »* du goût et du toucher, sont incapables de donner un baiser, sont incapables de tout contact cosubjectif tel une caresse. Dans les portraits de Delrue, la sensibilité sensorielle est réduite à la vue – quatre des cinq sens (l'ouïe, le goût, le toucher, l'odorat) ont été éliminés au profit de la vue. La condensation de la sensorialité conduit à l'hypostase des yeux – les yeux ne manquent dans aucun « portrait », même dans le dessin 53 les yeux sont visibles à travers la couche presque impénétrable de peinture couvrante. Les dessins, 46, 47 et 48 comptent parmi les dessins les plus significatifs de tout le corpus. Le dessin 46 est un « visage qui se résume à la vue » (pas même de suggestion des autres parties du visage), rien que ces grands yeux fascinants, ce regard plein où les yeux fixent le vide comme les projecteurs d'un phare fixent l'obscurité. Le dessin 47 est très proche du dessin 46 : à nouveau un visage dénué de potentialité sensorielle, hormis ce regard oblique (un œil mort, un œil vivant), un regard pareil à une supplique désespérée. Le dessin 48 est très inventif : ici, une main couvre la bouche et impose le silence, et puis il y a ces petites lunettes qui encerclent les yeux. Car il s'agit ici uniquement des yeux, la sensorialité réduite à la vue, soit un exemple particulièrement adéquat de *condensation* de toute la signification pour arriver à l'essence, au cœur d'une figuration particulière et cohérente du corps et de son âme.

À l'opposé de la *condensation*, l'*expansion* est une stratégie plastique qui consiste à ajouter des éléments au corps et, ce faisant, à créer par extension une signification supplémentaire. Une telle stratégie fonctionne de manière extrêmement productive chez Delrue, et les trois exemples cités me conduisent à une interprétation toute personnelle. Le dessin 54, contrairement aux dessins montrant la *condensation* autour de la vue, semble se référer à la fonction auditive du corps. C'est exceptionnel dans l'univers des dessins de Ronny Delrue, mais cela pourrait aussi prêter à confusion ou induire en erreur. Le champ auditif est ici représenté comme une figure acoustique se déployant en forme de papillon, très sensorielle et peu abstraite, faisant appel à notre faculté d'observation admirative. C'est une constellation acoustique visible – l'ouïe devient vue – et ce superbe dessin, loin de remettre en question la primauté de la vue, en est au contraire une apologie, une illustration de la vue insistante, adéquatement figurée à l'aide de la stratégie de l'*expansion*. Le dessin 55 est tout aussi fascinant dans sa poéthicité ovidienne. Aucun dessin ne nous fait davantage songer aux *Métamorphoses* d'Ovide : Daphné y est métamorphosée en arbre. Et à nouveau, l'*expansion* à l'aide de ramifications sur le crâne est en rapport direct avec les yeux de ce corps : un œil mort et un œil brisé, tout le visage est réduit à cela, lui qui est aussi mort et brisé que les pauvres branches plantées sur une boîte crânienne stérile. Accroissement, excroissance, expansion d'un corps qui s'en va peu à peu appartenir au monde végétatif. Le dessin 56 compte parmi les dessins les plus mystérieux de tout le corpus. Ici, une tête banialement supportée par une main, mais une tête sans le moindre relief, uniquement marquée au milieu du

front par une forme bizarre d'un rouge qui tranche, une *expansion* intérieurisée, une chimère, non identifiable (fœtus, personne saluant ?). Tout bien considéré, les trois exemples d'*expansion* dont il est question ici sont très variés : une expansion qui transpose l'ouïe en vue, une expansion qui suggère la végétalisation de l'humain, une expansion qui fait ressortir une mystérieuse intérieurité.

Outre cette première paire, *condensation vs expansion*, une deuxième paire est très utile pour caractériser certaines métamorphoses dans le corpus des dessins de Delrue : *métaphorisation vs métonymisation*. Certaines métamorphoses peuvent être analysées comme des *métaphores* ou comme l'exploitation d'une ressemblance ou d'une analogie entre le corps humain et un être ou une forme d'un ordre de réalité totalement différent, animal, voire végétatif. Le corps humain est alors « transformé », « déformé » en un corps animal ou végétal, une métamorphose insoutenable, où l'expérience esthétique est dès lors teintée d'incompréhension, d'horreur et de dégoût. J'isole du corpus trois dessins qui se caractérisent par une telle métaphorisation, et qui sont très difficilement interprétables : les dessins 57, 58 et 59.

Le dessin 57 suggère-t-il une larve, ou la carapace d'un crabe à une patte ? Quelque chose d'analogique en tout cas, et pas seulement un corps penché en avant. Le bras qui pend le long de la jambe artificielle rend l'identification encore plus difficile, mais cela nous paraît sans véritable importance. L'essentiel, c'est qu'une métamorphose est représentée ici, une métamorphose faisant apparaître la ressemblance ou l'analogie entre deux ordres (l'humain et l'animal par exemple). Dans le dessin 58, l'identification est tout aussi difficile, mais elle est en fait superflue. S'agit-il ici d'un insecte volant ayant sorti ses antennes ou d'une pieuvre avec des tentacules (un être à moitié humain, vu la présence des jambes) ? Ce qui est fondamental dans la métaphore, c'est que le rapport entre les deux pôles (être humain/animal) ne requiert pas nécessairement une identification, mais que ces deux pôles doivent simplement présenter une *ressemblance* ou une *analogie*, et celle-ci ne doit pas nécessairement être établie « objectivement » (c.-à-d. être physique, mesurable, vérifiable expérimentalement) mais peut découler d'une interprétation, d'une appréciation subjective comme il y en a dans toute expérience esthétique. La même remarque est valable pour le dessin 59, un autre dessin métaphorique très chargé. Le cercle rouge indique que le dessinateur attire l'attention sur le « domaine » qui est entouré. Ici aussi, on ne peut que conjecturer sur l'identité de l'animal qui est suggéré — vers quoi ces cornes nous mènent-elles ? Ces cornes sont-elles peut-être simplement une tête fendue en deux ? Et que signifie la dichotomie de la figure — un côté masculin à gauche et un côté féminin à droite, suggéré par une poitrine pendante ? La métaphorisation est précisément une stratégie ouverte. La métamorphose ne révèle jamais son secret.

Dans la *métonymisation*, la relation entre le pôle suggestif et le pôle suggéré

du rapport n'est pas purement projective et interprétative, mais plutôt empiriquement réelle, c'est une relation de *contiguïté*. En dépit de cette contiguïté, toute échelle a disparu : ce *corps n'est rien que tête*. Quatre dessins du corpus traduisent de manière exemplaire une telle métonymie. Le corps est décharné, réduit à une forme de tube, de ver répugnant qui surgit du néant, une forme surmontée d'une tête, un visage qui n'est rien d'autre que des yeux, qui ne sont eux-mêmes que deux points noirs (la sensorialité est à nouveau réduite à la vue, qui est en fait aveugle). Les dessins 60 à 63 ont la même structure et le même « message » : la nature humaine et la pratique corporelle sont réduites à ce qui se passe dans la tête, et de surcroît toute vue est aveugle. Le corps a déprié — ce qui reste est l'enveloppe d'une vacuité cérébrale, d'une solitude subjective. C'est la réduction au végétatif, comme dans le dessin 60 où la tête est plantée dans une sorte de mille-pattes, mystérieusement rempli de chiffres griffonnés, mais aussi dans les dessins 61, 62 et 63, où des corps ressemblant à des serpents sont affublés d'une petite tête avec quelque part la suggestion de lunettes. Voyez comme le boa dans (63) étrangle ce qui reste d'humanité, une petite tête impuissante.

Dans l'étude des mécanismes de l'imagination qui sont en action dans le corpus de dessins de Ronny Delrue, il y aurait moyen d'identifier de nombreuses autres stratégies rhétoriques, mais je me limiterai à la stratégie très présente de l'*hypothèse*, déjà théorisée par Quintilien, laquelle est utile non seulement pour l'analyse des textes littéraires, mais aussi pour celle des arts plastiques. Classiquement, l'*hypothèse* se définit comme l'animation, la théâtralisation, la baroquisation, l'amplification dramatique et l'intensification des éléments de la représentation (l'*hyperréalisme* en est un exemple), avec pour conséquence que le sujet observant est extrêmement ému et touché. Il va sans dire que, dans l'*hypothèse*, tant la cause que l'effet sont relatifs (l'intensité de l'effet dépend de la sensibilité de l'âme qui l'interprète). Il existe également des points de recouvrement entre l'*hypothèse* et les autres stratégies stylistiques et rhétoriques déjà mentionnées. Prenons le dessin 64, où un corps nu en torsion se frotte ou se cache la tête dans une structure faisant penser à un coussin. L'attitude dramatique peu naturelle du corps témoigne d'une théâtralisation, d'une mise en scène qui vise à toucher l'âme. Les dessins 65 et 66 aussi provoquent un même effet émotionnel, même si l'élément déclencheur de la théâtralisation a ici quelque chose de cosmiquement fatal. On dirait que les corps sont en grande partie engloutis par des sortes de météorites effrayantes qui menacent toute l'humanité. Cette menace est « mise en scène » de manière fracassante pour provoquer chez l'observateur une peur presque métaphysique de la destruction totale.

Toutes les stratégies rhétoriques décrites ici (condensation, expansion, métaphorisation, métonymisation, hypothèse) donnent intensité et pouvoir de transposition à la perception chez l'artiste

et mènent son *imagination* jusque dans des régions originales et fascinantes. Outre la perception aiguisée, il est encore une autre faculté qui nourrit l'imagination de l'artiste : le *souvenir*. J'en ai trouvé une figuration dans le corpus de dessins de Ronny Delrue : le dessin 67 du 12.05.2004 montre une tête remplie de dates des années écoulées — le cerveau est le lieu de stockage du passé et ce même cerveau est aussi l'atelier de l'imagination. Le dessin 68 est une figuration particulièrement remarquable. La tête gauche (euphorique, la tête du passé) présente une dissection de la tête droite (dysphorique, la tête du présent) — c'est un puits de souvenirs de toutes sortes de gens à l'identité floue, stockés ici, reliés entre eux et reliés par un fil noir à la tête d'aujourd'hui. Beaucoup moins d'interprétation est nécessaire pour évoquer les dessins 69 et 70 — une donnée anecdotique et biographique facile à identifier (Pepijn, le fils de l'artiste, avec sa couronne de roi) est un souvenir obsessionnel qui n'a de cesse de stimuler l'imagination de l'artiste.

#### Bibliographie

- Adami Valerio, *Dessiner. La gomme et les crayons*, Paris, Galilée, 2000.
- Focillon Henri, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1934 (nouvelle édition, 1939, 1964).
- Fontanille Jacques, *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- Ingold Tim, *The Life of the Lines*, Oxford, Routledge, 2015.
- Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- Nancy Jean-Luc, *Le plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009.
- Parret Herman, *La main et la matière. Jalons d'une haptologie de l'œuvre d'art*, Paris, Hermann, 2018, principalement *Préambule. La pratique artistique comme œuvre de main. Lectures valéryennes*, 5-32.
- Wunenburger Jean-Jacques, *L'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

Herman Parret  
Professeur émérite, Institut supérieur de Philosophie, KULeuven

1

En 2005, Ronny Delrue a publié chez Ludion ses *Diary Notes*, un ensemble de deux cents dessins produits entre 1996 et 2004. L'artiste a ensuite poursuivi son activité de dessin presque quotidienne. Depuis 2005, l'artiste a produit sans discontinuer des centaines de nouveaux dessins. Ce livre présente une sélection de dessins issus de cette énorme production, et les trois contributions qui y figurent analysent et interprètent certains de ces dessins, dans leur continuité et leur diversité. Bon nombre d'études critiques ont été consacrées à l'œuvre de Delrue, et plus spécifiquement à ses tableaux et dessins, en général dans des catalogues parus à l'occasion d'expositions. Je cite ici les plus intéressantes sur le plan du contenu : Bernard Dewulf, « *Kopzorgen van verf* », 2001, V, 31 ; Van Laere Contemporary Art, 2001, 10-15 ; Eva Wittcox, « Ronny Delrue. Het portret in vraag gesteld », Malines, De Garage, 2002, 9-42 ; Peter De Graeve, « Gelaten trekken », idem, 67-74 ; John Thompson, « Paying Attention: the Drawings of Ronny Delrue », *Diary Notes*, Ludion, 2005, 9-12 ; Bernard Dewulf, « Chronicle of a Drawn Head », idem, 15-24 ; Rolf Quaghebeur, « Explorations (in Search of Cerebriraptor) », in Ronny Delrue, *Cerebriraptor*, Geel/Eupen, 2007, 33-63 ; Wolfgang Becker, « Travels to the Sixth Continent », in Ronny Delrue, *Touching the Earth and the Sky*, Hasselt, 2009 (2010), 7-60 ; Frits de Coninck, « Waarheen het tekenen kan voeren », in J'essaye de me reconstruire, Diepenheim, 2018, 7-9 ; Frits de Coninck, « Onder de huid », et Mark Sadler, « The Case of the Face », contributions au présent ouvrage. La publication qui a été de la plus haute importance pour ma contribution est la thèse de doctorat de Ronny Delrue, *Het onbewaakte moment. De gecontroleerde ongecontroleerdheid bij het tekenen. Ronny Delrue in gesprek met Luc Tuymans, Annie-Mie Van Kerckhoven, Roger Roveel, Kathleen Vermeer, Kris Fierens, en Philippe Vandenberg*, Bruxelles, Mercatorfonds, 2011.

Cette sélection de dessins m'a donné l'occasion de me promener parmi les expériences et les réflexions d'hier et d'aujourd'hui.

Les archives de ma pensée ont été aérées.

À la manière d'un archéologue, je me suis concentré sur des traces, des images figées, des fragments...

En dépit de la précision de la technologie et de l'extraordinaire savoir-faire de l'imprimeur, les reproductions des dessins ne sont ici que des souvenirs d'une réalité. Elles ne peuvent en rien égaler l'expérience physique de l'observation d'une œuvre originale.