

LES ONDES DE LOVE

EDITH DEKYNDT



Dossier à destination des enseignants

Exposition au MAC's
du 15 novembre 2009 au 24 janvier 2010

TABLE DES MATIERES

L'exposition « Les ondes de Love » Avant-propos	p. 3
Rencontre avec l'artiste	p. 4 - 9
Notions à explorer	p. 10 - 16
Lexique	p. 17 - 21
Visite active	p. 22
Informations, tarifs et réservations	p. 23

LES ONDES DE LOVE

Avant-propos

Je pensais naïvement – assurément ! - que les verres en cristal éclatent parce qu'un son strident les ennuie au point qu'ils ne peuvent le supporter et qu'ils préfèrent exploser afin de faire cesser le supplice.

Il n'en est rien ; les verres ne s'ennuient pas ! Ce sont des objets, voilà tout, qui éclatent lorsqu'une fréquence sonore, égale à celle qu'ils produisent lorsqu'on les frappe doucement, est créée de façon continue. C'est ce son, et uniquement lui, qui réduit le verre en morceaux.

Il ne convient pas plus, en somme, d'imaginer un seul instant que l'eau qui s'écoule dans un lavabo situé dans l'hémisphère Nord prend plaisir à tourner dans le sens inverse des aiguilles d'une montre et que, lors d'un voyage dans l'hémisphère Sud, elle fait le contraire pour nous amuser, et même qu'elle décide soudainement, en passant sur la ligne de l'équateur, de couler tout droit pour distraire ceux qui avaient confiance dans ses rotations habituelles. Mais tout cela n'est qu'une légende, une illusion, habilement entretenue par les tuyaux d'évacuation qui cherchent sans cesse à se mettre en valeur.

Il n'est pas davantage question de s'interroger sur les vents qui soulèvent le sable des plages ou des déserts afin de former de jolies dunes autorisant les enfants ou les vacanciers à grimper sur leurs dos pour y faire de plaisantes galipettes.

Cependant le travail d'Edith Dekyndt consiste aussi à faire apparaître dans des images sans matière, impalpables, dans des brouillards de lumières, les réseaux de l'eau, les poussières de l'air, les bruits du cœur et les vents incontrôlables. Il autorise également à suivre les méandres souterrains qui sillonnent, inconnus et cachés, la terre, les cieux et les rivières et permet ainsi de voir apparaître quelques curieux monticules de paillettes métalliques, quelques bulles blanches, quelques ballons qui errent désœuvrés ... car le ciel et la terre sont remplis de simples mystères que nous pouvons contempler sans fin.

Voilà ce qui est, sans doute, à la base de mes errements et, si je désirais prédire quoi que ce soit sinon ma fin inéluctable, je devrais être sourcier ! Spectateur crédule du monde, je présente mes excuses aux physiciens et aux artistes.

Laurent Busine.

RENCONTRE AVEC L'ARTISTE

Comment es-tu devenue artiste ?

Il y avait trois métiers que je trouvais géniaux : chirurgien, pilote de ligne et chef d'orchestre. A l'âge de 12 ou 13 ans, on m'a offert un livre sur la peinture. Je me suis dit, après l'avoir lu : « je crois que je vais être artiste, ça a quand même l'air pas mal ». Ensuite j'ai vraiment pensé faire des études d'architecture, mais je ne l'ai pas fait.

Tu as donc suivi un enseignement artistique...

Oui, après avoir fait des études en communication visuelle, je suis entrée dans l'atelier 'Images Imprimées' de l'école des Beaux-arts (ESAPV) de Mons. D'autres options m'auraient certainement mieux convenu mais c'est dans cet atelier qu'il y avait le plus d'ambiance. Je n'aimais pas vraiment la gravure, mais j'appréciais le rituel qui accompagne les techniques : humidifier le papier, préparer les feutres, les encres. Je considérais ces processus comme des gestes presque « eucharistiques ».

Ce sont donc le processus et la gestuelle qui t'enthousiasmaient dans cet apprentissage ?

Les procédés physiques et chimiques liés aux techniques de l'impression sont étonnants. J'admirais les plaques de métal, les pierres litho, je n'avais pas vraiment l'envie d'y représenter quelque chose, ni de l'imprimer cinquante fois.

Y-a-t-il des pièces pour lesquelles un rituel est nécessaire ?

Je peux prendre comme exemple les *Provisory Object*. Des circonstances précises, notamment d'ordre thermique, sont essentielles à l'apparition de ce film de savon. Il faut donc faire beaucoup d'essais et il y en aura peut-être un ou deux de réussis, dans le sens où je vais parvenir à montrer ce que je vois, comme je le vois. Néanmoins, la part de 'non réussie' est aussi importante, pour tous les médiums, il se passe quelque chose quand ça ne marche pas.

Quelles qualités trouves-tu à quelque chose qui n'a pas réussi?

Il y a la surprise, le doute et quelque chose en dehors des règles. Je me souviens avoir présenté, pour un jury de fin d'année des diapositives très surexposées. Je les avais projetées sur un mur délavé et je trouvais ça très bien, le rapport entre ces images très claires, presque invisibles, et cette surface. Quand je faisais de la photographie il m'arrivait d'ouvrir l'appareil par erreur, je solarisais sans le faire exprès. Ce sont souvent ces photos là qui m'intéressaient. En photographie, ce qui me fascinait aussi, c'était l'apparition sur le papier blanc d'un moment passé qui devenait une image. Un objet inanimé, une feuille de papier qui se transformait, grâce à de la lumière, des liquides et un peu de métal. Des années plus tard, dans la pièce *Star System*, j'ai filmé l'apparition de photographies polaroid.

En 1987, tu reçois une bourse afin de faire en Italie des recherches sur Piero della Francesca. Les peintures de Piero della Francesca furent-elles une source d'inspiration ?

J'ai vécu un peu de temps à San Sepolcro, là où le peintre habitait. Pas très loin de là, à Monterchi, se trouvait dans une petite chapelle *La Madonna del Parto*, la première représentation d'une Madone qui attend l'enfant. La fresque, à l'époque encore dans sa chapelle d'origine, se situait derrière un petit autel. A un certain moment de l'année, la lumière du jour traversait un oculus et formait un halo sur le ventre de la madone. Tout était précisément orchestré dans ce lieu dont Piero della Francesca avait dessiné les plans. Dans son cycle de fresques *Légende de la Vraie Croix (Leggenda della Vera Croce)* à Arezzo, Piero della Francesca a peint le chœur de l'église. A une époque où les peintres commencent à peindre l'histoire de manière linéaire, il privilégiait une narration mentale, non chronologique, en se servant de l'objet (la croix) comme lien entre les époques. La croix change d'états, depuis l'arbre dont elle est issue, jusqu'à la croix de la Passion. J'aime la géométrie et les peintures de Piero della Francesca sont des prouesses de géométrie. A 42 ans, il a arrêté définitivement de peindre pour se consacrer à un traité d'arithmétique...

Les premières pièces que tu réalises après l'école développent d'ailleurs cette conception mentale de l'espace ?

En dernière année, je faisais dans des espaces vides des interventions infimes avec la lumière. Mes premières pièces après l'école étaient assez analytiques, géométriques. C'était par exemple des peintures à mettre dans les angles d'une pièce et dont l'effet optique donnait l'impression d'une projection.

Comment intervient l'espace dans la façon dont tu appréhendes une exposition ?

Je suis plasticienne mais peut-être que si j'en avais été capable, j'aurais écrit des livres. En tant que lecteur, nous sommes actifs, créatifs. Toutes les images sont générées par le lecteur à partir du texte: les personnages, les lieux, les sons. Il y a autant de romans dans un roman que de nombre de fois où il a été lu. J'essaie de faire en sorte qu'il se passe la même chose pour une exposition, que chaque visiteur ait une expérience singulière, physique et mentale avec le lieu et ce qui y est montré.

En 1995, lorsque que l'architecte Olivier Bastin met à ta disposition un étage de son bâtiment à la rue de l'Escaut à Bruxelles, tu commences alors un travail plus introspectif ...

J'ai essayé de recommencer à zéro. Je me suis intéressée à des choses qui se passaient dans ce lieu. J'ai pris des objets que j'ai trouvés dans le bâtiment et je les ai trempés à moitié dans l'encre noire. Je ne savais pas ce que je faisais, ni pourquoi je le faisais cela. Mais je savais qu'il fallait le faire, comme un passage, une transition. Et plus j'avancais, plus les choses devenaient organiques, liquides, instables. Un peu auparavant, j'avais fait un geste curieux : à l'aide d'une seringue, j'avais injecté de l'encre noire dans une chair extrêmement blanche de poisson. Ce geste de contamination, je

l'ai ensuite reproduit dans mes expériences à l'Escaut : je prenais un drap que je trempais dans du café ; je laissais le café se répandre par capillarité, laissant une trace aléatoire ; je donnais du pain blanc à manger au chien noir d'Olivier. Je travaillais avec des matières organiques, je jouais avec les vides et les pleins d'éléments en transformation ou en train de disparaître. Mes interventions étaient très simples, les objets se transformaient en fonction de l'humidité, de la chaleur, de la température : un bloc d'encre congelé se liquéfiait, un pull détricoté flottait dans un aquarium. C'était vraiment comme un laboratoire.

Invitais-tu également des personnes à observer ce qui se passait dans ce laboratoire ?

Il n'y avait pas eu d'ouverture, pas de vernissage qui arrête généralement une production. J'avais commencé en juillet 1995, et on s'était demandé quelle était la manière de montrer tout cela. Pendant un mois, en novembre, on a invité une vingtaine de personnes chaque dimanche à venir manger sur place. La situation était très différente de celle d'un vernissage. Les personnes restaient, discutaient, c'était un moment différent dont nous gardons de très bons souvenirs.

C'était un retour à une spontanéité, presque infantile ...

On peut dire cela. Vers le mois d'août, il a fait très chaud, je voulais montrer cette chaleur, rendre visible l'air, la moiteur. Certains phénomènes duraient pendant plusieurs heures ou plusieurs jours. Les choses existaient avec très peu d'intervention de ma part. Je ne considérais pas ces interventions comme des pièces, je les faisais sans but précis, simplement pour les observer.

Dans la vidéo *Le Chasseur et le Pêcheur* que tu as réalisée en 1992 au Grand-Hornu se trouve déjà les prémices des manipulations que tu effectueras ensuite à l'Escaut. Il y a déjà l'idée de ne pas fixer une seule image mais de montrer des états de matières intermédiaires.

En fait, Philippe Bertels avait écrit un texte pour ce film. A partir de ce texte, j'ai dessiné toutes les scènes successives. Mais ce n'est pas moi qui ai filmé. Le film montrait une succession de manipulations d'objets qui se transforment, qui passent d'un état à un autre, du solide au liquide, du noir au blanc, des métamorphoses.

Tu utiliseras par la suite souvent la vidéo, est-ce que la vidéo te semble le médium le plus à même de capter les choses infimes que tu mets en présence ?

Oui, mais je ne me considère pas comme un vidéaste mais plutôt comme un sculpteur ou un peintre. La vidéo n'est qu'un moyen pour rendre compte de choses instables, qui se transforment, qui sont éphémères. La première chose que j'ai moi-même filmée, était des sacs en plastique dans les rues. J'ai montré cette série de vidéo (*Worthlessness*) en 1997, aussi à l'Escaut. Certaines personnes étaient mécontentes de s'être déplacées pour voir seulement des sacs plastiques se déplacer.

Comment as-tu découvert la vidéo ?

Grâce à la télévision et une émission qui passait à télévision belge appelée 'L'Heure exquise'. Mais aussi, et surtout, avec le début du clip vidéo, vers 1982-1983. On enregistrait ces clips, ceux de Bowie, des Talking Heads, c'était assez révolutionnaire que de pouvoir regarder ces images quand on le voulait, autant de fois qu'on le voulait.

Une part importante de ton travail se situe aussi simplement au niveau de l'observation.

Beaucoup de choses que je filme ou que je photographie, sont trouvées : des gobelets qui tournent au sol, des façades de maison, des rideaux traversés par un souffle, ...Récemment, à New York, j'avais fixé mon appareil photo à la fenêtre du studio que j'occupais au troisième étage d'un immeuble qui surplombait le canal Gowanus, le plus pollué de l'état. J'avais remarqué un phénomène chimique : des bulles de pétrole venaient régulièrement à la surface de l'eau et éclataient. J'ai essayé de capter l'instant où après irisation, la tache observée sur l'eau se dissolvait. Je photographiais juste avant qu'elles ne disparaissent, à l'instant où on ne sait plus très bien de quoi il s'agit. J'en ai fait des dizaines chaque jour, je n'en ai gardé qu'une par jour.

En 1999, lorsque que tu crées Universal Research of Subjectivity, quelle nouvelle dimension voulais-tu apporter à ta pratique ?

A partir de 1997, lorsqu'on m'a proposé d'enseigner à l'ESAD à Strasbourg, je suis devenue en quelque sorte plus nomade. Je passais beaucoup de temps dans les trains et le soir je me retrouvais dans une chambre d'hôtel. Cela modifie complètement le comportement vis-à-vis d'une pratique, ça change les points de vue, et ça révèle autre chose.

J'ai décidé de créer, deux ans plus tard, Universal Research of Subjectivity, notamment pour mener *Programme for Cold Place*, un projet basé sur des choses qui prennent énormément de temps et d'énergie pour un résultat très vain, comme gravir l'Everest ou traverser le pôle. Je voulais faire une expédition artistique du même type. Nous avons réuni une équipe pour aller dans le subarctique, à Churchill, le long de la Baie d'Hudson, pour observer à l'air libre l'explosion d'une bouteille d'eau, comme quand on en oublie une au congélateur. Nous sommes partis avec trois bouteilles d'eau (de Spa) en verre. Cela aurait pu très bien ne pas marcher, mais sur place, la température était de -30 degrés, nous avons pu voir ces explosions froides. Un bruit de carabine ! Je croyais qu'un chasseur avait abattu la bouteille !

Par la suite tu as développé une série de projets plus collectifs, suscitant également la participation du spectateur. Je pense, par exemple à *3 minutes d'obscurité*.

3 minutes d'obscurité était une pièce sous forme de rumeur. Les habitants de la Belgique étaient invités à éteindre leurs lumières pendant 3 minutes chaque nuit du 21 décembre, pour que ce soit visible de la lune. Pour *The Soul Collector* on a formé une équipe qui demandait aux habitants de Louvain-la-Neuve de dessiner une âme en moins de 5 minutes. C'était pour l'exposition *La Conscience du Monde*.

Il y eut aussi cette invitation à mettre en musique un texte que tu avais écrit sur le phénomène des Myodésopsies, ces particules qui flottent dans le liquide de l'œil.

J'avais toujours eu envie de réaliser une pièce de musique pop. Les Myodésopsies c'est comme un film qu'on est seul à voir, et la mélodie d'une chanson, c'est comme un juke-box dans la tête. Les deux choses vont bien ensemble. A partir de paroles identiques, j'ai reçu une quarantaine de chansons dans des styles très différents.

Avec l'œuvre *Alpha-Zulu* (2005), tu t'intéressais encore à un phénomène persistant : celui d'une image qui reste après une excitation visuelle.

J'avais depuis longtemps envie de réaliser une pièce à partir de cette idée d'image rémanente ou d'image subliminale. Je souhaitais qu'on voit une chose reconnaissable mais que le regard ou le cerveau ne puisse pas se souvenir d'une image en particulier. J'ai pris comme images de départ les drapeaux de tous les peuples répertoriés que j'ai redessinés avec exactitude. Cela m'a pris deux mois de travail pour une vidéo qui dure finalement trente secondes. Ces bannières apparaissent furtivement les unes après les autres sans qu'il soit possible de saisir une image.

C'est assez difficile de classer chronologiquement toutes tes propositions ...

Oui, il y a des projets qui ont été réalisés, d'autres qui ne le sont pas, certains sont impossibles à réaliser, ce sont juste des énoncés. Il y a aussi des pièces en *process*, qui ne seront jamais terminées. Par exemple, le drapeau de ***One Second of Silence***, a été filmé à Washington et à New York, je vais continuer à le filmer ailleurs. Il m'arrive aussi de réactiver des processus. C'est le cas, par exemple, de la pièce *A is Hotter than B – B is Hotter than C – C is Hotter than D*, qui est une sorte de *remake* d'expériences avec l'encre noire gelée.

Le ballon de *Ground Control* (2008), même s'il est formellement différent de ta période « laboratoire » poursuit également des préoccupations semblables : créer une forme en déséquilibre, instable.

Je me suis toujours demandé ce qui se passerait si on mettait de l'hélium dans un matelas pneumatique. Je ne l'ai jamais fait, je sais maintenant qu'il ne se passerait rien car le volume de vide d'un matelas pneumatique n'est pas suffisant pour que l'hélium soulève l'objet, mais cette question a pris la forme d'un ballon noir gonflé d'air et d'hélium. C'est en effet un objet instable, qui se comporte différemment d'un lieu à un autre, d'un moment à l'autre, en fonction de la chaleur et des courants d'air, du mouvement des visiteurs.

Aujourd'hui tu as davantage d'opportunité pour montrer ton travail qu'il y a 10 ou 15 ans. Comment as-tu maintenu ton envie de poursuivre ce travail ?

Il y a eu des périodes où je montrais peu ce que je faisais. Le fait de montrer est important, mais se poser des questions, tenter des expériences, est relativement indépendant de ça. Comme je ne sais jamais si en essayant quelque chose je vais obtenir un résultat, je ne pense pas, au départ, au fait que cela puisse être montré. Cet aspect intervient après, et c'est un autre processus qui se met en place, celui de choisir la façon la plus appropriée de montrer ce qu'on a obtenu. Je travaille lentement, je n'aime pas faire les choses dans l'urgence, c'est très perturbant, ça ne correspond pas à ma méthode de travail.

Tu as fait une pièce en référence à la *Dreamachine* de Brian Gysin et Ian Sommerville, ce cylindre ajouré qui tourne autour d'une lumière de manière à produire un clignotement stroboscopique sous les paupières du spectateur.

La *Dreamachine* de Gysin est une lampe stroboscopique à laquelle on s'expose les yeux fermés. En procédant de la sorte, le cerveau entre en ondes alpha, celle générées entre le sommeil et l'éveil. Je voulais la même chose, mais qu'on puisse garder les yeux ouverts. Je suis partie du cercle chromatique de Newton, jaune, magenta et cyan. (*Dreamachine* 2006). Ces 3 couleurs défilent 25 fois par seconde. La projection est très spatiale, et monumentale, toute la lumière envahit le lieu. Certaines personnes voient dans cette lumière blanchâtre des sortes de nervures. Les états altérés de conscience m'intéressent, c'est comme explorer d'autres dimensions, d'autres temporalités.

Quel regard sur le monde actuel portes-tu à travers ton travail ?

Les phénomènes du monde me fascinent. Les ondes, la physique, le microscopique et le macroscopique. C'est quand même étonnant que tout cela fonctionne. On est tellement habitué à la pesanteur qu'on trouve ça normal. Il suffirait d'un rien en moins ou en plus, d'un tout petit changement pour que cette donnée n'existe plus. C'est pour cela que je montre les objets tels qu'ils sont, l'existence fascinante des choses.

C'est pour cette raison que tu n'as jamais recours à des technologies spectaculaires.

Je reste fidèle au principe de ne jamais faire de manipulations après l'enregistrement. Le seul *after effect* que je m'autorise envers un film, c'est l'accélération (quand ça dure 3 jours) ou les *slow motions* (quand c'est quelque chose qu'on ne verrait pas à la vitesse réelle). Mes pièces ne demandent jamais une grande technologie. Presque tout ce que je fais peut être réalisé chez soi. Dans *Martial M*, je montre une image qui ressemble à un film tourné avec la fonction 'miroir' des caméras vidéo, mais ce n'est pas le cas. On y voit des mains qui manipulent de la poudre de métal. Quelque chose d'étonnant apparaît, une symétrie Elle est due au fait que ces petites quantités de poudre de métal sont agglutinées sur des aimants. La symétrie vient des pôles, des extrémités de la Terre.

Interview réalisée par Julien Foucart.

NOTIONS à EXPLORER

Préambule

Les paragraphes suivants ont pour fonction d'insérer dans un contexte plus global la réflexion d'Edith Dekyndt et d'apporter à l'enseignant quelques ouvertures afin de l'encourager à prolonger ses découvertes et questionnements. Il va sans dire que ces éclaircissements ne sont en aucune manière exhaustifs et que selon sa sensibilité et ses centres d'intérêt, chacun serait susceptible d'envisager d'autres angles d'analyse pertinents.

Le chapitre relatif à l'art et la science a été réfléchi pour des élèves du primaire et du secondaire inférieur. Celui rassemblant les paragraphes : l'immatériel, l'infra-mince et l'énergie s'adresse plus particulièrement aux étudiants du secondaire (à partir de la troisième), dans la mesure où les propos tenus sont plus abstraits. Cette réflexion s'inspire, pour une large part, de l'ouvrage de référence : *Histoire matérielle et immatérielle de l'art contemporain*, Florence de Méredieu, Larousse, Paris 2004, 724 pages, ill.

Science et art

A priori, on n'associe pas forcément sciences et art. Pour beaucoup, la science qui tente de comprendre le monde est identifiée à une démarche de type rationnel tandis que communément nous recherchons dans l'art matière à enrichir nos émotions et l'abordons-nous de manière plus affective et subjective.

Pourtant bien souvent, se renforçant mutuellement, science et art interfèrent comme en témoignent les développements de la perspective à la Renaissance.

On attribue généralement son invention au sculpteur et architecte italien Filippo Brunelleschi lequel jeta les bases théoriques de cette nouvelle vision du monde. D'une part, la maîtrise de ce nouvel instrument de calcul lui donna la possibilité d'envisager et de mener efficacement des chantiers aussi audacieux que celui du nouveau dôme de la cathédrale Santa Maria delle Fiore à Florence qu'il remporta en 1415 sur base d'un concours. D'autre part, ce moyen de reproduction rationnelle des édifices l'aida à concevoir ceux-ci comme un tout harmonieux, mais aussi lui permit de les reproduire fidèlement comme l'attestent les dessins qu'il exécuta de la façade du baptistère de Florence. Cette capacité de doubler le monde avec une parfaite illusion initiera l'une des pages les plus riches de l'histoire de la peinture occidentale.

C'est ce même génie des sciences exactes au service d'une visionnaire créativité que l'on retrouve chez l'utopiste ingénieur et écrivain Richard Buckminster Fuller. Dans les années 1950, il se démarque à travers l'originalité de ses modèles cylindriques d'où découlera l'invention en architecture du dôme géodésique.

L'invention de la photographie en 1826 offrit aux scientifiques comme aux artistes un outil capable de mettre en évidence certaines réalités insaisissables à l'œil nu tels la marche, le galop, le vol...Ainsi, le physiologiste français Marey, intéressé par la décomposition du mouvement, mit ingénieusement au point le « fusil photo » qui lui permettait de photographier le développement d'une position dans l'espace en douze poses. Pour donner l'illusion de la sensation de la vitesse, les peintres futuristes italiens comme Carlo Carra, Giacomo Balla : *petite fille courant sur un balcon* et Umberto Boccioni s'appuyèrent sur les recherches des pères de la chronophotographie : Marey et Muybridge.

Le développement du cinématographe en 1895 quant à lui révolutionna notamment notre perception du temps.

Dans son imposant traité : *De la loi du contraste des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture*, le chimiste Michel-Eugène Chevreul met en évidence la donnée essentielle suivante : « mettre une couleur sur une toile ce n'est pas seulement teindre de cette couleur ce qu'a touché le pinceau, c'est encore colorer de la complémentaire l'espace environnant ». Il confirme ainsi les observations qu'avaient faites, peignant sur le motif, les impressionnistes et conforte dans leur propos nombre d'artistes tel Robert Delaunay dont la lumineuse peinture explore le contraste des complémentaires.

Se basant sur les avancées réalisées dans le domaine de l'optique, à la fin des années 1950, l'art cinétique et l'optical art s'efforceront de rendre compte des dimensions purement physiques du mouvement. Les premiers préféreront s'attacher au mouvement réel ainsi qu'en témoigne l'œuvre de Moholy-Nagy (précisons que professeur au New Bauhaus à Chicago, il revendiqua l'enseignement des sciences), les seconds simuleront le mouvement par la couleur et l'effet optique. L'un des représentants majeurs de cette tendance, Victor Vasarely, a donné le nom de cinétisme à cette peinture par analogie avec la théorie cinétique des gaz en ce qu'elle a de mouvant et d'immatériel.

Ces quelques exemples montrent comment s'échafaude petit à petit, une nouvelle manière d'être au monde instiguée par la science et illustrée par l'artiste. Lequel ne va pas se limiter à exemplifier les découvertes scientifiques mais va se les approprier et sur ces bases nouvelles développer tout un registre intime de sensations, d'expériences visuelles, corporelles et acoustiques.

Et aujourd'hui, les artistes sont-ils encore à l'écoute de la science ?

Chercheurs et artistes de renom partagent sans doute curiosité et inventivité et ils n'est pas rare qu'ils se penchent sur les mêmes domaines telles la biologie, la physique, la technologie, ne fut-ce parce que ceux-ci influencent fondamentalement notre existence.

Ainsi, les expositions de Damien Hirst conçues comme de grands spectacles sophistiqués, tiennent autant du musée des sciences que du cabinet de

curiosité. Dans ses installations, le médiatique artiste anglais traite de la vie et de la mort, du chaos et de l'ordre, de la maladie et de la science. A la manière d'un modèle anatomique, l'œuvre *Hymn* (2000) exhibe un torse humain haut de six mètres dont la peau en partie ôtée révèle les organes internes. Dans une autre proposition, afin d'exprimer l'infinie variété de la maladie et les tentatives répétées de l'homme afin de la contrôler, l'artiste remplit d'immenses armoires à pharmacie de rangs de pilules multicolores

L'artiste belge Panamarenko, quant à lui, se passionne pour l'aérotechnique. Avec un regard quasi innocent, cet autodidacte entreprend de créer des machines pour échapper à la pesanteur. Fabriquées pour marcher au plafond, et testées en public *Les chaussures magnétiques* (1966) sont l'une de ces loufoques inventions. Le but ultime de ce bricoleur de génie est de créer « l'engin spatial total ».

Le travail d'Ann Veronica Janssens invite à faire l'expérience de la lumière, de la couleur, du son, du temps, de l'espace ou des objets de manière inédite. Ses propositions requièrent la mise à l'épreuve de nos repères corporels et la confusion de nos frontières perceptives. Par exemple, *Aquarium* (1992), bulle de silicone flottant dans un mélange d'eau et d'alcool, est une expérimentation qui défie les lois de la pesanteur.

Comme dans l'expérimentation scientifique, Edith Dekyndt tente, avec curiosité, de découvrir comment fonctionnent les choses. En 1995, invitée à travailler à l'atelier « L'Escaut », elle transforme le lieu en un véritable laboratoire de recherches. Parmi d'autres expériences, elle soumet à l'écoulement du temps, des objets quotidiens comme la chair blanche d'un poisson dans laquelle elle diffuse de l'encre noire qui le colore petit à petit. En 1997, elle crée le collectif « Universal Research of Subjectivity » où elle élabore des concepts appelés à être concrétisés ou pas ; se poser des questions, tenter des expériences lui important autant qu'obtenir un résultat tangible. Pour manifester ces phénomènes subtils, imperceptibles, ténus comme les poussières, les ondes, l'électricité statique,... elle recourt fréquemment à la vidéo et la photographie qui les révèlent. Ainsi, Edith Dekyndt nous aide –t-elle à observer, se représenter ou redécouvrir avec émerveillement ces phénomènes du quotidien qui la fascinent.

L'immatériel

Définition : « 1. Qui n'est pas formé de matière, ou ne concerne pas les sens
2. Qui ne semble pas de nature matérielle. D'une finesse, d'une minceur immatérielle. » (Dictionnaire Robert)

Depuis le début du XXème, suite aux avancées conjointes de la science contemporaine et des progrès techniques, la façon d'envisager la matière a considérablement évolué. Celle-ci n'est plus seulement conçue comme substance, support, élément matériel et pesant, mais encore comme corpuscule, onde ou énergie. La matière se voit petit à petit dématérialisée. Elle s'allège, devient purement abstraite, conceptuelle. Ces remises en question fondamentales sont répercutées au sein de la sphère artistique.

Chez certains créateurs, cet « effacement » de la matière s'accompagne d'une réflexion métaphysique voire mystique. Il s'agit alors de créer un art en retrait des apparences trompeuses du réel, de quitter l'enveloppe des choses pour atteindre un au-delà du visible : « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » dira le peintre abstrait Paul Klee.

La recherche d'autonomie de la forme s'accompagne d'une dénonciation du matérialisme chez l'artiste révolutionnaire russe Kasimir Malevitch dont les suprêmes, des formes élémentaires (carré, croix ...) sont détachées de tout rapport à la réalité. Ainsi, épure- t'il la forme jusqu'au « degré zéro » du *carré blanc sur fond blanc* engageant le spectateur dans une expérience contemplative à « voguer à sa suite dans l'immensité de l'abîme blanc et libre ». L'essentiel de l'œuvre élargie à l'infini du cosmos ouvre désormais à un au-delà du visible laissant le champ libre à l'imagination sensible du rêveur.

Cette problématique de l'allègement atteindra son point culminant avec la réflexion du « peintre de l'espace », l'artiste français Yves Klein qui ne craint pas d'affirmer « Mes tableaux sont les cendres de mon art ». Pour lui, la fonction première de l'artiste consiste à initier le public à « un monde sans dimension », à lui révéler « une nouvelle sensibilité à partir de la sensibilité première qu'est l'espace vide ».

Dans ce but, il lui recommande, par exemple, de s'imprégner et de se diluer dans la profondeur infinie de ses monochromes bleus et, à travers la mise en scène concertée de son œuvre et de sa vie, il le confronte au « vide » multipliant les cérémonies initiatiques : exposition du vide à la galerie Iris Clert, cession d'immatérielle, peintures cosmogoniques... Cette quête culmine avec son saut en vol plané du haut d'un pavillon de banlieue, le 27 novembre 1960. Un geste exemplaire qui s'affiche sous la forme d'un *journal d'un jour* distribué dans les kiosques comme un quelconque quotidien ordinaire.

« Le vide est donc bien cet immense champ d'énergie au sein duquel l'artiste des temps nouveaux n'a plus à produire d'œuvres. Dans l'immensité spatiale, retrouvée tel un Eden perdu, il n'a plus qu'à être, irradier et rayonner ». op. cit., p.516

Cette réflexion sur l'immatériel s'exprime de manière plus cérébrale chez Marcel Duchamp. Lassé par « une peinture strictement rétinienne », le père du ready made sort des objets manufacturés de leur contexte habituel et les promeut au rang d'œuvres d'art. A travers ce processus d'appropriation et la part belle laissée au « regardeur », il conçoit la réception et la création de l'œuvre sur le mode d'un dispositif mental et augure les démarches conceptuelles ou relationnelles. Ce détachement de la matière a pour corrélat un détachement similaire vis-à-vis de l'œuvre elle-même qui n'apparaît plus souvent que comme la trace éphémère d'un parcours ou d'un processus. La réalisation ou « l'incarnation » de l'œuvre n'est plus indispensable à l'art qui se réfugie parfois tout entier dans l'idée, l'intention ou le programme.

L'infra-mince

« Le bruit ou la musique que fait un pantalon de velours côtelé comme celui-ci, quand on bouge, relève de l'infra-mince. Le creux dans le papier entre le recto et le verso d'une feuille mince...A étudier !...

C'est une catégorie qui m'a beaucoup occupé depuis dix ans. Je crois que par l'infra-mince, on peut passer de la deuxième à la troisième dimension ». Marcel Duchamp

Cet amenuisement de la matière, sa volatilisation ouvre aussi des champs nouveaux comme en témoigne l'intérêt grandissant accordé aux phénomènes infimes, indifférenciés, éphémères, aléatoires à propos desquels l'artiste n'intervient pas, se contentant d'en rendre compte ou de les intégrer dans l'œuvre en cours – comme le bri du *grand verre*, lors d'un déplacement que Marcel Duchamp conserve ou les poussières qu'il intègre dans la zone des tamis.

Cette pulvérisation de la matière s'accompagne d'un intérêt pour les manifestations infimes, corpusculaires, l'infiniment petit envahissant l'art sous toutes ses formes comme en témoigne cette petite histoire de la poussière.

Poussières des pastels crayeux s'amalgamant en reliefs improbables et infinis dans les derniers dessins de Degas quand à la fin de sa vie, l'artiste presque aveugle renversait son seau de charbon et à travers ces monticules retrouvaient l'éblouissement des lointains paysages d'Italie.

Elevage de poussières, inopinément entrepris par le facétieux Marcel Duchamp dans son atelier de New York et que son ami, Man Ray captura dans une mystérieuse photographie stellaire qui paraît en 1922 dans la revue littérature. Lesquels moutons de poussière accumulés sur le grand verre posé au sol furent ensuite époussetés et soigneusement conservés. Plus tard, Marcel Duchamp les fixa dans la zone des tamis où ces précieux résidus du temps qui passe subsistent toujours...

Poussières de l'atelier que Bacon incorpore à la couleur et qui, par alchimie, irisent ses gris opalescents.

Précieuses poussières recueillies à la surface des tableaux dans les musées du monde par Filliou...

Hypnotique danse d'infimes corpuscules de poussières dans un rayon de lumière auquel nous convie Edith Dekyndt.

« Dans tous ces cas, la poussière est comme la fine fleur de la matière et participe d'une appréhension du monde de type cosmique ». op. cit., p. 315.

La notion d'énergie

La notion d'énergie joue un rôle fondamental dans les sciences physiques où elle permet de décrire et de comprendre les systèmes de transformations à l'œuvre dans la nature. Longtemps, la théorie des quatre éléments a dominé toute la conception de la matière et la première forme d'énergie à avoir été prise en compte fut celle du travail mécanique. Cette énergie est dite « potentielle » lorsqu'elle résulte de la position de ses constituants dans l'espace ou bien « cinétique » si elle provient d'un mouvement. Mais, dès le XIX^{ème}, on commença à envisager la matière comme fluidité et la notion de « champ » énergétique, dynamique tendit à supplanter toute conception par trop substantialiste ou statique de la matière. On s'intéressa à l'ensemble des changements et mutations de la matière, à son pouvoir de transformation qui amène les corps à passer par différents états : solide, fluide, gazeux...

Ce nouvel état dynamique de la matière fascina bon nombre d'artistes dont Marcel Duchamp, Yves Klein, Joseph Beuys et appela une modification de l'idéologie esthétique classique qui concevait l'œuvre faite pour durer, laquelle devait alors être produite dans un matériau stable et durable.

A partir des années 1960-1970, les artistes intégrèrent à l'œuvre d'art les manifestations électriques et rendirent compte du principe d'entropie (lequel se traduit par le désordre et la dégradation croissante de la matière).

En recherche « d'une quatrième dimension » et interpellé par les manifestations « subtiles », Marcel Duchamp dès 1910 se passionne pour le magnétisme, « cette efflorescence magique des corps vivants ». Son œuvre majeur : *La mariée mise à nu par ces célibataires eux-mêmes* peut se concevoir comme une machine à transmuter la matière, à transformer le désir en énergie motrice. Entre les deux parties du grand verre : le monde des célibataires soumis à la pesante loi de la gravitation et l'univers aérien dans lequel se meut le corps anamorphosé de la mariée des liens électriques s'établissent au déficit des célibataires qui s'épuisent vainement !

Profondément ancré dans la nature et le monde instinctif, proche des forces sauvages, Joseph Beuys situe l'œuvre au sein d'un dispositif énergétique, au sein de ce que nous appellerions un « champ » : électrique, magnétique, calorique. Les objets, sculptures, actions, photographies des objets...extraits du vaste courant énergétique qui a présidé à leur formation véhiculent, transmutent, répartissent la « matière de l'art » sous différentes apparences immatérielle ou tangibles (graisse, feutre, cuivre...). Le grand principe qui sous-tend l'œuvre est celui de la conservation de l'énergie (à l'inverse de chez Marcel Duchamp), et en particulier de l'énergie calorique.

LEXIQUE

Pendant la visite, le guide a parfois été amené à évoquer différentes personnalités, certaines lectures, des faits spécifiques qui nourrissent la réflexion de l'artiste et pour expliciter certaines œuvres, il a abordé des notions techniques ou scientifiques. Prendre note de ces données au cours de la visite gâcherait le plaisir de la découverte dans les salles mystérieuses. Hors, la mémoire fait parfois défaut et pourtant, rentré chez soi, l'on aimerait se souvenir de ces éléments ! Aussi, afin d'éviter cette inutile frustration, avons-nous répertorié ces derniers afin que l'enseignant puisse à loisir y revenir et, sur base de ces introductions, poursuivre sa découverte.

Love Augustus Edward Hough (1863-1940)

Mathématicien britannique, Augustus Edward Hough Love est principalement connu pour ses travaux concernant la théorie de l'élasticité et la propagation des ondes. En 1911, par le calcul il met en évidence l'existence d'un type particulier d'onde sismique de surface qui porte désormais son nom : les ondes de Love. Lors de secousses sismiques, celles-ci se déplacent parallèlement à la surface de la terre comme des vaguelettes, mouvements qu'évoque le drapeau dans la vidéo *les ondes de Love*

Siffre Michel (1939-...)

Diplômé en sciences géologiques et président de l'Institut Français de Spéléologie, Michel Siffre s'intéresse dès le début de sa carrière à la **chronobiologie**. Pour étudier « l'horloge biologique » humaine, il se soumet à une série d'expériences de confinement en milieu souterrain (ceci afin de perdre tous repères temporels). Sa première expérimentation a lieu en 1962 ; le scientifique resta enfermé pendant deux mois au fond du gouffre de Scarasson rendant scrupuleusement compte des événements rythmant sa journée à une équipe située à l'extérieur. Les résultats de cette épreuve solitaire confirment l'existence d'une horloge interne régulant le rythme du corps même si il n'existe plus aucun repère extérieur. Depuis, Michel Siffre poursuit ses recherches sur les rythmes internes de l'homme et plus particulièrement sur le sommeil.

Verne Jules (1828-1905)

Ecrivain français prolifique, Jules Verne consacre une part importante de sa production aux romans d'aventures et d'anticipation. Il fait état dans ses écrits des découvertes scientifiques de son époque qui le passionnent et sur lesquelles il se documente énormément. Son oeuvre majeure « Les voyages extraordinaires » rassemble une soixantaine de récits de voyages des plus vraisemblables aux plus extravagants dont « *Le Tour du monde en quatre-vingt jours* » et « *Vingt mille lieues sous les mers* ».

Comme elle le fait chaque fois qu'elle investit un lieu, Edith Dekyndt, pour cette exposition sur le site d'un ancien charbonnage, s'attache à ce qui touche à la mine, au tellurique et dans le cadre de ces recherches s'intéressa au roman « *Les Indes noires* », un récit à caractère fantastique se déroulant dans une mine désaffectée en Ecosse. Outre l'intérêt documentaire de l'histoire qui décrit les conditions de vie dans la mine, le roman s'enrichit des croyances et du folklore associés au sous-sol.

Bowie David (1947-...)

Auteur-compositeur, chanteur, producteur de disques et acteur britannique, David Bowie fait ses débuts dans la musique à la fin des années 60 avec des sonorités folks et pop. Les années 70 marquent l'émergence d'un style plus personnel: le Glam rock dont il sera l'une des figures emblématiques. Il reste actuellement un personnage influent de la scène rock.

L'œuvre *Major Tom* d'Edith Dekyndt fait référence au premier succès musical de David Bowie : le morceau « *Space Oddity* » sur l'album éponyme sorti en 1969. La chanson articule le dialogue entre la base et le héros, un astronaute perdu dans l'espace ne pouvant ou ne désirant plus rejoindre la terre.

Universal Research of Subjectivity

Concept créé par l'artiste Edith Dekyndt en 1999 sous lequel elle rassemble ses créations. Elle affirme par ce titre l'orientation de son travail entre science et poésie. Depuis 2004, Universal Research of Subjectivity est devenu de surcroît une ASBL qui a pour vocation la promotion et la diffusion des arts contemporains.

Radiesthésie

Aussi appelée géobiologie, cette « pseudoscience » (notons qu'aucune recherche à ce jour n'a pu attester incontestablement les hypothèses avancées) étudie la réceptivité particulière des êtres vivants à des radiations qu'émettraient différents corps. Pour les adeptes de cette discipline, les différentes fréquences d'oscillations des ondes qui nous entourent influenceraient notre mode de vie. Usuellement, le taux de vibration est calculé avec l'aide des bâtons de sourcier maniés par le radiesthésiste. L'échelle chromatique de Bovis, une charte de couleur codant le taux vibratoire permet d'éventuellement établir la cartographie d'un lieu.

L'œuvre « *Radiesthesis hall* », réalisée par Edith Dekyndt en collaboration avec un radiesthésiste, s'appuie sur cette capacité. Les taux vibratoires calculés dans les différentes salles du musée sont manifestés aux visiteurs par l'illumination, à intervalle déterminé, des salles du musée dans les couleurs conformes aux résultats de l'analyse vibratoire.

Myodésopsies

Symptomatiques d'un trouble oculaire, les myodésopsies sont de minces particules flottantes au sein du corps vitré de notre œil dont l'ombre, sorte de « poussières des yeux », trouble notre champ visuel. Elles apparaissent plus particulièrement lorsqu'on observe un fond clair, aussi Edith Dekyndt emploie-t-elle un caisson lumineux pour activer ce phénomène chez le visiteur dans l'œuvre *Myodésopsies* proposée au Mac's. Le phénomène naturel s'accroît avec l'âge.

Une théorie du 19^{ème} siècle rattacherait l'apparition de ces filaments à des résidus provenant de la formation de notre organisme au stade embryonnaire, une explication poétique qui n'est pas pour déplaire à l'artiste.

Electricité

Ce phénomène physique est présent dans de nombreux contextes ; il constitue aussi bien l'influx nerveux des êtres vivants que les éclairs d'un orage. Le déplacement des charges électriques de la matière en est l'origine. Les atomes qui composent la matière ordinaire sont faits d'ELECTRONS (porteurs de charge négative) qui se déplacent autour d'un noyau composé de PROTONS (porteurs de charge positive) et de NEUTRONS (ces derniers étant électriquement neutres). Deux charges de nature opposée s'annulent ; deux charges de même nature se repoussent et une particule qui possède autant de charges positives que négatives se comporte comme si elle n'en possède aucune.

On parle d'électricité **statique** quand il n'y a pas de circulation des charges électriques.

Quand on frotte des matières ensemble les électrons passent d'un atome à l'autre. En fonction de l'accumulation de charges par certains électrons et du déficit d'autres, le passage se matérialise par un éclair. Tout comme la foudre se manifeste quand les nuages sont plus chargés en électrons que le sol.

L'œuvre *Static Sound* laisse entendre un bruit proche du crépitement d'un feu, l'enregistrement des manifestations sonores des décharges électriques provoquées par l'agitation d'une couverture dans l'obscurité d'une pièce.

Magnétisme

Le magnétisme est un phénomène physique par lequel se manifestent des forces attractives ou répulsives d'un objet sur un autre, ou avec des charges électriques en mouvement. Ces objets, dits magnétisables, sont susceptibles de réagir au champ magnétique par une réaction d'orientation et/ou de déplacement dépendante de la force et de l'orientation.

Le magnétisme terrestre est dû aux mouvements du noyau métallique liquide au centre de la terre. Ce champ magnétique peut être considéré comme un aimant droit avec un dipôle permanent (pôles nord et sud).

Edith Dekyndt exploite les effets du magnétisme dans l'œuvre « *Martial O* » où elle met en mouvement de la limaille de fer à l'aide d'un aimant mu par un petit moteur qui l'entraîne en rond

Fréquence de résonance

« La **résonance** est un phénomène selon lequel certains systèmes physiques (électriques, mécaniques...) sont sensibles à certaines fréquences. Un système résonant peut accumuler une énergie, si celle-ci est appliquée sous forme périodique, et proche d'une fréquence dite « fréquence de résonance » ou « fréquence naturelle » ou « fréquence propre ». Soumis à une telle excitation, le système va être le siège d'oscillations de plus en plus importantes, jusqu'à atteindre un régime d'équilibre qui dépend des éléments dissipatifs du système, ou bien jusqu'à rupture d'un composant du système ». In. : Wikipedia

La vidéo *End* exploite cette capacité assez surprenante- qui n'a pas rêvé en songeant aux vocalises stridentes de la Castafiore réputées capables de briser les verres ! Avec une précision toute scientifique, des acousticiens de la Faculté polytechnique de Mons ont mesuré la fréquence de résonance exacte du verre en cristal. Celle-ci fut ensuite reproduite par un générateur de fréquences et diffusée par un haut-parleur. Soumis à sa fréquence de résonance, le verre entre d'abord en vibration pour finalement éclater. Invisibles à l'œil nu, ces manifestations ont été enregistrées par une caméra filmant à 5000 images seconde pour être ensuite projetées à 25 images seconde, ce qui ralentit le déroulé. Edith Dekyndt filme un gros plan du verre sur lequel se reflète poétiquement le site qui ondule en fonction des vibrations (la séquence a été tournée sur la terrasse du Mac's un jour de beau temps).

Onde

« Scientifiquement et techniquement, les ondes perturbent la surface d'un corps solide ou liquide (ou milieu gazeux) par un transfert d'énergie spatial et temporel. Mais ce qui est particulier dans l'activité ondulatoire, c'est qu'elle ne produit pas un déplacement permanent des particules du médium. Elle va et vient dans un mouvement de flux et reflux.

Dans un usage figuré, l'image de l'onde (ou de la vague) est présente dans le monde des émotions où, là aussi, elle évoque une perturbation temporaire de la vie affective (onde de bonheur, vague de désespoir, par exemple).» In : Margit Rowell, *L'art d'Edith Dekyndt, ou les ondes captives*.

Il existe différents types d'ondes parmi lesquelles nous ne citerons que celles qui interviennent dans l'exposition.

- Ondes sismiques

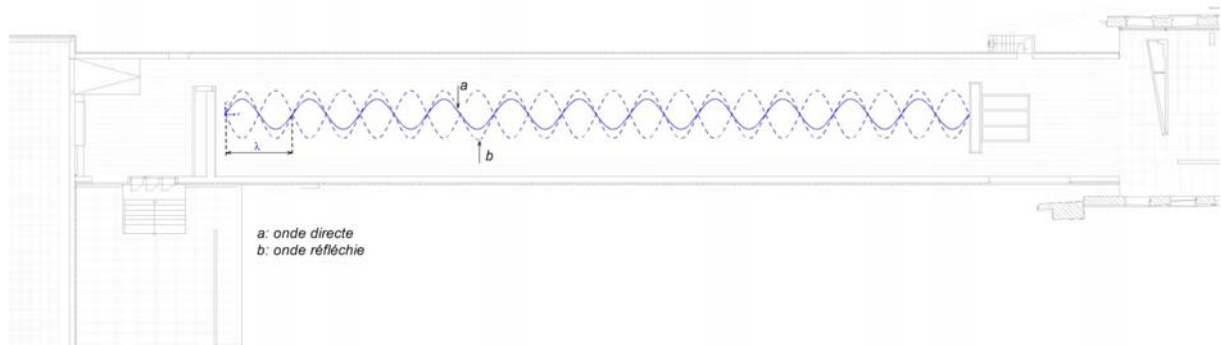
Vibrations engendrées par un séisme. Il existe deux grandes familles d'ondes sismiques. Celles qui traversent la terre, appelées ondes de volume et celles qui se propagent à la surface de celle-ci, appelées ondes de surface.

- Ondes stationnaires

Le son est une vibration de l'air selon une fréquence bien particulière. Lorsque cette onde rencontre une surface réfléchissante, tel le mur du fond de la salle pont, elle est renvoyée. L'onde incidente rencontre l'onde réfléchie et elles s'additionnent entre elles, comme une tresse ainsi que le montre le

schéma. A l'endroit des nœuds, l'addition des ondes sonores est égale à 0 ; les molécules d'air ne bougent pas, il n'y a dès lors pas de son. A l'endroit des ventres, les molécules oscillent le plus et par conséquent le son y est plus fort. Ce système d'ondes dans lequel les plans nodaux et ventraux sont stables (ils ont été configurés, pour l'être) est dit stationnaire.

On éprouve ces manifestations dans l'œuvre *Waiting Room*. Une onde sonore traverse toute la salle mais n'est perceptible qu'à certains endroits.



Gravité

Phénomène par lequel un corps est attiré vers son centre de masse. Chaque planète a un champ gravitationnel différent. Celui de la terre vaut 9,81N/kg. Il varie en fonction de la latitude et de l'altitude à laquelle on se trouve. Ainsi, plus on se rapproche de l'équateur plus l'attraction de la terre diminue. De même, plus on s'élève en altitude, plus l'effet devient nul.

On parle d'**apesanteur** quand on échappe au champ d'attraction de la planète. Dans ce cas, la matière, le corps flottent librement dans le milieu ambiant.

Grâce à sa composition faite d'un mélange d'air et d'hélium, le ballon gris *Major Tom* se joue des lois de la gravité.

Voyager II

Sonde spatiale américaine lancée en 1977 dans le but d'enregistrer de nouvelles données sur les tréfonds de notre système solaire inexplorable par l'homme. Prévue originellement pour fonctionner durant deux ans, elle a été reprogrammée et devrait transmettre des informations jusqu'en 2020. Voyager II est munie d'un disque gravé d'un message à l'attention des possibles extraterrestres que la sonde rencontrerait. Il contient un message de bienvenue en cinquante-cinq langues, des images et une panoplie de sons (*Sounds of Earth*) témoignant de la vie sur terre.

La bande-son *Voyager golden record* reprend certains sons présents sur le disque de Voyager II. Au Mac's, cette œuvre sonore accompagne l'installation *Major Tom*.

VISITE ACTIVE

La visite active, dialoguée et rythmée, consiste en un parcours parmi les œuvres, ponctué d'ateliers du regard. Ces ateliers du regard sont des moments au cours desquels les jeunes s'adonnent à une expérience de type graphique, corporel, verbal, rythmique, ludique ou poétique.

La visite active à l'intention des maternelles : *l'éveil des choses*

Et si les objets quotidiens avaient une vie secrète ! Comme cet ancien tourne disque qui bat comme un cœur humain. Comme ces plis de tissu qui s'agitent et s'affolent comme autant de créatures à apprivoiser. Comme ce fragile verre en cristal qui, ne pouvant résister à sa propre voix, lentement ondule et finalement se brise en éclats. Comme ce sympathique insecte hérissé qui sans relâche tourne en rond. Comme ces minuscules poissons qui nagent dans les abysses marins ou ces lucioles qui illuminent une chaude nuit d'été ou ces poussières d'étoile qui dansent dans la voie lactée. Et enfin, ce gros ballon qui en apesanteur, perdu dans cette immense salle vide, s'ennuie et cherche à nous suivre.

Dans les salles mystérieuses, de courts récits et des séances de dessins ponctueront ces rencontres magiques.

La visite active à l'intention des primaires : *Voyagers*

Voir, regarder, percevoir, comprendre, expliquer : comment cela se passe ? Mes camarades observent-ils les mêmes choses et imaginent-ils les mêmes féeries ? L'électricité statique, les ondes, le magnétisme, la pesanteur, tous ces phénomènes fascinants comment cela fonctionne-t-il ? Pourquoi l'artiste choisit – elle ce titre étrange, ce cadrage, l'association de ces œuvres ? Où ainsi m'emmène-t-elle subtilement ? Comment art et science se conjuguent ? Autant de questions fondamentales auxquelles nos petits « voyageurs », à l'aide de leur carnet de découvertes, s'attacheront en se confrontant à l'œuvre captivante d'Edith Dekyndt.

La visite active à l'intention des secondaires : *Au-delà des apparences*

Subtilement l'artiste rend compte des phénomènes immatériels, évanescents, invisibles qui composent notre univers quotidien. Comment opère t-elle pour manifester cette présence ? Du constat plat du scientifique à la vision hallucinatoire, comment d'analogies en analogies dérive-t-on ? Entre ce que je vois et ce que je regarde se creuse un espace troublant, celui de ma subjectivité.

Comment interfèrent ma perception, mon imaginaire, ma mémoire sur l'objet considéré. L'objectivité est-elle concevable ? Quelle est la part du « regardeur » ? Comment s'enchevêtrent science, art, métaphysique pour éveiller la présence secrète des choses ?

INFORMATIONS ET RESERVATIONS

Service des réservations

Laurence Lelong
Rue Sainte-Louise, 82
7301 Hornu
Tél : 00 32 (0)65/ 613 881
fax : 00 32 (0)65/613 91
courriel :
animation.macs@grand-hornu.be
ecole@grand-hornu.be
site internet : www.mac-s.be

Tarifs

Au musée

- *Visite active* :
40 € (durée : 1h30 à 2h)
+ 2 €/élève (droit d'entrée) – entrée libre pour les enfants du maternel

En classe

- *Animation nomade en classe* :
60 € pour 1 animation nomade en classe /
100 € pour 2 animations nomades
+ le forfait pour le déplacement de l'historien(ne) de l'art :
de 0 à 50 km : 10 € ; de 50 à 100 km : 20 € ; de 100 à 150 km : 30 €