



les presses du réel

Ombre indigène – Edith Dekyndt

Ombre indigène – Edith Dekyndt

WIELS / LE CONSORTIUM

Ombre indigène – Edith Dekyndt

Foreword – p. 5

XAVIER DOUROUX & DIRK SNAUWAERT

Exhibition Ombre indigène – p. 11

WIELS

Impacts of the Milieu – p. 79

FLORENCE MEYSSONNIER

The Force of Things – p. 95

JANE BENNETT

Exhibition Théorème des foudres – p. 115

LE CONSORTIUM

Théorème des foudres – p. 116

ANNE PONTÉGNIE

Edith Dekyndt: Nothing Comes from Nothing – p. 147

GRETCHEN WAGNER

Edith's Laboratory, 1996 – p. 176

KITTY SCOTT



Foreword

Rather than contenting ourselves with a travelling exhibition of objects sent here and there, as is often the case nowadays when a solo show travels abroad, our two institutions insist on the de- and re- localisation of Edith Dekyndt's interventions, as well as on the intrinsic quality of her works. They weave links beyond the notion of a space of circulation with a certain milieu, density and gravity. Dekyndt, through the coherent practice she has been developing for the past twenty years, creates works that enter into a relation with the specificities of the location they inhabit for the time of the exhibition.

She re-defines a practice very distinct from the one which would be qualified as *in situ*, in other words a practice appending itself on a given architectural and institutional context, by re-locating her work's experience in a more extended spatiality and temporality, both more abstract and more concrete, that of the organism's flux of complex energies constituting the world's ecosystem. The work's interdependence towards its context of presentation is here re-defined as an interdependence also including the physical macro- and microscopic, and their traces within a location's history.

The exhibitions at Le Consortium in Dijon and at WIELS in Brussels will thus include works created with substances, organisms and phenomena that can be found in their proximity. The sensible surfaces will be as minimal as they are shapeless, as structured as they are complex, for the materials are literally at work, in action and in reaction, constituting surfaces and textures in evolution. Earth, dust, wine, water, copper, caffeine, yeast, ink, graphite, wine tartrates, bacteria... An ensemble of elements in their direct and elementary manifestation, freed from all the weight of anecdotes and conventions, re-locating the works, as well as the exhibition space, in a close relationship with the environment and the milieu. These two exhibitions do not include any identical work, and their organisation follows different directions, thus denying the "free exchange" rule of the travelling exhibition often at work in artistic events. Dekyndt has designed and created similar – but not identical – ensembles of works for these two exhibitions, following parallel structures and narrations, and thus rejecting in a subtle way the attraction of the principle of mechanical repetition.

This distinction is perceptible in the different structurings of the works, also denying criteria which we would attribute to objects or to the model of mechanical seriality possessing formulas and rules. Her works rather manifest themselves as things, as nature, always specific and singular, but still showing similitude with other species of the same genre. Dekyndt puts forth the specific, the singular, the particular, as well as nature acting through correspondences and equivalences, rather than through a serial and repetitive logic, while still relegating the work and fabrication aspects to the background. This questioning of the gesture and intervention of the artist extends the question of agency and individual decision when faced with the principle of production, and also enlarges the focus of the question to principles constituting and structuring the world and nature. Beyond parallels with mathematical models which are supposed to be the basis of any organism or non-organism, Dekyndt actually and physically makes principles of natural production such as fermentation, accumulation, extraction, chemical or organic reaction, reductions or excesses of energetic fluxes..., act and interact. Her discreet restraint behind the effect of surfaces, sensitive matters and substances, questions on one hand the positivist and technological approach – or what the dominance of man over his environment can result in –, and on the other hand the relation of interdependence regulating everything that inhabits this planet. She thus revives a classical philosophical questioning that opposes creation and production, or the concepts of *natura naturans* and *natura naturata*. On one side the supreme law or necessity, on the other side, freedom of fabrication, production, creation of things. These pre-modern definitions that attempted to articulate the opposition between the essence and what activates or makes things act, also implies a re-evaluation of the responsibility that humanity holds through its actions on the milieu it occupies, the milieu hosting it.

Through the continuity of her discourse and the coherence of her practice, Edith Dekyndt leaves lasting traces in the visitors' thought and imaginary. Her projects are ever more precursors of a school of thought that strives for a new ethics, which should be the foundation of any human action towards his environment and his milieu. Reflections induced by Dekyndt's aesthetic experiences posit the question of human beings becoming more responsible towards the ecosystem that hosts them, an evolution embodied by the notion of Anthropocene to which Dekyndt brings new structurings, other atmospheres and the evidence of discreet, subtle and complex phenomena.

These questions and how they are shaped throughout the evolution of Edith Dekyndt's oeuvre are the object of two new essays written by Florence Meyssonier and Gretchen Wagner. An older text by Kitty Scott and a selection of excerpts from *Vibrant Matter* by Jane Bennett, both chosen by the artist, are also reproduced here, and therefore we would like to thank the authors and their publishers for giving their authorisation. This catalogue is not meant to be exhaustive or comprehensive, but it rather functions as a partial and selective approach, which implies a choice of illustrations by the artist. The final decisions as well as the catalogue design were made by graphic designers Petra Fieuids and Simon Casier in close collaboration with her. Several exhibition views from Le Consortium illustrate the way she structures her exhibitions within a space.

For her acceptance to this double invitation and for having responded in two similar and yet different ways, we would like to thank Edith Dekyndt, as well as Pierre Henri Leman and Félix Taulelle for their assistance and their contributions to the project.

We would also like to thank galleries Karin Günther, Carl Freedman and Greta Meert, for their support towards the realisation of the exhibitions and this publication, as well as our public and private partners for their continuing support to the functioning of Le Consortium and WIELS.

Xavier Douroux *Le Consortium*

Dirk Snauwaert *WIELS*

Préface

Plutôt que de se contenter d'une itinérance d'objets envoyés ici et là, comme c'est souvent le cas aujourd'hui quand il s'agit de faire voyager une exposition monographique, nos deux institutions ont voulu insister par leur coopération sur la dé- et la re-localisation des interventions d'Edith Dekyndt, ainsi que sur la qualité intrinsèque de ses œuvres tissant des liens au-delà de la notion d'espace de circulation avec un certain milieu, une densité et une gravité particulières. La pratique cohérente qu'elle développe depuis une vingtaine d'années crée des possibles qui entrent en relation avec les spécificités du lieu que ses œuvres habitent le temps d'une exposition.

Elle redéfinit ainsi une pratique bien distincte de celle qui se définirait comme *in situ*, c'est-à-dire une pratique se greffant sur un contexte architectural et institutionnel donné, en relocalisant les expériences de son travail dans une spatialité et une temporalité plus étendues, à la fois plus abstraites et plus concrètes, celles des flux d'énergies complexes de l'organisme qui composent l'écosystème du monde. L'interdépendance entre l'œuvre et son contexte de présentation se voit ainsi repensée comme une interdépendance incluant également le macroscopique et le microscopique physiques, comme leurs traces dans l'histoire d'un lieu.

Ainsi, les expositions au Consortium de Dijon et au WIELS à Bruxelles incluront-elles des œuvres fabriquées avec des substances, des organismes et des phénomènes qu'on trouve à proximité. Les surfaces sensibles seront aussi minimales qu'informes, aussi structurées que complexes, car les matériaux sont littéralement à l'œuvre, en action et réaction, composant des surfaces et des textures en évolution. La terre, la poussière, le vin, l'eau, le cuivre, la caféine, la levure, l'encre, le graphite, le tartre de vin, les bactéries, etc. Un ensemble d'éléments saisis dans leur manifestation directe et élémentaire, libérés de tout le poids des anecdotes et des conventions, relocalisant les œuvres ainsi que l'espace d'exposition dans une relation étroite avec leur environnement et leur milieu. Ces deux présentations n'incluent aucune œuvre identique et leurs agencements suivent des directions différentes, réfutant ainsi le principe du « libre échange » de l'itinérance sans enracinement trop souvent appliqué aux manifestations artistiques. Edith Dekyndt aura conçu et réalisé des ensembles d'œuvres similaires – et non identiques – pour ses deux expositions, suivant une structure et une narration parallèles, rejetant ainsi de façon subtile l'attraction du principe de répétition mécanique.

Cette distinction se lit dans la différence d'articulation de ses œuvres contestant par ailleurs les critères qu'on attribuerait aux objets ou au modèle de la sérialité machinale avec ses formules et ses règles : elles se manifestent plutôt comme choses, comme relevant d'une nature toujours spécifique et singulière, mais non sans rapport avec d'autres espèces d'un même genre. Dekyndt met en avant le spécifique, le singulier et le particulier, ainsi que la nature, qui agit par correspondances et équivalences plutôt qu'à l'intérieur d'une logique de sérialité et de répétition, tout en reléguant au second plan la dimension du travail ou celle de la fabrication. Ce questionnement du geste et de l'intervention de l'artiste prolonge la question des « agents » et de la décision individuelle face au principe de production. Il élargit aussi le focus de la question aux principes qui composent et structurent le monde et sa nature. Au-delà des parallèles entre des modèles mathématiques qui seraient à la base de tout organisme et non-organisme, elle fait réellement et physiquement agir et interagir des principes de production naturelle comme la fermentation, l'accumulation, l'extraction, la réaction chimique ou organique, des réductions ou excès de flux énergétiques, etc. Sa retenue discrète derrière l'effet des surfaces, des matières et des substances sensibles questionne, d'un côté, l'approche technologique positiviste ou ce que peut apporter la domination de l'homme sur l'environnement, et de l'autre, la relation d'interdépendance qui régule tout ce qui habite la planète. Ainsi, elle ravive un questionnement philosophique classique qui oppose la création et la production, ou encore les concepts de *natura naturans* et de *natura naturata*. D'un côté, la loi suprême ou la nécessité, de l'autre, la liberté de fabriquer, de produire, de créer des choses. Ces définitions pré-modernes qui cherchaient à articuler l'opposition entre l'essence et ce qui active ou fait agir les choses impliquent aussi la réévaluation en cours de la responsabilité que, par ses actions, l'humanité exerce sur le milieu qu'elle occupe et qui l'héberge.

Par la continuité de ses propos et la cohérence de sa pratique, Edith Dekyndt laisse des traces dans la pensée et l'imaginaire des spectateurs. Ses projets sont de plus en plus précurseurs d'une pensée mobilisée en vue d'une nouvelle éthique qui devrait être la base de toute action humaine vis-à-vis de l'environnement et de son milieu. Les réflexions qu'induisent les expériences esthétiques de Dekyndt posent la question

d'une responsabilisation du terrien envers l'écosystème qui l'accueille, une évolution exprimée par la définition de l'anthropocène, à laquelle la pratique de Dekyndt apporte de nouvelles articulations, d'autres atmosphères et la mise en évidence de phénomènes discrets, subtils et complexes.

Ces questions et la manière dont elles se dessinent dans l'évolution du travail d'Edith Dekyndt sont étudiées dans de nouveaux essais écrits par Florence Meyssonier et Gretchen Wagner. Un texte plus ancien de Kitty Scott et une sélection d'extraits tirés du livre *Vibrant Matter* de Jane Bennett, choisis par l'artiste, sont également repris et nous remercions leurs auteurs et éditeurs d'avoir pu les republier. Le catalogue ne se veut ni exhaustif ni totalisant, mais fonctionne plutôt comme une approche partielle et sélective. Ce qui implique un choix logique d'illustrations par Dekyndt. Les décisions finales ainsi que la mise en page du catalogue ont été effectuées par les graphistes Petra Fieuws et Simon Casier en étroite discussion avec l'artiste. Un ensemble de vues d'installation au Consortium illustre la façon dont celle-ci « compose » ses expositions dans l'espace.

Pour avoir accepté cette double invitation et y avoir répondu de deux façons à la fois similaires et différentes, nous remercions Edith Dekyndt, ainsi que Pierre Henri Leman et Félix Taulelle pour leur assistance et leurs contributions respectives au projet.

Les galeries Karin Günther, Carl Freedman et Greta Meert sont vivement remerciées pour leur soutien aux expositions et à la publication, tout comme nos partenaires publics et privés pour leur contribution constante au fonctionnement du Consortium et du WIELS.

Xavier Douroux, *Le Consortium*
Dirk Snauwaert, *WIELS*

WIELS

from 05-02 to 24-04-2016

Ombre indigène



E.D., **Odradek o**, pen on paper, 10,4 × 14,6 cm, 2014



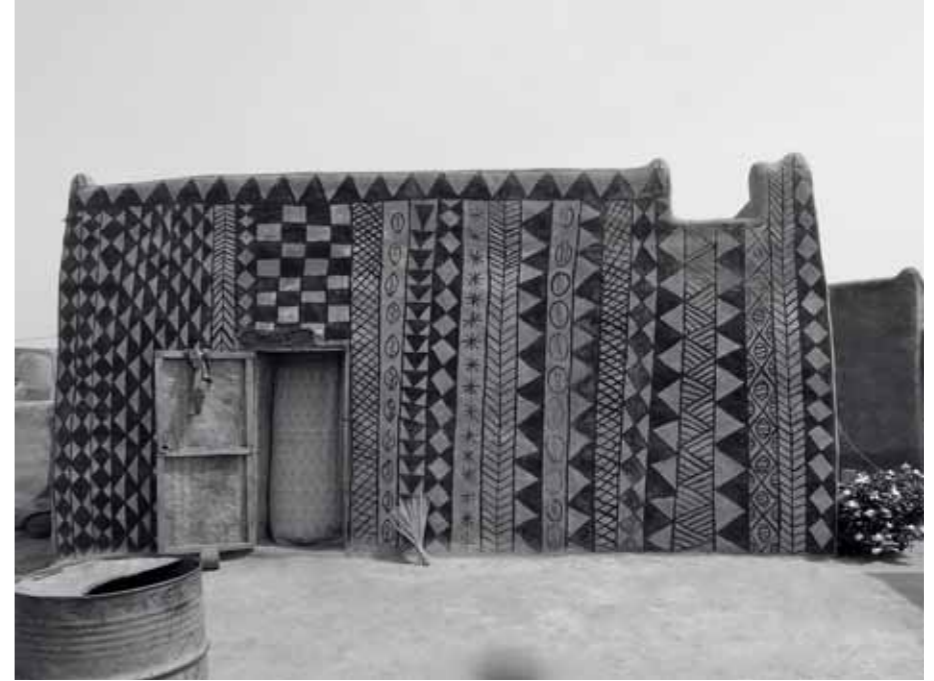
E.D., photographs, view of Master Duangkamol Jaikompan's studio, Nanthawan Temple, Chiang Mai, Thailand, 2014



Nanthawan Temple 007 (Chiang Mai), linen canvas stretched on frame, China lacquer ware, 24 x 30 cm, 2014



E.D., photograph, Jordan, 2010



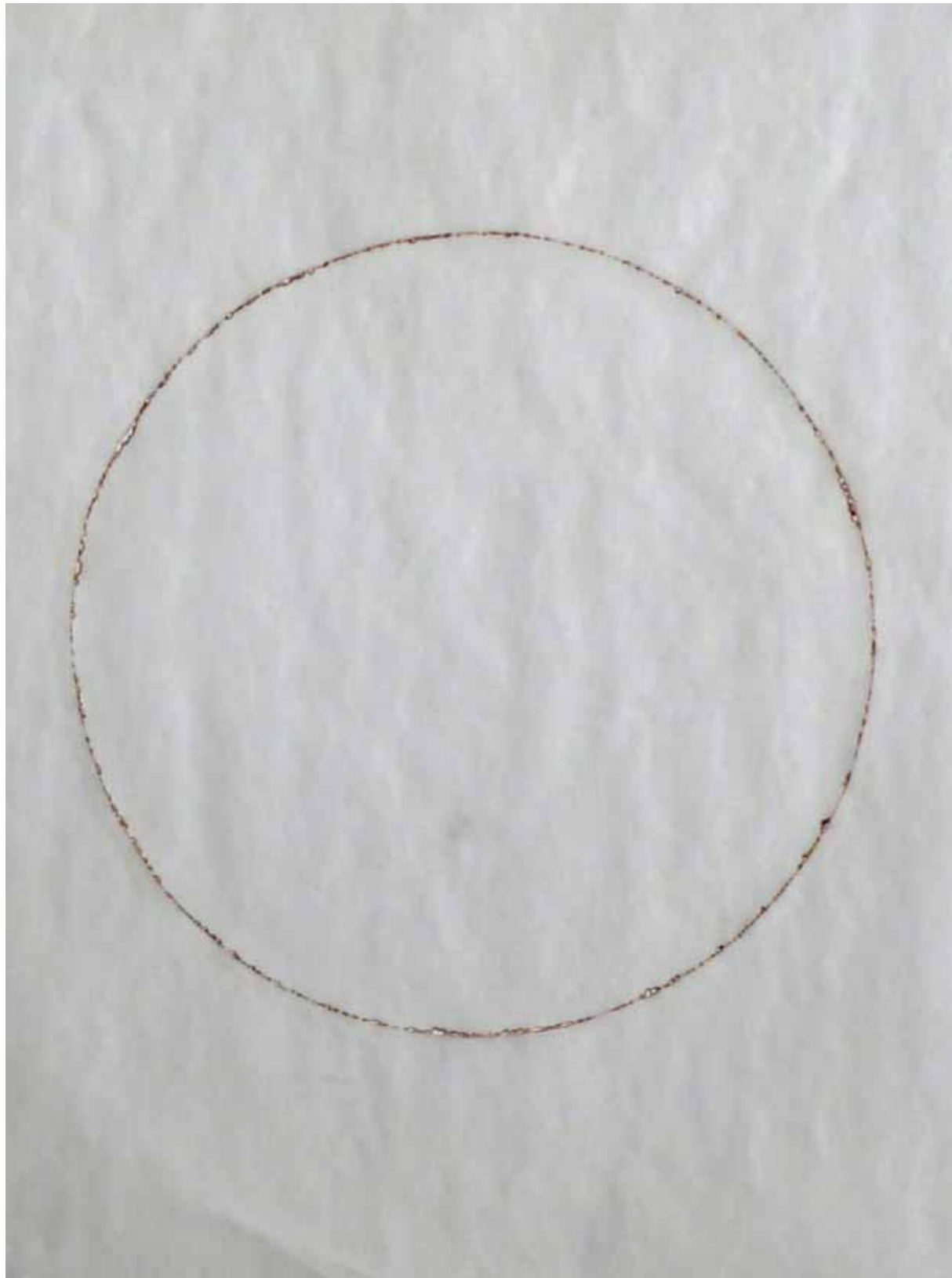
Photograph, house in the village of Tiébélé, Burkina Faso. *Courtesy Rita Willaert, 2009*
Photograph, Jaipur, craftsman burning the back of a carpet to solidify it



Genealogy of Dust (detail), dust from a family's tumble dryer kept for 14 years, 16 circles of 30 cm diameter, 2000-2014



The Biography of Objects 02, ethnic-inspired carpet (saltbak-tapis-tisse-a-plat-divers-coloris_0371289_PE552997_S4), ferments, 170 x 240 cm, 2015



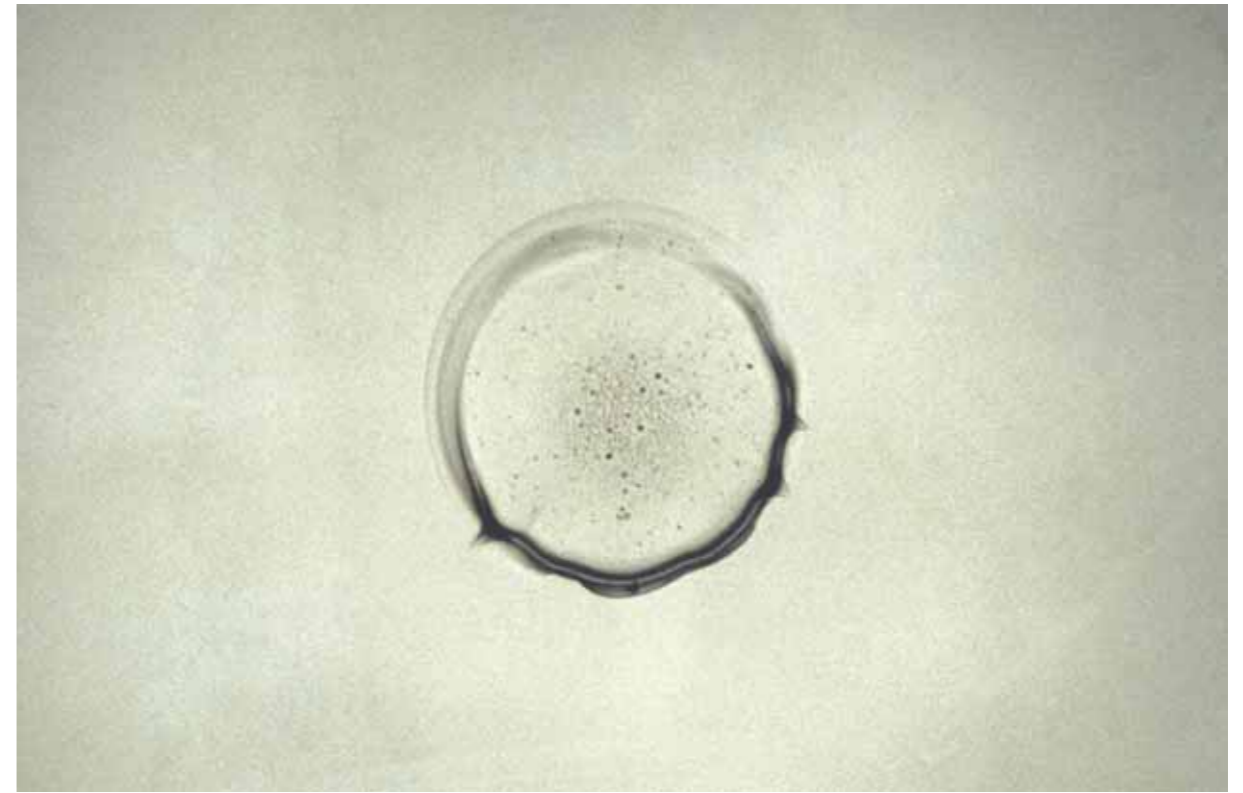
Celsius 1, drawing on wax paper, 30 × 40 cm, 1999



The Biography of Objects 01, ethnic-inspired carpet (havbro-tapis-poils-ras-blanc_34165_PE124067_S4), partially burned, 170 × 240 cm, 2015



Ethnic-inspired carpet (stockholm-tapis-tisse-a-plat-noir_o388481_PE55904), 250 x 350 cm



Ne touche à rien (replica), 80 frames for slides, Kodak Carousel slide projector, timer, 1997-2016

Dried up drops of different beverages on unused slide mounts are projected by a slide projector so that, in this enlargement, the solidified liquid embodies an imaginary scientific world of cells, planets, crystals, etc.





Mud 007 (*Fort-de-France*), mud on burlap, 74 × 107 cm, 2014

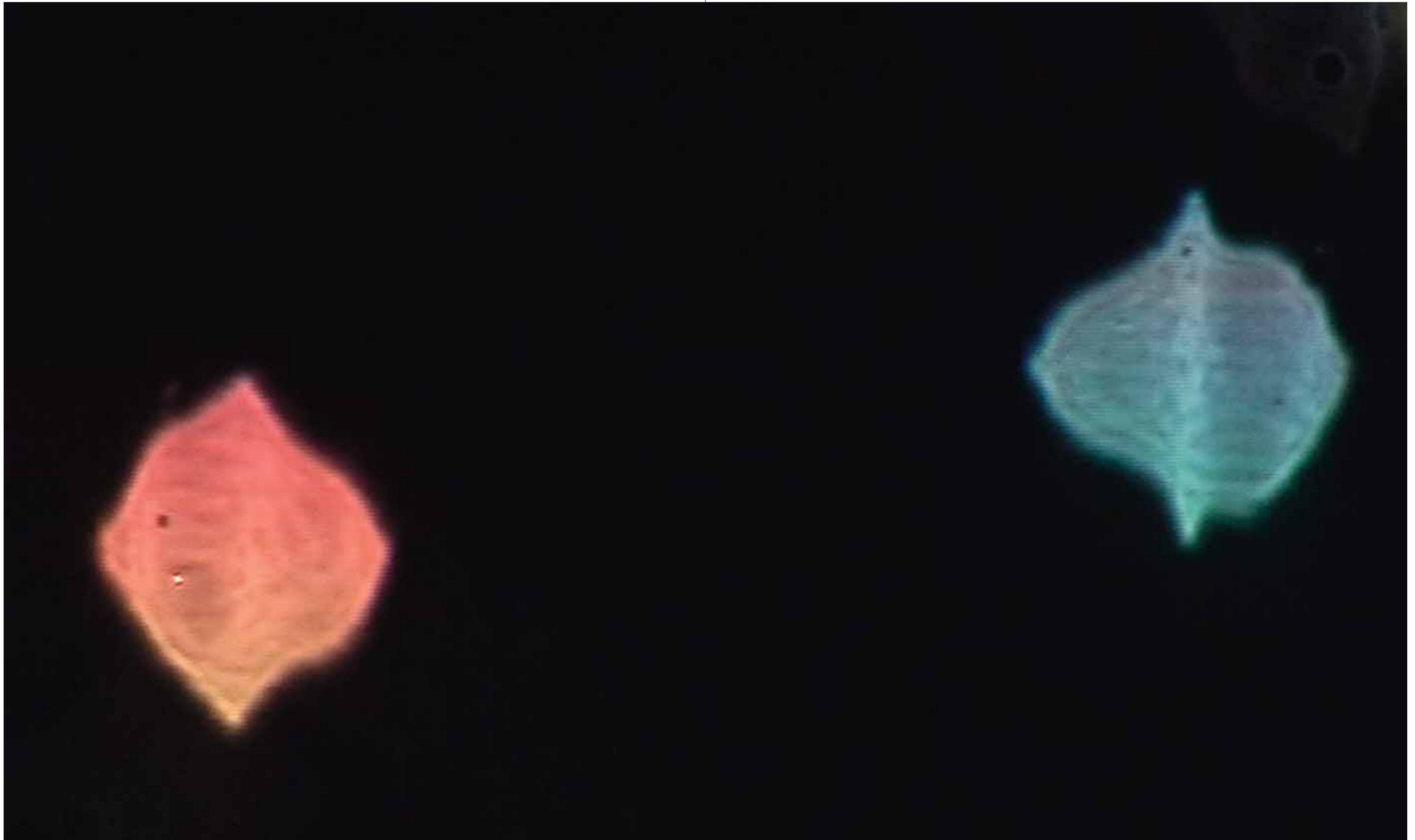


Mud, studio view, 2015



Berlin Spring Piece 03, cotton canvas stretched on frame, salt crystallisation, 18 x 24 cm, 2015





Trail of Tears (*Nunna daul Isunyi*), video projection, 16/9, 3'33", on a loop, sound, 2008

Two geometrical motifs are being distorted on a dark backdrop. The soundtrack is a Native American rain song. The image is the surface of a window, filmed during a violent storm on the Gowanus canal in Brooklyn (New York), where lived the Mohawk Indians.



Gowanus, video projection, 1'21", on a loop, 2008

Petroleum stains appear on the surface of the Gowanus, a canal passing through Brooklyn (New York).



Berlin Spring Piece 35, cotton canvas stretched on frame, casein, oxidised copper chloride, polymer resin, 24 × 30 cm, 2015



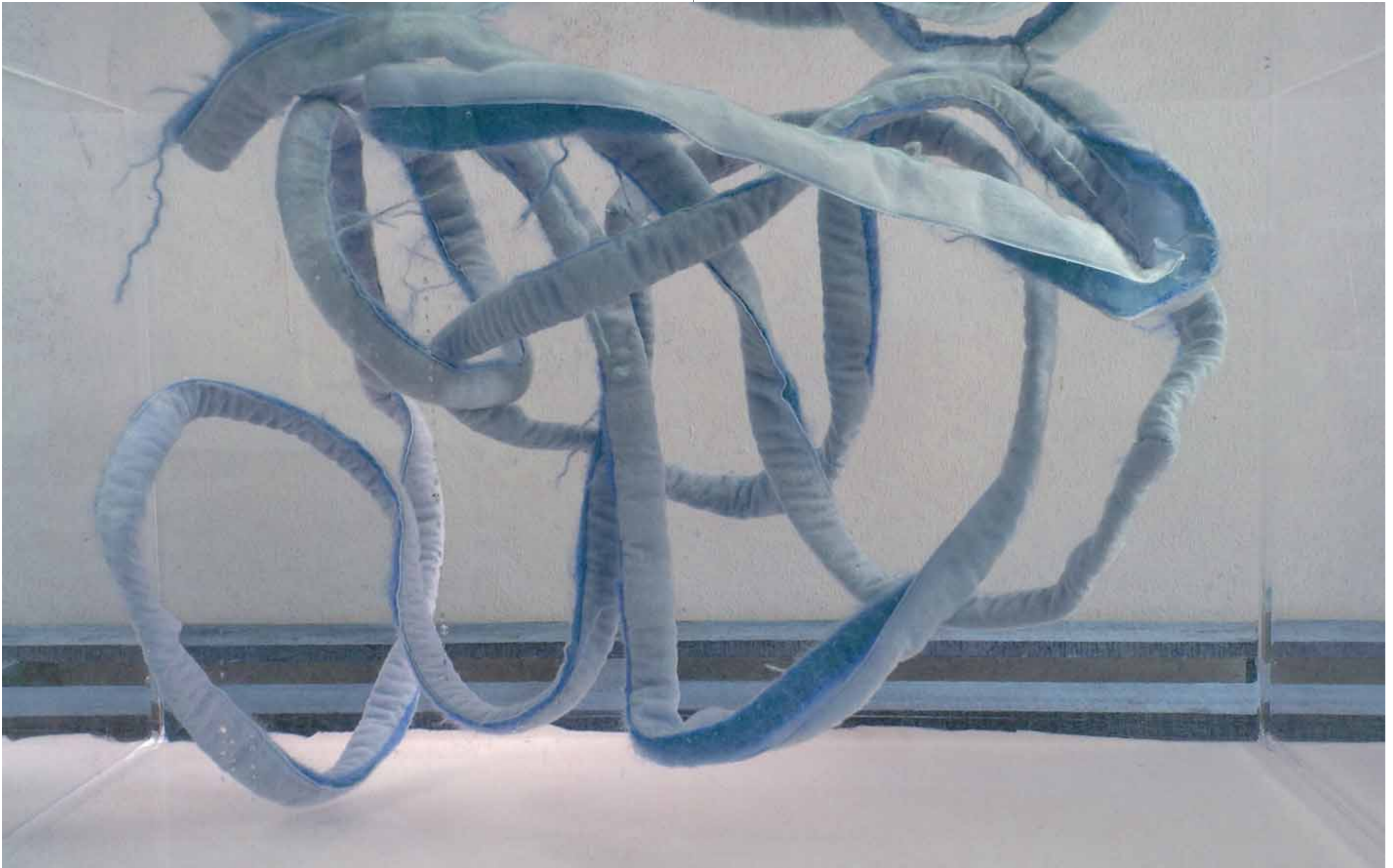
Berlin Spring Piece 36, cotton canvas stretched on frame, oxidised copper chloride, polymer resin, 18 × 24 cm, 2015



X-Man 20 (Akumal, Mexico), silk stretched on frame, ink through capillary action, 30 × 40 cm, 2012
All the many varied patterns and forms of the Mexican Vanities and X-Men use the same physical phenomenon: capillary action. Silk-like material is stretched over a frame and then laid flat in a shallow tray of ink or other coloured liquids (coffee, wine). Left overnight, the liquid, of its own accord, spreads through and across the material. The resulting abstract images range from the almost monochrome, to an often occurring simple X, and even to more complex organic-looking structures.



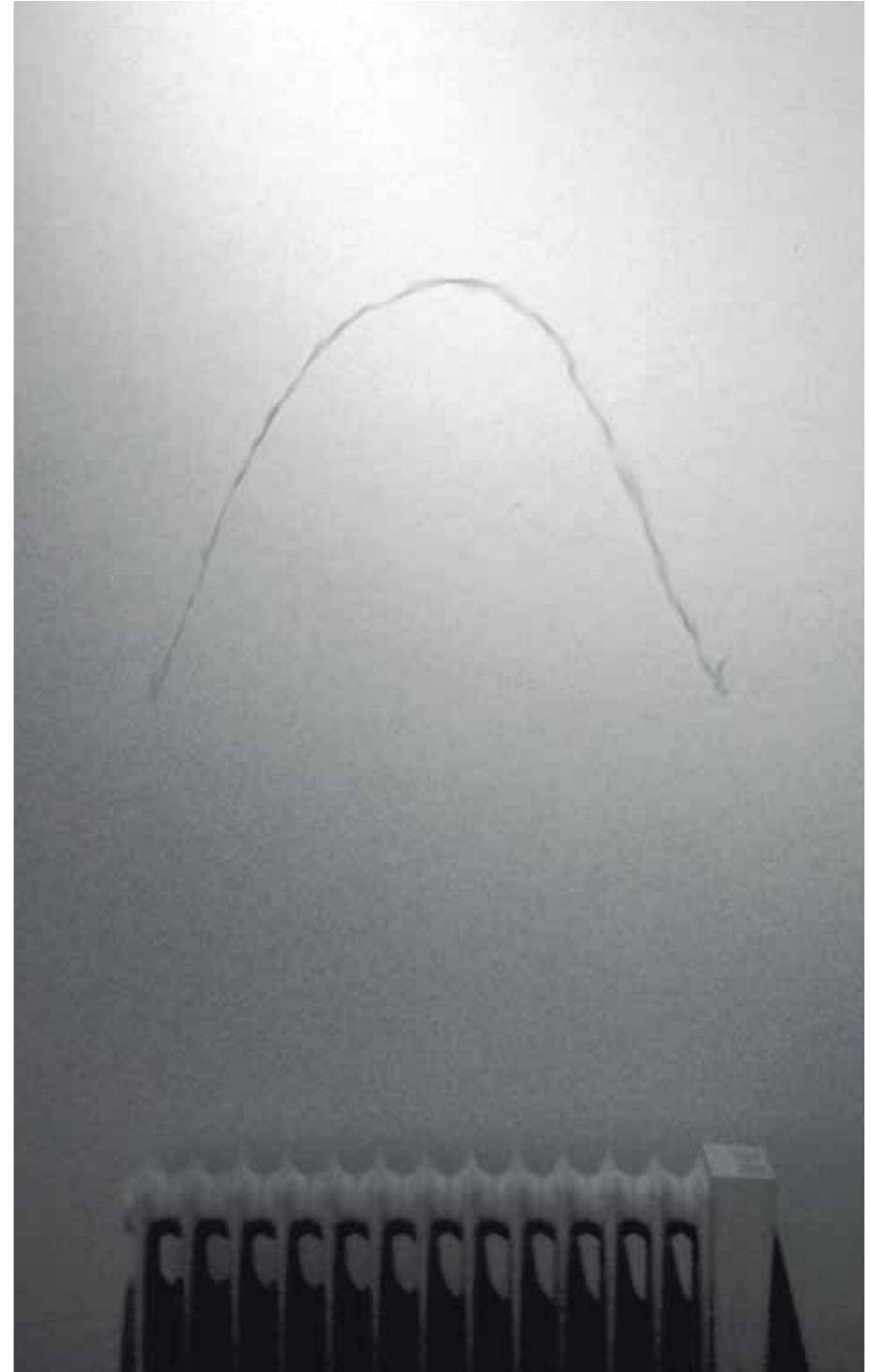
Laboratory 01 (replica), cotton curtain impregnated with coffee through capillary action, 650 × 1500 cm, 1995-2015



A Portrait of Things (replica), object made of fabric immersed in a water aquarium, variable dimensions, 1995-2015



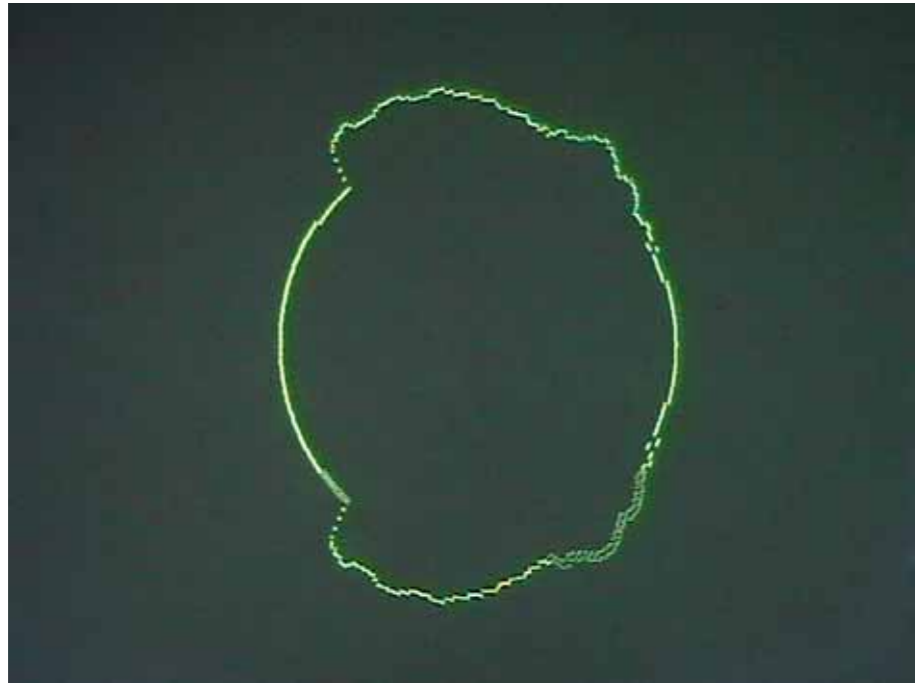
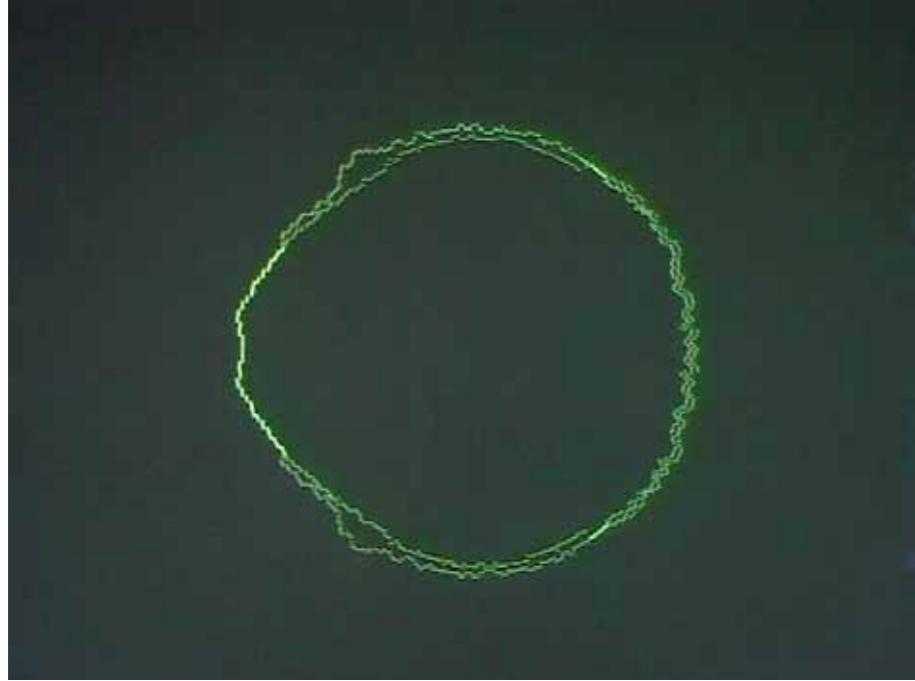
A Portrait of Things (replica), drying object made of fabric, variable dimensions, 1995-2015



Tepid Curve, installation, electric radiator and silk thread, 1997



Graphite 15, linen canvas stretched on a frame, graphite, 110 × 180 cm, 2015



Any resemblance, to persons, living or dead, is purely coincidental, video headset, images from the video, 4/3, 18'40", sound, 2004
Produced by BPS 22, art museum of the Hainaut province, Charleroi.



Any resemblance, to persons, living or dead, is purely coincidental, video headset, installation view from the BPS 22, art museum of the Hainaut province, 2004
The spectator is provided with virtual reality glasses. When wearing this low-tech audiovisual device, they see a circle whose contours are made of fractal forms which move according to the intensity of the sound. A hypnotic voice can be heard. It recounts scientific phenomena, different states of physical experiences, the perception and consciousness of the world. Visitors find themselves immersed by this micro-environment.



To Peel a Ball, documentary video, 2008

To Peel a Ball, object, 1998

The surface of a plastic ball is peeled as if it were a fruit, in order to obtain the thinnest and most transparent surface possible.



Le chasseur et le pêcheur, video (soundless extract), 4/3, 3'33", on a loop, 1992. Produced by the Hainaut province, Charleroi.



Laboratory 02, woollen blanket wrapped up in transparent tape, 1996



Night Piece 004, woollen blanket covered with black wax, 14 × 47 × 36 cm, 2014



That Those Beings Be Not Being 01, object, human hair and fabric, variable dimensions, 2015





Kin Nights, video projection, 4/3, 4'36", on a loop, 2004

A neon light blinks and erratically lights up the room where the video is projected. Filmed in Kinshasa in 2004, this object reflects the precariousness of electricity distribution in the city, random and insufficient. Only five percent of the population is believed to have electricity in a country that has a hydro-electric potential to provide electricity to the entire Southern part of the continent.



AT P A P B L L E E, photograph of an apple and a wooden table, Fri Art Kunsthalle in Fribourg, Switzerland, 2011

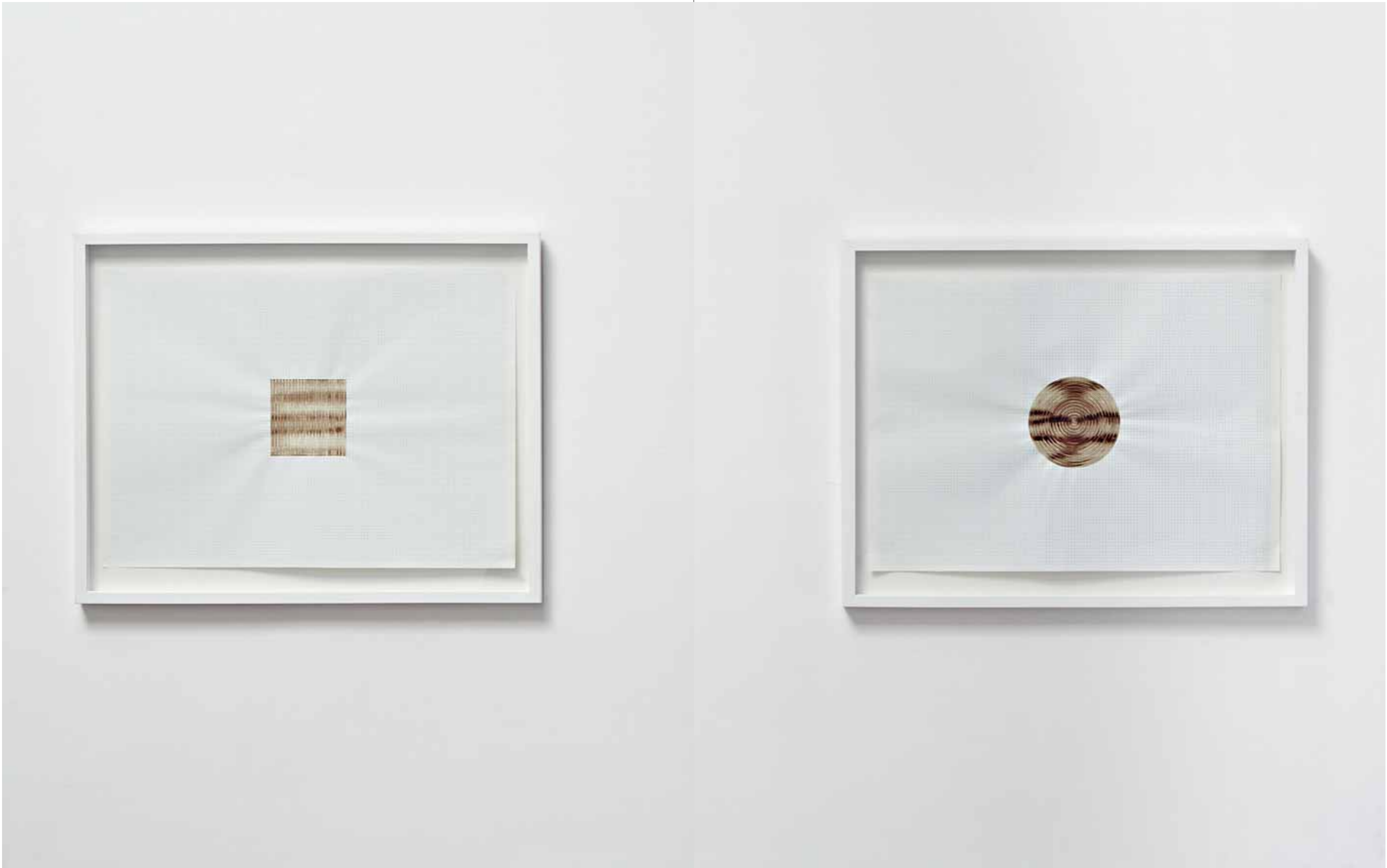


AT P A P B L L E E, view of the installation, Fri Art Kunsthalle in Fribourg, Switzerland, 2011

For the project AT P A P B L L E E, Edith Dekyndt has worked with a nanotechnology scientist from the Adolphe Merkle Institute to produce a work that questions the ethical limits of science regarding the manipulation of living beings. Through this project, the artist created a membrane with the respective matters of a table and an apple – a nanoparticle having the same scale ratio with a meter than an apple does with the earth. Produced by Fri Art Kunsthalle in Fribourg, Switzerland.



AT P A P B L L E E, (polymer composite) membrane made of particles from an apple and a wooden table, Fri Art Kunsthalle in Fribourg, Switzerland, 2011



Blood Drawings 008 and 006, drawings made with blood on ruled Canson paper, 47 × 65 cm, 1999



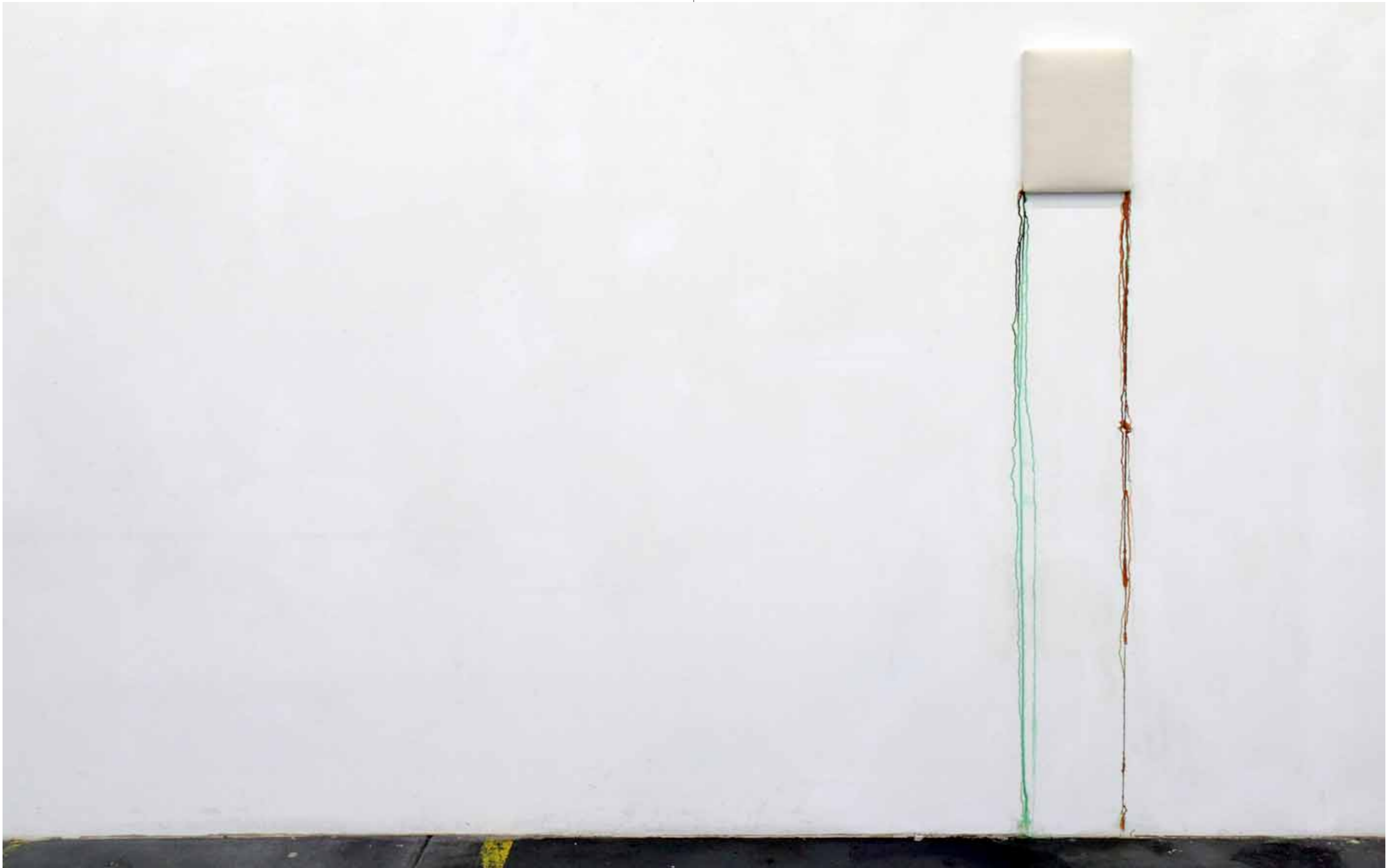
Project for the Dead Sea, video projection, 16/9, 27'37", on a loop, 1999-2010

Here, under the artist's gaze, the depths of the Dead Sea are transformed into an abstract submarine landscape. The physical properties of this lake make it a remarkable subject for observation: a floating, gravity-free environment whose salt content renders any form of life impossible. Dekyndt films its void, discerning in spite of a supposed total absence an infinite wealth of movement and colour occasioned by variations in the light.

Produced by the Synagogue de Delme.



A Portrait of Things (replica), humidified woollen object placed in an hermetic glass container, 1995-2015



The Deodants 02, cotton canvas stretched on frame, CaCl₂, copper, 24 × 30 cm, 2015



Dogs with gas masks, 1939. Three Airedale dogs wearing their special gas masks at a Surrey kennel. They are being trained by Lt Col E. H. Richardson. (Photo by Keystone/Getty Images)

Edgar Degas (Paris 1834 - 1917 Paris), *Factory Smoke*, monotype printed in black ink on laid paper, 5,8 x 6,8 in., 1877-79. The ElishaWhittelsey Collection, The ElishaWhittelsey Fund, 1982

FLORENCE MEYSSONNIER

Impacts of the Milieu

Some might find it odd to approach Edith Dekyndt's oeuvre through the notion of objectivity, for it has often been said that she represents the "world's subjectivity." Yet it is indeed this opening, and that offered by the *Object* in the title of many of her works, that allows me to introduce her work, and with it, the complex definition we currently give to the notion of form. Although it remains irreducible to any attempted assimilation into the subject, to a representation or a discourse, an *Object* produced by Edith Dekyndt has a veracity which embeds it within its own location, as it embeds it within ourselves. Her objectivism recalls the "world's solidarity" referred to by Alfred North Whitehead, and has less to do with the connection drawn by the movement of a hair caught in the fluctuation of the air, or the shapes made by a ripple on the surface of water, than with the latent action of a contamination. Like a living organism, an Edith Dekyndt *Object* is not a fixed or autonomous entity founded merely on the contours of form or a discourse generated by Deleuzian "haecceities," but rather assumes a holistic dimension by associating itself with the comprehensive presence of the environment, similar to a mycelian contamination.¹

The anthropologist Tim Ingold (son of mycologist C.T. Ingold) admits, along with mycologist Alan Rayner, that "the whole of biology would be different had it taken the mycelium as the prototypical exemplar of the living organism. For it could not, then, have built upon the presumption that life is contained within the absolute bounds of fixed forms. We would instead have a biology that starts from the fluid character of the life process, in which boundaries are sustained only thanks to the continual flow of materials across them."² The morphology of these *Objects*, a symptom of contamination and irradiation, has to do with both the complexity and the evidence of these energetic scenarios, encouraging us to re-think the process of creation, knowledge and existence as an ecology, in other words, through the relations that any being entertains with its environment. Edith Dekyndt's approach, neither completely intentional nor entirely incidental,

¹ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, 1980, trans. Brian Massumi, London and New York, Continuum, 2004, Vol. 2 of *Capitalism and Schizophrenia*

² Tim Ingold, "Point, Line and Counterpoint: From Environment to Fluid Spaces", in A. Berthoz & Yves Christen, *Neurobiology of "Umwelt": How Living Beings Perceive the World*, Berlin, Heidelberg, Springer, 2009, p. 152

is ultimately about an essentially atmospheric dimension—it can relate to an equal number of aesthetic, affective or scientific (chemical, physiological, meteorological...) relations—or about a reflection on the concrete, close to the thinking of John Dewey or Alfred North Whitehead, escaping the distinction between experiencing art and life.

These *Objects* therefore introduce us into an environment seen as an indirect causality of the action. In other words, they invite us to consider Edith Dekyndt's oeuvre within its *modus operandi* understood as a *modus vivendi*. Claiming with Martin Heidegger that “only if we have the capacity to inhabit can we build,” it is often through her numerous residencies and the travels punctuating her production that the artist introduces her works and her exhibitions. She acknowledges that none of her works could have come into existence in a place other than where she herself was living at the time of their creation. The environment in Berlin where her studio is located, where she lives and where she created works in 2015 and exhibited the same year, cannot escape this process of “conrescence” developed by Whitehead in his idea of “solidarity,” again demonstrating a very concrete porosity towards the environment: “Very early on, I was faced with a situation of urgency and precariousness [that was] very palpable in this neighbourhood. The cottage cheese I use in my recent works is a basic product purchased in the nearest supermarket. Its texture possesses the same fragility and spontaneously reacts to the dry atmosphere of this place by crackling.”

Another work, entitled *Ground Control*, is one of her most famous, perhaps because it best highlights this relationship to its atmosphere. Moved by helium and following the movements of air masses that we activate when we ourselves move, this work recalls research in the fields of design and the sciences—especially in that conducted by geographer Dereck McCormack on the uses of the hot-air balloon to experiment with the characteristics of the geography of the atmosphere—which aim at grasping the atmospheric character of our existence. However, Edith Dekyndt's atmospheric approach, as she confirmed during our discussions, reminds me more of Peter Sloterdijk's reflections in *Spheres*. The artist was born in Ypres (Belgium), and her personal history is embedded in this environment, where the first military operation employing chlorine gas took place on 22 April 1915, embodying for Sloterdijk new awareness and the century's true entrance into a new state of being-in-the-world. In the third volume of *Spheres*, the author uses this chemical introduction in the war to highlight the



Berlin Spring Piece 11, velvet stretched on frame, casein, 20 × 30 cm, 2015

underlying relation of the substance to the environment. Like terrorism, chemical weapons “abolish the distinction between the violence against persons and against things from the environment.” This is no longer aimed solely at the body of the enemy, but “is a violence against the ‘things’ that surround human beings and without which people would not be able to remain human.”³

Even before Edith Dekyndt contextualised her work within this biographical element associated with Ypres, an echo of Sloterdijk’s thoughts on environment quickly came to mind when she began telling me about her projects for Le Consortium and WIELS contemporary art centres. While the materiality of the first project was being tinged with the Burgundy terrain and the blood-red tints of the trenches, with Catholicism and vineyards, the substance of the second project, intended for a former brewery in Brussels, was maturing in a relationship of immunity and contamination maintained by the regional *Dekkera Bruxellensis*. This yeast, present in the air of the city and in the Zenne River running beneath it, which allegedly gives a particular taste to Belgian beers, has been captured in a gelation process, as had also been the case two years before, for *Water Album 1* at BF15 in Lyon, with germs inhabiting the Saône River.⁴

For these two projects, Edith Dekyndt infiltrated the earth’s surface, an environment stretched between extension and retention, between the forces of will and imagination expressed in the philosophy of Gaston Bachelard. There is no doubt that the fascinating condensation of energies and images which Bachelard’s material explores retains an obvious resonance in Edith Dekyndt’s work, but its echo is even more powerful today in this Anthropocene ultimatum, with philosophers, artists and scientists agreeing more than ever that the first impacted zone, which turns out to be a part of ourselves, is the Earth. This Earth is not just what we tread upon or abuse to accomplish the purpose of a technical and scientific progress, but it is, in the simplest and most fundamental way, this “thing” which constitutes and contains us. So far, we have only been pretending to reflect on the way we dispose of this Earth, for we did not want to face the fact that it was also the way we have been disposing of ourselves.

Through the large selection of Edith Dekyndt’s works, from the 1990s through today, which is presented in these two exhibitions, it becomes evident that the

³ Peter Sloterdijk, *Ecumes, Sphères III (Foams - Spheres III)*, Paris: Fayard, 2003, p. 93

⁴ A work produced for the BF15 (contemporary art centre in Lyon) for the 2013 exhibition *Slow Stories*

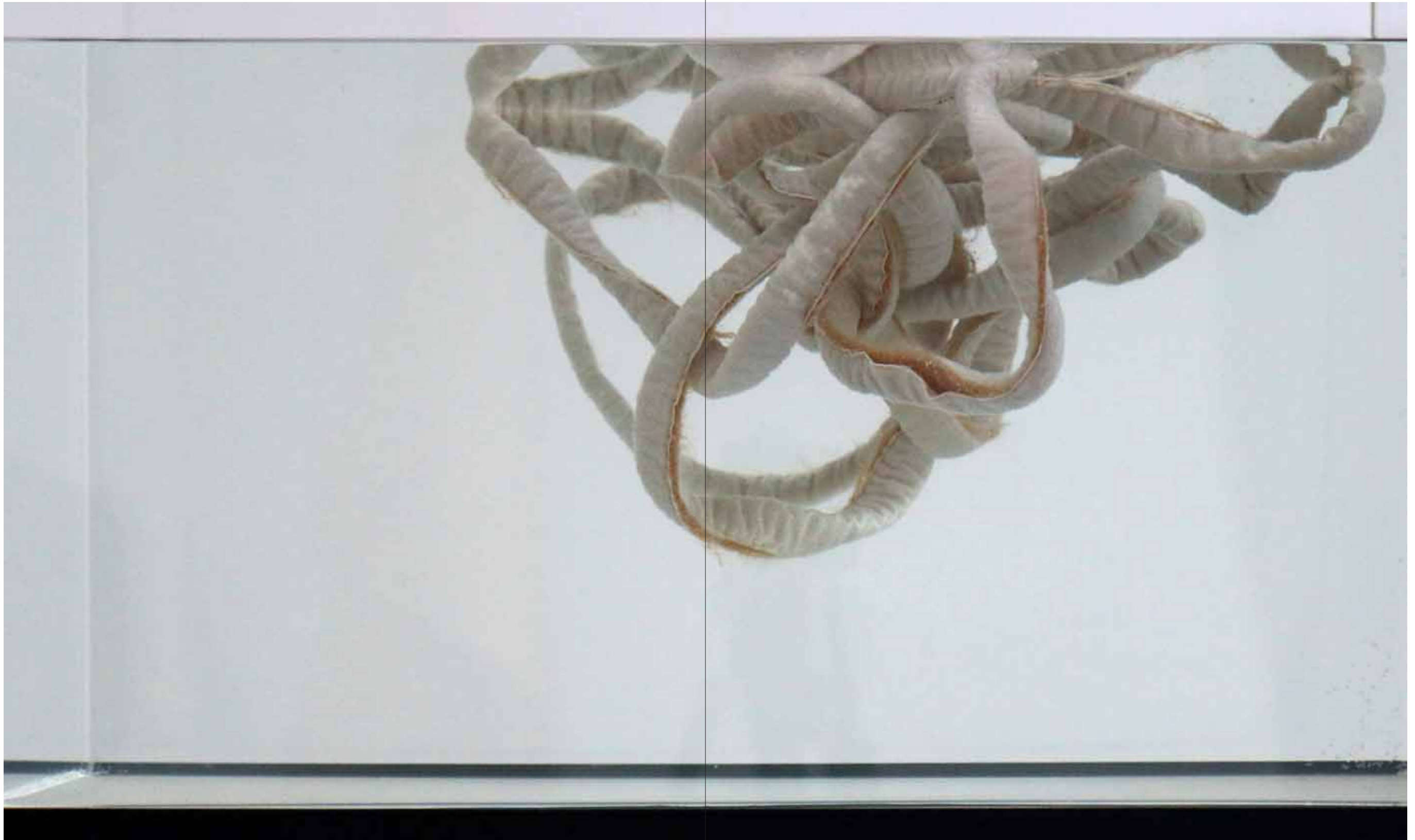
“subjectivity” in which we tend to crystallize her works is inseparable from this “solidarity,” or the continuum with the world inside a concrete universality, and also from the simple belief that the “being” always presents itself within the complex conjecture of a “being-in” the earth, air, water, fire . . . , or in the metabolism of the *Umwelt* developed by Jakob von Uexküll even before the first military use of chlorine gas mentioned by Sloterdijk. Today, this blind belief in life characterizes numerous schools of thought and artistic practices, identified since the end of the last century, and through different traditions, in the broad field of speculative materialism.

Although all the Proustian madeleines that Edith Dekyndt highlights in her works and exhibitions unveil a belief in the power of epiphany (reinforced by the physical “materializing” dimension of many of her works), the animism she demonstrates is not to be equated with a mind trying to distance itself, in search of an essentialism or sensualist materialism. Nor should it be taken as a reification of the art object; she does not believe in a “soul” hidden within the sensible matter—which would again verge on an extension of the realm of the mind. She does, however, grant an absolute value to the *élan vital* of each being within its own milieu, and considers this ecology of feeling the only means to attain it. The quality of the art object is therefore not so much founded on the formal dramatization offered by the staging of the socio-cultural context of the artistic milieu, but rather on the form of intensity possessed by the drama “in these worlds of movements without subjects, roles without actors” prying the individual away from his territorialities.⁵

In the end, the world’s solidarity is all about this impetus of life experience, this burst. From facts to vectors, then from vectors to entities, works by Edith Dekyndt, in all their objectivity, point to the atemporal engendering of a reality, like a body at once phenomenal (in-between liquid and solid) and speculative (in-between ephemeral and eternity). They alternate between these stases and the flux relationships described by Laurent Jenny: shimmering, crystallizing and even coagulating phenomena giving rhythm to the fleeting prehensions of the sub- and ob-.⁶ Seized, like the roses in combustion (*Love Song*), or the objects immersed in liquid (*A Portrait of Things*), none perish in their petrification, but continue to be passed on through the act of feeling; they persist in being these bursts.

⁵ Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton, London, Continuum, 2001, p. 219

⁶ Laurent Jenny, *La vie esthétique. Stases et flux*, Lagrasse, Verdier, 2013



A Portrait of Things (replica), object made of fabric immersed in water aquarium, variable dimensions, detail of the piece in the exhibition *Théorème des foudres*

Rather than believing in Spirit or Soul, Edith Dekyndt's animism believes in the entelechy, in the simple impetus of "life" or "creation" as a process with no other goal than its own power. This is according to Whitehead's "philosophy of organism," which aims to describe the world as a process engendering actual, individual entities, each possessing its own absolute self-realization with no reference to any decision beyond itself. Whitehead adds that the "perpetual perishing" of the individual absolute is therefore doomed: it is an access to "objective immortality."⁷ With Edith Dekyndt, the individuality of a body is entirely captured within this vitalism, or in this tensive momentum of the stasis, allowing it to avoid constructivism resulting from cultural projection, while still remaining within this nebulous ecology of feeling. What renders this individuality irreducible is not that it is a purely objective or subjective fact, but rather its individuation, resisting passing through its environment, beyond polarities, between biological and symbolic, or between living and mortal. More than faith in an absolute substance, Bachelard's imaginary and the philosophy of organism have rather comforted Edith Dekyndt in her faithful attitude or intuition in overcoming the limits of an enclosed form or a finitude, generating artefacts which, by espousing the will and powers acting through them, are rather equatable to simple areas of transit, continually penetrated in time and space. Her quest for what she terms "without image," and her avoidance of the intentional address, which was hastily associated with a scientific approach, brings her closer to the craftsman, sharing with him this Bachelardian belief in the ability of matter to overthrow power relations within which "the intimacies of subject and object are exchanged. Thus is born within the worker's soul a salutary rhythm of introversion and extroversion."⁸

This rhythm penetrates every reactive zone generated by Edith Dekyndt's work, just like the matter secreted by power and contamination relations between the sky and the earth, contained in this work of wine tartrates lying at the centre of Le Consortium, or in a beer from Brussels. But if many of her creations, like mediators, focus on the potential of waves, fluxes, or even minerals, it is because, akin to Bachelard's alchemist's research, her obstinacy is less satisfied with the humus designating the germ than with the germination itself, or the "germinating force" it contains.⁹

⁷ Alfred North Whitehead, *Process and Reality: An Essay in Cosmology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1929, p. 347

⁸ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1992, p. 32-33 (see *Earth and Reveries of Will: An Essay on the Imagination of Matter*, Dallas, Dallas Institute of Humanities & Culture, 2002)

⁹ *Ibid.*, p. 241

Edith Dekyndt's entire oeuvre is founded on a knowledge of one's self and of the world, like a constant learning-weaving movement, which seems obvious when we observe the relation maintained by many of her works with the surface, with the sprawl, with blending, with textiles. From her origins, the artist draws an attachment to textiles and painting that can seem distant, but which nevertheless resonate in the texture of actual materialism, thus asserting the coincidence of fiction and the biological. Her work finds expression in the weaving of close and distant, which can radiate in her immediate environment, and finds resonance in various echoes of religious iconography, Flemish painting, weaving crafts, Thai lacquer techniques, nano-technologies, and other chemical or biological processes. The levelling of matter and fabulation (as defined by Deleuze) also engendered by these different techniques and materials, allows the artist, not to act "as," but to act "with" the context, or etymologically speaking, to let the *contexere* (the "weaving with") act, like an immanent matrix.¹⁰

Edith Dekyndt is constantly located within this permeable zone of feeling, between thought and action. For her, it all consists of generating a fertile ground for germination, or the process of "instauration" dear to Étienne Souriau, in impacting relations that she reiterates in the matter itself, and in her series' of works, like the relentless and endless determination of a positive thought which acknowledges the full value of obscure zones of non-knowledge and hidden foundations, and which prefers "the immediate identity between the power of the real and the power of shadows," to the sagacity of images.¹¹ Indeed, Edith Dekyndt, more than in the claim of origin or the circumstances of the facts in their representation, finds an interest in the more or less direct agency that each of these works carries in itself, like *indigenous shadows*, and which indefinitely maintains their veracity within the realm of possibility.

Since the 1990s, resisting the fiction of utopia as much as dystopia, Edith Dekyndt's work has remained within the fiction of experimental *topism* of the milieu, manifest in a series made over several years, entitled *Laboratory*. From this brand new act of feeling are born what Whitehead called these "lures for

¹⁰ "He has to start to tell stories in order to affirm himself all the more as real and not fictional," Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 152

¹¹ Jacques Rancière, *Le fil perdu. Essai sur la fiction moderne (The Lost Thread: The Democracy of Modern Fiction)*, to be released by Bloomsbury in June 2016), Paris, La Fabrique, 2014, p. 127



feeling,” these impacting relations luring our attention outside of the intention, that let themselves be penetrated, like a river bed, by the multiplicity composing the universe. Hence the perpetual sensation of an ambiguous substance, at the same time deeply located and confusingly ethereal, when we meet one of Edith Dekyndt’s works. Like something happening here and now, everywhere and always, the world is not here in a given moment, but its present contains in itself previous experiences and consequences, a diffuse and equivocal thickness entirely assumed by the artist, and in which is built, at the same time as the work, the form of a contemporary epistemology and ontology.¹²

Instead of offering knowledge about these things, locating the genesis of a gaze, a gesture, a work, an exhibition in the Burgundy soil or in the history of a yeast present in the sub-soil of Brussels allows us, to echo Graham Harman’s theories, to open their modality of existence through “allusions” appearing like reflections, waves, images or sounds on the surface textures of these *Objects*. Their irreducible format partakes in grasping the relation of incorporation established by the artist between form and formation, in the same way as between the object of knowledge and the movement of thought trying to seize it. It is in other words like a process of passage, sometimes punctuated, but never completed. To understand works by Edith Dekyndt, there is therefore no need for long descriptions, only a certain impetus that allows us to activate these “bursts,” which enjoin us, as if in the scintillating depth of the middle of the night, to this positive hysteria of feeling.

FLORENCE MEYSSONNIER

Incidences du milieu

Peut-être que certains trouveront curieux d’aborder l’œuvre d’Edith Dekyndt par l’objectivité, tant il a été dit à son sujet qu’elle manifestait « la subjectivité du monde ». Pourtant, c’est bien cette entrée et celle de l’*Object* titrant nombre de ses œuvres qui me permettent d’introduire son travail et, avec lui, la complexe définition que nous donnons actuellement à la forme. Car s’il reste en effet irréductible à toute assimilation à un sujet, à une représentation ou à un discours, l’*Object* produit par Edith Dekyndt partage néanmoins une véracité qui l’ancre en son lieu comme en nous-mêmes. Son objectivisme nous renverrait à cette « solidarité du monde » évoquée par Alfred North Whitehead, tenant moins au trait d’union que dessine le mouvement d’un cheveu se mêlant aux fluctuations de l’air ou aux formes que produit une onde à la surface de l’eau, qu’en l’action latente d’une contamination. Comme un organisme vivant, l’*Object* d’Edith Dekyndt n’est pas une entité fixe et autonome seulement portée par les contours de la forme ou du discours que génèrent les « heccétés¹ » deleuziennes, mais il prend une dimension holistique, en s’associant en effet à la présence totalisante de l’environnement sur le mode d’une contagion mycélienne. L’anthropologue Tim Ingold (fils du mycologue C.T. Ingold) reconnaît, comme le mycologue Alan Rayner, « que la biologie tout entière aurait été différente si elle avait fait du mycélium l’exemple prototypique de l’organisme vivant, car elle n’aurait alors pas pu se construire sur l’hypothèse selon laquelle la vie est contenue dans les limites absolues de formes fixes. Son point de départ aurait plutôt été le caractère fluide du processus de la vie, à l’intérieur duquel les limites ne tiennent qu’au flux continu de matériaux qui le traverse² ». Symptôme d’une contagion et d’une irradiation, la morphologie des *Objects* tient à la fois de la complexité et de l’évidence de ces scénarios énergétiques qui nous enjoignent de regagner un processus de formation, de savoir et d’existence comme celui d’une écologie, c’est-à-dire dans les rapports qu’entretient tout être avec son milieu. Ni totalement intentionnelle, ni totalement contingente, l’approche d’Edith Dekyndt relèverait *in fine* d’une dimension essentiellement atmosphérique – cette dernière pouvant recouper chez elle autant de rapports esthétiques, affectifs que scientifiques (chimique, physiologique, météorologique...) – ou d’une pensée du concret proche de celles de John Dewey ou d’Alfred North Whitehead, déjouant la distinction entre l’expérience de l’art et celle de la vie.

Aussi, ses *Objects* nous introduisent-ils dans l’environnement comme causalité indirecte de l’action, ou autrement dit nous invitent-ils à saisir l’œuvre d’Edith Dekyndt dans son *modus operandi* compris comme un *modus vivendi*. Considérant comme Martin Heidegger que « c’est seulement quand nous pouvons habiter que nous pouvons bâtir », c’est souvent à travers les nombreux déplacements et résidences qui jalonnent sa production que l’artiste introduit en effet ses œuvres et ses expositions. Elle reconnaît qu’aucune de ses pièces ne pourrait avoir existé ailleurs que là où elle-même vivait au moment de leur réalisation. L’environnement dans lequel se trouve son atelier à Berlin, où elle réside et réalise en 2015 une partie des œuvres exposées cette même année, n’échappe pas à ce processus de « concrescence » exposé par Whitehead à travers cette idée de « solidarité », témoignant encore une fois de cette porosité très concrète avec le milieu : « Il m’a très vite renvoyée à une situation d’urgence et de précarité palpable dans le quartier. Le fromage blanc utilisé pour mes récentes œuvres est un produit de base acheté dans le supermarché le plus proche. Sa texture est prise de cette même fragilité, et réagit spontanément par craquement à l’atmosphère sèche qui règne ici », précise-t-elle. Une autre de ses œuvres, parmi les plus connues, *Ground Control*, l’est peut-être car elle met le plus efficacement en évidence ce rapport à l’atmosphère. Mue par l’hélium et au gré des masses d’air que nous activons par nos déplacements, cette pièce rejoint les recherches dans le domaine du design ou des sciences pour saisir le caractère atmosphérique de l’existence – notamment celles entreprises par le géographe Dereck McCormack sur les usages qui ont été faits du ballon pour expérimenter les caractéristiques d’une géographie de l’atmosphère. Mais c’est davantage à la pensée des *Sphères* de Peter Sloterdijk que l’approche atmosphérique d’Edith Dekyndt me renvoie évidemment, et qu’elle-même me confirme lors de nos discussions. L’histoire personnelle de l’artiste, née à Ypres, est imprégnée de cet environnement au sein duquel eut lieu la première opération militaire au gaz chloré, le 22 avril 1915, qui emblématise pour Sloterdijk la prise de conscience et la véritable entrée

¹² Alfred North Whitehead, “Symposium – Time, Space, and Material: Are they, and if so in what sense, the ultimate data of science?”, in *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volume II, 1919, pp. 44-57

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 474.

² Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Zones sensibles, 2013, p. 195.

de ce siècle dans un autre être-au-monde. Dans le troisième tome de *Sphères*, il s'appuie en effet sur cette introduction chimique dans l'altérité guerrière pour éclairer le rapport sous-jacent de la substance à l'environnement. Comme le terrorisme, l'arme chimique « abolit la distinction entre la violence contre les personnes et contre les choses du côté de l'environnement ». Elle ne consiste plus à viser directement le corps de l'ennemi, mais elle « est violence contre les "choses" qui entourent les hommes et sans lesquelles les personnes ne pourraient rester personnes³ ». Avant même qu'elle resitue dans son travail cet élément biographique autour d'Ypres, l'écho à la pensée par le milieu développée par Sloterdijk m'est rapidement venu à l'esprit lorsqu'Edith Dekyndt commença à m'exposer ses projets pour Le Consortium et le WIELS. Alors que la « choséité » qui entoure le premier était en train de se colorer de cet environnement terrien bourguignon aux teintes pourpre sang des tranchées, de la religion chrétienne et des vignobles, la substance du second, pensé pour l'ancienne brasserie bruxelloise, était en train de mûrir dans ce rapport d'immunité et de contamination qu'entretient la région avec la *Dekkera bruxellensis*. Cette levure présente dans l'air de la ville et dans la Senne qui coule sous ses voûtements donnerait à quelques rares bières belges leur particularité. Elle est ici saisie par gélification comme le furent, deux ans auparavant à La BF15 à Lyon, les germes qui peuplent la Saône (*Water Album 1*)⁴.

Pour ces deux expositions, Edith Dekyndt s'est ainsi placée à la surface terrienne, dans un environnement tendu entre extension et rétention, entre les forces de la volonté et de la rêverie qu'exprime la philosophie de Gaston Bachelard. Nul doute en effet que la passionnante condensation des énergies et des images sur lesquelles revient l'imaginaire matériel bachelardien garde une évidente résonance dans le travail d'Edith Dekyndt, mais elle retentit d'autant plus aujourd'hui alors que sonne l'ultimatum de l'anthropocène, et que philosophes, artistes et scientifiques s'accordent plus que jamais à nous dire que la première zone d'incidences qui se révèle comme une part de nous-mêmes est la Terre. Elle n'est plus seulement celle que nous foulons et dont nous usons abusivement pour accomplir le projet d'un progrès technico-scientifique, mais elle est, le plus simplement et le plus fondamentalement, cette « chose » qui nous constitue et qui nous contient, dont nous avons feint de considérer le mauvais traitement pour ne pas voir qu'il était en fait celui que nous nous réservons. À travers le large panel d'œuvres de l'artiste, des années 1990 à aujourd'hui, présenté à l'occasion de ces deux expositions, nous ne pouvons ainsi que constater à quel point cette « subjectivité » dans laquelle on tend à cristalliser ses productions est indissociable de cette « solidarité » ou de ce continuum avec le monde dans un universel concret, et de cette simple conviction que l'« être » se présente toujours dans la conjecture complexe d'un « être-dans » la terre-l'air-l'eau-le feu... ou dans ce métabolisme de l'*Umwelt*, développé par Jakob von Uexküll bien avant que la première opération militaire au gaz chloré soit évoquée chez Sloterdijk. Cette croyance aveugle en la vie marque aujourd'hui nombre de courants de pensées et de pratiques artistiques identifiées depuis cette fin de siècle, à travers différents héritages, sous le large champ du matérialisme spéculatif. Et si toutes les madeleines de Proust que relève Edith Dekyndt dans chacune de ses expositions et œuvres dévoilent chez elle une croyance en la puissance d'une épiphanie (qu'appuie la dimension physique « apparaissante » de nombre de ses œuvres), l'animisme dont elle témoigne ne tient pas d'un esprit en retrait, dans la quête d'un essentialisme ou d'un matérialisme sensualiste. Pas plus qu'en la réification de l'objet d'art, elle ne croit en une « âme » enfouie dans la matière sensible – ce qui relèverait encore de l'extension du domaine de l'esprit –, mais elle accorde une valeur absolue au seul élan vital de chaque être en son milieu, et considère cette écologie du sentir comme la seule modalité pour y accéder. La qualité de l'*objet* d'art ne tient alors pas tant à la dramatisation formelle qu'en donne la mise en scène du contexte socio-culturel du milieu artistique, qu'en la forme d'intensité du *drama* de « ces mondes de mouvements sans sujets, de rôle sans acteurs⁵ » qui arrachent l'individu à ses territorialités.

Cette solidarité du monde tiendrait finalement tout entière dans cet élan de l'expérience de vie, ou dans ce *jet*. De faits en vecteurs, puis de vecteurs en entités, les œuvres d'Edith Dekyndt font pointer dans leur *objectivité* le processus d'engendrement atemporel d'une réalité, comme d'un corps à la fois phénoménal (comme entre liquide et solide), et spéculatif (comme entre éphémère et éternité). Aussi alternent-elles

3 Peter Sloterdijk, *Ecumes, Sphères III*, Paris, Fayard, 2003, p. 93.

4 Pièce produite par La BF15 à l'occasion de l'exposition *Slow Stories* en 2013.

5 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 282.

6 Laurent Jenny, *La vie esthétique. Stases et flux*, Lagrasse, Verdier, 2013.

ainsi ces rapports de stases et de flux décrits par Laurent Jenny⁶, par des phénomènes de miroitement, de cristallisation, ou encore de coagulation qui rythment les préhensions passagères du *sub-* et de l'*ob-*. Saisies comme ce bouquet de roses (*Love Song*) par la combustion, ou comme ces objets plongés dans un liquide (*A Portrait of Things*), aucunes ne périssent dans leur pétrification, mais elles continuent à passer par le sentir, elles persistent à en être les *jets*. Davantage qu'à l'Esprit ou à l'Âme, l'animisme d'Edith Dekyndt ne croit ainsi qu'à l'entéléchie, ou au simple élan de « vie » ou de « création » comme processus sans finalité en dehors de sa propre puissance, au sens où Whitehead le relève, notamment en se référant à la pensée de l'organisme qui souhaite décrire le monde comme un procès d'engendrement d'entités actuelles individuelles dont chacune possède sa propre autoréalisation absolue ne renvoyant à aucune décision au-delà d'elle-même. Le « périr perpétuel » de l'absolu individuel est de ce fait condamné, ajouté-il : il est l'accès à « l'immortalité objective⁷ ». L'individualité d'un corps chez Edith Dekyndt est saisie dans ce vitalisme ou dans cette dynamique tensive de la *stasis*, le faisant échapper à tout constructivisme d'une projection culturelle et qui le maintient dans cette nébuleuse écologie du sentir. Ce qui rend irréductible cette individualité, ce n'est pas d'être un fait purement objectif ou subjectif, mais c'est la résistance de son individuation à passer par le milieu, au-delà des polarités entre biologique et symbolique, ou entre vivant et mortel. Ainsi, plus qu'une foi en une substance absolue, l'imaginaire bachelardien comme la pensée de l'organisme ont surtout conforté chez elle une attitude de fidélité ou d'intuition qui dépasse les limites d'une forme close et d'une finitude, générant des *artefacts*, qui, en épousant les volontés et les forces qui agissent à travers eux, seraient davantage assimilables à de simples zones de passage qui continuent d'être traversées dans le temps et l'espace. Sa recherche constante de ce qu'elle appelle « le sans image » et son évitement de l'adresse intentionnelle que l'on a trop hâtivement associée à une posture scientifique la rapprochent plutôt de l'artisan, partageant avec celui-ci cette croyance bachelardienne en la capacité de la matière à renverser les rapports de puissance, au sein desquels « les intimités du sujet et de l'objet s'échangent ; il naît ainsi dans l'âme du travailleur un rythme salutaire d'introversión et d'extraversión⁸ ». Ce rythme traverse chaque zone réactive que génère le travail d'Edith Dekyndt, comme la matière que secrètent les rapports de forces et de contamination entre terre et ciel, contenue dans ce morceau de tartre de vin posé au centre du Consortium ou dans quelques bières bruxelloises. Mais si, comme des passeuses, nombre de ses réalisations se focalisent ainsi sur le potentiel des ondes, des flux ou encore des minéraux, c'est qu'à l'image des recherches de l'alchimiste décrites encore par Bachelard, son obstination se satisfait finalement moins de l'humus désignant le germe que de la germination elle-même, ou de « la force germante⁹ » qu'il contient.

Et toute son œuvre repose-t-elle ainsi sur une connaissance de soi-même et du monde comme d'un constant mouvement d'appren-*tissage* qui semble tout à fait évident lorsqu'on observe le rapport qu'entretiennent quantité de ses pièces à la surface, à l'étalement, au mélange ou encore à la textilité. De ses origines, l'artiste tire ses attachements aux textiles et à la peinture, qui peuvent paraître éloignés mais qui résonnent pourtant dans la texture de ce matérialisme actuel, affirmant la coïncidence de la fiction et du biologique. Son travail prend ainsi corps dans le tissage du proche et du lointain, pouvant irradier dans son environnement immédiat et trouver résonance dans l'iconographie religieuse, la peinture flamande, les métiers du tissage, les techniques de laquage thaïlandais, les nanotechnologies ou d'autres procédés chimiques et biologiques. La mise au plan de la matière et de la fabulation (au sens qu'en donne Deleuze¹⁰) qu'entraînent en outre ces différents matériaux et techniques permet à l'artiste non d'agir « comme », mais d'agir « avec » le contexte, ou étymologiquement, de laisser agir le *contexere*, le « tisser avec », comme une matrice immanente.

C'est dans cette zone perméable du sentir, entre la pensée et l'action, que se situe constamment Edith Dekyndt. Il s'agit pour elle de générer le terreau de la germination, ou ce processus « d'instauration » cher à Étienne Souriau, dans des rapports d'incidences qu'elle bégaye dans la matière et dans des séries comme

7 Alfred North Whitehead, *Process and Reality. An Essay in Cosmology*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 347 (trad. *Procès et Réalité. Essai de cosmologie*, Paris, Gallimard, 1995).

8 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1992, p. 32-33.

9 Ibid., p. 241.

10 « Il faut se mettre à fabuler pour s'affirmer d'autant plus comme réel, et non comme fictif. », Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les éditions de Minuit (coll. « Critique »), 1985, p. 198.

The Force of Things

In the wake of Michel Foucault's death in 1984, there was an explosion of scholarship on the body and its social construction, on the operations of biopower. These genealogical (in the Nietzschean sense) studies exposed the various micropolitical and macropolitical techniques through which the human body was disciplined, normalized, sped up and slowed down, gendered, sexed, nationalized, globalized, rendered disposable, or otherwise composed. The initial insight was to reveal how cultural practices produce what is experienced as the "natural," but many theorists also insisted on the *material recalcitrance* of such cultural productions.¹ Though gender, for example, was a congealed bodily effect of historical norms and repetitions, its status as artifact does *not* imply an easy susceptibility to human understanding, reform, or control. The point was that cultural forms are themselves powerful, material assemblages with *resistant force*.

In what follows, I, too, will feature the negative power or recalcitrance of things. But I will also seek to highlight a positive, productive power of their own. And, instead of focusing on collectives conceived primarily as conglomerates of *human* designs and practices ("discourse"), I will highlight the active role of *nonhuman* materials in public life. In short, I will try to give voice to a thing-power. As W. J. T. Mitchell notes, "Objects are the way things appear to a subject—that is, with a name, an identity, a gestalt or stereotypical template.... Things, on the other hand, ... [signal] the moment when the object becomes the Other, when the sardine can look back, when the mute idol speaks, when the subject experiences the object as uncanny

1 Sections of this chapter appeared previously as "The Force of Things: Steps toward an Ecology of Matter," *Political Theory* 32, no. 3 (2004). There is too much good work in feminist theory, queer studies, and cultural studies to cite here. The three volumes of Feher, Naddaff, and Tazi, *Fragments for a History of the Human Body*, offer one map of the terrain. See also Rahman and Witz, "What Really Matters?"; Butler, *Bodies That Matter*; Butler, "Merely Cultural"; Brown, *States of Injury*; Ferguson, *Man Question*; and Gatens, *Imaginary Bodies*.

and feels the need for what Foucault calls 'a metaphysics of the object, or, more exactly, a metaphysics of that never objectifiable depth from which objects rise up toward our superficial knowledge'."²

Thing-Power, or the Out-Side

Spinoza ascribes to bodies a peculiar vitality: "Each thing [res], as far as it can by its own power, strives [conatur] to persevere in its own being."³ *Conatus* names an "active impulsion" or trending tendency to persist.⁴ Although Spinoza distinguishes the human body from other bodies by noting that its "virtue" consists in "nothing other than to live by the guidance of reason,"⁵ every nonhuman body shares with every human body a conative nature (and thus a "virtue" appropriate to its material configuration). *Conatus* names a power present in *every* body: "Any thing whatsoever, whether it be more perfect or less perfect, will always be able to persist in existing with that same force whereby it begins to exist, so that in this respect all things are equal."⁶ Even a falling stone, writes Spinoza, "is endeavoring, as far as in it lies, to continue in its motion."⁷ As Nancy Levene notes, "Spinoza continually stresses this continuity between human and other beings," for "not only do human beings not form a separate imperium unto themselves; they do not even command the imperium, nature, of which they are a part."⁸

2 Mitchell, *What Do Pictures Want*, 156-57.

3 Spinoza, *Ethics*, pt. 3, proposition 6.

4 Mathews, *For Love of Matter*, 48.

5 Spinoza, *Ethics*, pt. 4, proposition 37, scholium 1.

6 *Ibid.*, 4, preface.

7 Spinoza links, in this famous letter, his theory of conatus to a critique of the notion of human free will: "Now this stone, since it is conscious only of its endeavor [conatus] and is not at all indifferent, will surely think that it is completely free, and that it continues in motion for no other reason than it so wishes. This, then, is that human freedom which all men boast of possessing, and which consists solely in this, that men are conscious of their desire and unaware of the causes by which they are determined." (Spinoza, *The Letters*, epistle 58) Hasana Sharp argues that the analogy between humans and stones "is not as hyperbolic as it seems at first glance. For Spinoza, all beings, including stones, ... include a power of thinking that corresponds exactly to the power of their bodies to be disposed in different ways, to act and be acted upon. ... Likewise every being, to the extent that it preserves its integrity amidst infinitely many other beings, as a stone surely does, is endowed with ... a desire to ... preserve and enhance its life to the extent that its nature allows." (Sharp, "The Force of Ideas in Spinoza," 740)

8 Levene, *Spinoza's Revelation*, 3. Yitsbak Melamed goes further to say that "since the doctrine of the conatus ... provide[s] the foundations

un acharnement sans fin d'une pensée positive qui reconnaît leur pleine valeur aux zones obscures du non-savoir et des soubassements, préférant à la clairvoyance de l'image « l'immédiate identité entre le pouvoir du vrai et le pouvoir des ombres¹¹ ». Car davantage que l'affirmation de l'origine ou des circonstances des faits dans leur représentation, ce qui intéresse Edith Dekyndt, c'est l'agentivité plus ou moins directe que chacune des œuvres porte en elle comme des *ombres indigènes* et qui maintient indéfiniment leur véracité dans le régime des possibles. Réfractaire à la fiction de l'utopie comme à celle de la dystopie, son travail demeure ainsi depuis les années 1990 dans celle du *topisme* expérimental du milieu, qu'atteste cette série traversant les années sous le titre *Laboratory*.

De tout nouvel acte de sentir naissent alors ce que Whitehead appelle ces « *lures for feelings* », ces zones d'incidences qui appâtent notre attention hors de l'intention, qui se laissent traverser comme le lit d'une rivière par la multiplicité qui compose l'univers. D'où la perpétuelle sensation d'une substance ambiguë lorsque nous rencontrons une œuvre d'Edith Dekyndt, à la fois profondément située et confusément éthérée. Comme quelque chose qui est en train de se passer ici, maintenant, partout et toujours. Le monde n'est pas ici en un instant donné, mais son présent contient en lui des antécédents et conséquences¹² : une épaisseur diffuse et équivoque qu'assume pleinement l'artiste et dans laquelle prend corps, en même temps qu'une œuvre, la forme d'une épistémologie et d'une ontologie contemporaines.

Situer la genèse d'un regard, d'un geste, d'une œuvre ou d'une exposition dans la terre bourguignonne ou dans l'histoire d'une levure nous permet donc moins d'en donner une connaissance que, pour faire écho aux théories de Graham Harman, d'ouvrir leur modalité d'existence par « allusions » qui affleurent comme autant de reflets, d'ondes, d'images ou de sons dans la texture de tous ces *Objects*. Leur irréductible format concourt à saisir le rapport d'incorporation que l'artiste établit entre la forme et la formation, comme entre l'objet de la connaissance et le mouvement de la pensée qui tend à le saisir, c'est-à-dire comme un processus de passage, parfois ponctué, mais jamais achevé. Ainsi nul besoin de longues descriptions pour comprendre les œuvres d'Edith Dekyndt, mais d'un certain élan nous permettant d'activer ces *jets*, qui nous enjoignent, comme au beau milieu des scintillements dans la profondeur de la nuit, de cette hystérie positive du sentir.

11 Jacques Rancière, *Le fil perdu. Essai sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 127.

12 Alfred North Whitehead, « Symposium – Time, Space, and Material: Are they, and if so in what sense, the ultimate data of science? », *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volume II, 1919, p. 44-57.

The idea of thing-power bears a family resemblance to Spinoza's conatus, as well as to what Henry David Thoreau called the Wild or that uncanny presence that met him in the Concord woods and atop Mount Ktaadn and also resided in/as that monster called the railroad and that alien called his Genius. Wildness was a not-quite-human force that addled and altered human and other bodies. It named an irreducibly strange dimension of matter, an *out-side*. Thing-power is also kin to what Hent de Vries, in the context of political theology, called "the absolute" or that "intangible and imponderable" recalcitrance.⁹ Though the absolute is often equated with God, especially in theologies emphasizing divine omnipotence or radical alterity, de Vries defines it more open-endedly as "that which tends to loosen its ties to existing contexts."¹⁰

This definition makes sense when we look at the etymology of absolute: *ab* (off) + *solver* (to loosen). The absolute is that which is *loosened off* and on the loose. When, for example, a Catholic priest performs the act of ab-solution, he is the vehicle of a divine agency that loosens sins from their attachment to a particular soul: sins now stand apart, displaced foreigners living a strange, impersonal life of their own. When de Vries speaks of the absolute, he thus tries to point to what no speaker could possibly see, that is, a some-thing that is not an object of knowledge, that is detached or radically free from representation, and thus no-thing at all. Nothing but the force or effectivity of the detachment, that is.

De Vries's notion of the absolute, like the thing-power I will seek to express, seeks to acknowledge that which refuses to dissolve completely into the milieu of human knowledge. But there is also a difference in emphasis. De Vries conceives this exteriority, this

for Spinoza's moral theory, it seems likely that we could even construct a moral theory for hippopotamuses and rocks." (Melamed, "Spinoza's Anti-Humanism," 23159)

⁹ De Vries, introduction to *Political Theologies*, 42.

¹⁰ *Ibid.*, 6.

out-side, primarily as an epistemological limit: in the presence of the absolute, we cannot know. It is from human thinking that the absolute has detached; the absolute names the limits of *intelligibility*. De Vries's formulations thus give priority to humans as knowing bodies, while tending to overlook things and what *they* can do. The notion of thing-power aims instead to attend to the it as actant; I will try, impossibly, to name the moment of independence (from subjectivity) possessed by things, a moment that must be there, since things do in fact affect other bodies, enhancing or weakening their power. I will shift from the language of epistemology to that of ontology, from a focus on an elusive recalcitrance hovering between immanence and transcendence (the absolute) to an active, earthy, not-quite-human capaciousness (vibrant matter). I will try to give voice to a vitality intrinsic to materiality, in the process absolving matter from its long history of attachment to automatism or mechanism.¹¹

The strangely vital things that will rise up to meet us in this chapter—a dead rat, a plastic cap, a spool of thread—are characters in a speculative ontology. The tale hazards an account of materiality, even though it is both too alien and too close to see clearly and even though linguistic means prove inadequate to the task. The story will highlight the extent to which human being and thinghood overlap, the extent to which the us and the it slip-slide into each other. One moral of the story is that we are also nonhuman and that things, too, are vital players in the world. The hope is that the story will enhance receptivity to the impersonal life that surrounds and infuses us, will generate a more subtle awareness of the complicated web of dissonant

¹¹ De Vries seems to affirm this association when he wonders whether Baruch Spinoza's picture of interacting, conatus-driven *bodies* could possibly account for the creative emergence of the new: "It would seem that excess, gift, the event ... have no place here." (de Vries, introduction to *Political Theologies*, 22) Why? Because the only plausible locus of creativity is, for de Vries, one that is "quasi-spiritual," hence Spinoza's second attribute of God/Nature, that is, *thought* or ideas. But what if materiality itself harbors creative vitality?



E.D., photograph, Chiang Mai, Thailand, 2013



connections between bodies, and will enable wiser interventions into that ecology.

Thing-Power I: Debris

On a sunny Tuesday morning on 4 June in the grate over the storm drain to the Chesapeake Bay in front of Sam's Bagels on Cold Spring Lane in Baltimore, there was:

- one large men's black plastic work glove
- one dense mat of oak pollen
- one unblemished dead rat
- one white plastic bottle cap
- one smooth stick of wood

Glove, pollen, rat, cap, stick. As I encountered these items, they shimmied back and forth between debris and thing—between, on the one hand, stuff to ignore, except insofar as it betokened human activity (the workman's efforts, the litterer's toss, the rat-poisoner's success), and, on the other hand, stuff that commanded attention in its own right, as exists in excess of their association with human meanings, habits, or projects. In the second moment, stuff exhibited its thing-power: it issued a call, even if I did not quite understand what it was saying. At the very least, it provoked affects in me: I was repelled by the dead (or was it merely sleeping?) rat and dismayed by the litter, but I also felt something else: a nameless awareness of the impossible singularity of that rat, that *configuration* of pollen, that otherwise utterly banal, mass-produced plastic water-bottle cap.

I was struck by what Stephen Jay Gould called the "excruciating complexity and intractability" of non-human bodies,¹² but, in being *struck*, I realized that the capacity of these bodies was not restricted to a passive "intractability" but also included the ability to make things happen, to produce effects. When the materiality of the glove, the rat, the pollen, the bottle cap, and the stick started to shimmer and

spark, it was in part because of the contingent tableau that they formed with each other, with the street, with the weather that morning, with me. For had the sun not glinted on the black glove, I might not have seen the rat; had the rat not been there, I might not have noted the bottle cap, and so on. But they were all there just as they were, and so I caught a glimpse of an energetic vitality inside each of these things, things that I generally conceived as inert. In this assemblage, objects appeared as *things*, that is, as vivid entities not entirely reducible to the contexts in which (human) subjects set them, never entirely exhausted by their semiotics. In my encounter, with the gutter on Cold Spring Lane, I glimpsed a culture of things irreducible to the culture of objects.¹³ I achieved, for a moment, what Thoreau had made his life's goal: to be able, as Thomas Dumm puts it, "to be surprised by what we see."¹⁴

This window onto an eccentric out-side was made possible by the fortuity of that particular assemblage, but also by a certain anticipatory readiness on my in-side, by a perceptual style open to the appearance of thing-power. For I came on the glove-pollen-rat-cap-stick with Thoreau in my head, who had encouraged me to practice "the discipline of looking always at what is to be seen"; with Spinoza's claim that all things are "animate, albeit in different degrees"; and with Maurice Merleau-Ponty, whose *Phenomenology of Perception* had disclosed for me "an immanent incipient significance in the living body [which] extends, ... to the whole sensible world" and which had shown me how "our gaze, prompted by the experience of our own body, will discover in all other 'object' the miracle of expression."¹⁵

¹³ On the effectivity of trash, see the fascinating Edensor, "Waste Matter"; and Hawkins, *The Ethics of Waste*.

¹⁴ See Dumm, *Politics of the Ordinary*, 7, for a subtle reckoning with the "obscure power of the ordinary." My attempt to speak on behalf of "things" is a companion project to Dumm's attempt to mine the ordinary as a potential site of resistance to conventional and normalizing practices.

¹⁵ Thoreau, *Writings*, 111 (Thoreau trained his gaze on things with the faith that "the perception of surfaces will always have the effect of miracle to a sane sense." [Thoreau, *Journal*, 2: 313]); Spinoza, *Ethics*, pt. 2, proposition 13, scholium 72; Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 197.

¹² Gould, *Structure of Evolutionary Theory*, 1338.

As I have already noted, the items on the ground that day were vibratory—at one moment disclosing themselves as dead stuff and at the next as live presence: junk, then claimant; inert matter, then live wire. It hit me then in a visceral way how American materialism, which requires buying ever-increasing numbers of products purchased in ever-shorter cycles, is *antimateriality*.¹⁶ The sheer volume of commodities, and the hyperconsumptive necessity of junking them to make room for new ones, conceals the vitality of matter. In *The Meadowlands*, a late twentieth-century, Thoreauian travelogue of the New Jersey garbage hills outside Manhattan, Robert Sullivan describes the vitality that persists even in trash:

The . . . garbage hills are alive. . . , there are billions of microscopic organisms thriving underground in dark, oxygen-free communities. . . . After having ingested the tiniest portion of leftover New Jersey or New York, these cells then exhale huge underground plumes of carbon dioxide and of warm moist methane, giant stillborn tropical winds that seep through the ground to feed the Meadowlands' fires, or creep up into the atmosphere, where they eat away at the . . . ozone. . . . One afternoon I . . . walked along the edge of a garbage hill, a forty-foot drumlin of compacted trash that owed its topography to the waste of the city of Newark. . . . There had been rain the night before, so it wasn't long before I found a little leachate seep, a black ooze trickling down the slope of the hill, an espresso of refuse. In a few hours, this stream would find its way down into the . . . groundwater of the Meadowlands; it would mingle with toxic streams. . . . But in this moment, here at its birth, . . . this little seep was pure pollution, a pristine stew of oil and grease, of cyanide and arsenic, of cadmium, chromium, copper, lead, nickel, silver, mercury, and zinc. I touched this fluid—my fingertip was a bluish caramel color—and it was warm and fresh. A few yards

away, where the stream collected into a benzene-scented pool, a mallard swam alone.¹⁷

Sullivan reminds us that a vital materiality can never really be thrown “away,” for it continues its activities even as a discarded or unwanted commodity. For Sullivan that day, as for me on that June morning, thing-power rose from a pile of trash. Not Flower Power, or Black Power, or Girl Power, but *Thing-Power*: the curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle.

Thing-Power II: Odradek's Nonorganic Life

A dead rat, some oak pollen, and a stick of wood stopped me in my tracks. But so did the plastic glove and the bottle cap: thing-power arises from bodies inorganic as well as organic. In support of this contention, Manuel De Landa notes how even inorganic matter can “self-organize”:

Inorganic matter-energy has a wider range of alternatives for the generation of structure than just simple phase transitions. . . . In other words, even the humblest forms of matter and energy have the potential for *self-organization* beyond the relatively simple type involved in the creation of crystals. There are, for instance, those coherent waves called solitons which form in many different types of materials, ranging from ocean waters (where they are called tsunamis) to lasers. Then there are . . . stable states (or attractors), which can sustain coherent cyclic activity. . . . Finally, and unlike the previous examples of nonlinear self-organization where true innovation cannot occur, there [are] . . . the different combinations into which entities derived from the previous processes (crystals, coherent pulses, cyclic patterns) may enter. When put together, these forms of spontaneous structural generation suggest that inorganic matter is much more variable and creative than we ever imagined. And this insight into matter's inherent creativity

needs to be fully incorporated into our new materialist philosophies.¹⁸

I will in chapter 4 try to wrestle philosophically with the idea of impersonal or nonorganic life, but here I would like to draw attention to a literary dramatization of this idea: to Odradek, the protagonist of Franz Kafka's short story “Cares of a Family Man.” Odradek is a spool of thread who/that can run and laugh; this animate wood exercises an impersonal form of vitality. De Landa speaks of a “spontaneous structural generation” that happens, for example, when chemical systems at far from equilibrium states inexplicably choose one path of development rather than another. Like these systems, the material configuration that is Odradek straddles the line between inert matter and vital life.

For this reason Kafka's narrator has trouble assigning Odradek to an ontological category. Is Odradek a cultural artifact, a tool of some sort? Perhaps, but if so, its purpose is obscure: “It looks like a flat star-shaped spool of thread, and indeed it does seem to have thread wound upon it; to be sure, these are only old, broken-off bits of thread, knotted and tangled together, of the most varied sorts and colors. . . . One is tempted to believe that the creature once had some sort of intelligible shape and is now only a broken-down remnant. Yet this does not seem to be the case; . . . nowhere is there an unfinished or unbroken surface to suggest anything of the kind: the whole thing looks senseless enough, but in its own way perfectly finished.”¹⁹

Or perhaps Odradek is more a subject than an object—an organic creature, a little person? But if so, his/her/its embodiment seems rather unnatural: from the center of Odradek's star protrudes a small wooden crossbar, and “by means of this latter rod . . . and one of the points of the star. . . , the whole thing can stand upright as if on two legs.”²⁰

On the one hand, like an active organism, Odradek appears to move deliberately (he is “extraordinarily nimble”) and to speak intelligibly: “He lurks by turns in the garret, the stairway, the lobbies, the entrance hall. Often for months on end he is not to be seen; then he has presumably moved into other houses; but he always comes faithfully back to our house again. Many a time when you go out of the door and he happens just to be leaning directly beneath you against the banisters, you feel inclined to speak to him. Of course, you put no difficult questions to him, you treat him—he is so diminutive that you cannot help it—rather like a child. ‘Well, what's your name?’ you ask him. ‘Odradek’, he says. ‘And where do you live?’ ‘No fixed abode,’ he says and laughs.” And yet, on the other hand, like an inanimate object, Odradek produced a so-called laughter that “has no lungs behind it” and “sounds rather like the rustling of fallen leaves. And that is usually the end of the conversation. Even these answers are not always forthcoming; often he stays mute for a long time, as wooden as his appearance.”²¹

Wooden yet lively, verbal yet vegetal, alive yet inert. Odradek is ontologically multiple. He/it is a vital materiality and exhibits what Gilles Deleuze has described as the persistent “hint of the animate in plants, and of the vegetable in animals.”²² The late-nineteenth-century Russian scientist Vladimir Ivanovich Vernadsky, who also refused any sharp distinction between life and matter, defined organisms as “special, distributed forms of the common mineral, water. . . . Emphasizing the continuity of watery life and rocks, such as that evident in coal or fossil limestone reefs, Vernadsky noted how these apparently inert strata are ‘traces of bygone biospheres.’”²³ Odradek exposes this continuity of watery life and rocks; he/it brings to the fore the becoming of things.

¹⁶ For a good analysis of the implications of the trash-and-waste culture for democracy, see Buell and DeLuca, *Sustainable Democracy*.

¹⁷ Sullivan, *Meadowlands*, 96–97.

¹⁸ De Landa, *Thousand Years of Nonlinear History*, 16.

¹⁹ Kafka, “Cares of a Family Man,” 428.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Deleuze, *Bergsonism*, 95.

²³ Margulis and Sagan, *What Is Life*, 50.

Thing-Power III: Legal Actants

I may have met a relative of Odradek while serving on a jury, again in Baltimore, for a man on trial for attempted homicide. It was a small glass vial with an adhesive-covered metal lid: the Gunpowder Residue Sampler. This object/witness had been dabbed on the accused's hand hours after the shooting and now offered to the jury its microscopic evidence that the hand had either fired a gun or been within three feet of a gun firing. Expert witnesses showed the sampler to the jury several times, and with each appearance it exercised more force, until it became vital to the verdict. This composite of glass, skin cells, glue, words, laws, metals, and human emotions had become an actant. *Actant*, recall, is Bruno Latour's term for a source of action; an actant can be human or not, or, most likely, a combination of both. Latour defines it as "something that acts or to which activity is granted by others. It implies no special motivation of human individual actors, nor of humans in general."²⁴ An actant is neither an object nor a subject but an "intervener,"²⁵ akin to the Deleuzian "quasi-causal operator."²⁶ An operator is that which, by virtue of its particular location in an assemblage and the fortuity of being in the right place at the right time, makes the difference, makes things happen, becomes the decisive force catalyzing an event.

Actant and *operator* are substitute words for what in a more subject centered vocabulary are called agents. Agentic capacity is now seen as differentially distributed across a wider range of ontological types. This idea is also expressed in the notion of "deodand," a figure of English law from about 1200 until it was abolished in 1846. In cases of accidental death or injury to a human, the nonhuman actant, for example, the carving knife that fell into human flesh or the carriage that trampled the leg of a pedestrian—became deodand (literally, "that which must be given to God"). In recognition of *its* peculiar efficacy

(a power that is less masterful than agency but more active than recalcitrance), the deodand, a materiality "suspended between human and thing,"²⁷ was surrendered to the crown to be used (or sold) to compensate for the harm done. According to William Pietz, "any culture must establish some procedure of compensation, expiation, or punishment to settle the debt created by unintended human deaths whose direct cause is not a morally accountable person, but a non-human material object. This was the issue thematized in public discourse by ... the law of deodand."²⁸

There are of course differences between the knife that impales and the man impaled, between the technician who dabs the sampler and the sampler, between the array of items in the gutter of Cold Spring Lane and me, the narrator of their vitality. But I agree with John Frow that these differences need "to be flattened, read horizontally as a juxtaposition rather than vertically as a hierarchy of being. It's a feature of our world that we can and do distinguish ... things from persons. But the sort of world we live in makes it constantly possible for these two sets of kinds to exchange properties."²⁹ And to note this fact explicitly, which is also to begin to experience the relationship between persons and other materialities more horizontally, is to take a step toward a more ecological sensibility.

Thing-Power IV: Walking, Talking Minerals

Odradek, a gunpowder residue sampler, and some junk on the street can be fascinating to people and can thus seem to come alive. But is this evanescence a property of the stuff or of people? Was the thing-power of the debris I encountered but a function of

²⁷ Tiffany, "Lyric Substance," 74. Tiffany draws an analogy between riddles and materiality per se: both are suspended between subject and object and engage in "transubstantiations" from the organic to the inorganic and from the earthly to the divine. In developing his materialism out of an analysis of literary forms, Tiffany challenges the long-standing norm that regards science as "the sole arbiter in the determination of matter" (75). He wants to pick "the lock that currently bars the literary critic from addressing the problem of material substance" (77).

²⁸ Pietz, "Death of the Deodand."

²⁹ Frow, "A Pebble, a Camera, a Man," 283.

²⁴ Latour, "On Actor-Network Theory."

²⁵ Latour, *Politics of Nature*, 75.

²⁶ De Landa, *Intensive Science and Virtual Philosophy*, 123.



E.D., photograph, Berlin, 2015

the subjective and intersubjective connotations, memories, and affects that had accumulated around my ideas of these items? Was the real agent of my temporary immobilization on the street that day humanity, that is, the cultural meanings of “rat,” “plastic,” and “wood” in conjunction with my own idiosyncratic biography? It could be. But what if the swarming activity inside my head was *itself* an instance of the vital materiality that also constituted the trash?

I have been trying to raise the volume on the vitality of materiality per se, pursuing this task so far by focusing on nonhuman bodies, by, that is, depicting them as actants rather than as objects. But the case for matter as active needs also to readjust the status of human actants: not by denying humanity’s awesome, awful powers, but by presenting these powers as evidence of our own constitution as vital materiality. In other words, human power is itself a kind of thing-power. At one level this claim is uncontroversial: it is easy to acknowledge that humans are composed of various material parts (the minerality of our bones, or the metal of our blood, or the electricity of our neurons). But it is more challenging to conceive of these materials as lively and self-organizing rather than as passive or mechanical means under the direction of something nonmaterial, that is, an active soul or mind. Perhaps the claim to a vitality intrinsic to matter itself becomes more plausible if one takes a long view of time. If one adopts the perspective of evolutionary rather than biographical time, for example, a mineral efficacy becomes visible. Here is De Landa’s account of the emergence of our bones: “Soft tissue (gels and aerosols, muscle and nerve) reigned supreme until 5000 million years ago. At that point, some of the conglomerations of fleshy matter-energy that made up life underwent a sudden *mineralization*, and a new material for constructing living creatures emerged: bone. It is almost as if the mineral world that had served as a substratum for the emergence of biological creatures was reasserting itself.”³⁰ Mineralization names

the creative agency by which bone was produced, and bones then “made new forms of movement control possible among animals, freeing them from many constraints and literally setting them into motion to conquer every available niche in the air, in water, and on land.”³¹ In the long and slow time of evolution, then, mineral material appears as the mover and shaker, the active power, and the human beings, with their much-lauded capacity for self-directed action, appear *as its* product.³² Vernadsky seconds this view in his description of humankind as a particularly potent mix of minerals: “What struck [Vernadsky] most was that the material of Earth’s crust has been packaged into myriad moving beings whose reproduction and growth build and break down matter on a global scale. People, for example, redistribute and concentrate oxygen . . . and other elements of Earth’s crust into two-legged, upright forms that have an amazing propensity to wander across, dig into and in countless other ways alter Earth’s surface. *We are walking, talking minerals.*”³³

Kafka, De Landa, and Vernadsky suggest that human individuals are themselves composed of vital materials, that our powers are thing-power. These vital materialists do not claim that there are no differences between humans and bones, only that there is no necessity to describe these differences in a way that places humans at the ontological center or hierarchical apex. Humanity can be distinguished, instead, as Jean-François Lyotard suggests, as a particularly rich and complex collection of materials: “Humankind is taken for a complex material system; consciousness, for an effect of language; and language for a highly complex material system.”³⁴ Richard Rorty similarly defines humans as very complex animals, rather than as animals “with an extra added ingredient called ‘intellect’ or ‘the rational soul.’”³⁵

³¹ Ibid., 26–27.

³² Although, as I will argue in chapter 2, it is more accurate to say that this efficacy belongs less to minerals alone than to the combined activities of a variety of bodies and forces acting as an agentic assemblage.

³³ Milfgulis and Sagan, *What Is Life*, 49; my emphasis.

³⁴ Lyotard, *Postmodern Fables*, 98.

³⁵ Rorty, *Rorty and Pragmatism*, 199.

The fear is that in failing to affirm human uniqueness, such views authorize the treatment of people as mere things; in other words, that a strong distinction between subjects and objects is needed to prevent the instrumentalization of humans. Yes, such critics continue, objects possess a certain power of action (as when bacteria or pharmaceuticals enact hostile or symbiotic projects inside the human body), and yes, some subject-on-subject objectifications are permissible (as when persons consent to use and be used as a means to sexual pleasure), but the *ontological* divide between persons and things must remain lest one have no *moral* grounds for privileging man over germ or for condemning pernicious forms of human-on-human instrumentalization (as when powerful humans exploit illegal, poor, young, or otherwise weaker humans).

How can the vital materialist respond to this important concern? First, by acknowledging that the framework of subject versus object has indeed at times worked to prevent or ameliorate human suffering and to promote human happiness or well-being. Second, by noting that its successes come at the price of an instrumentalization of nonhuman nature that can itself be unethical and can itself undermine long-term human interests. Third, by pointing out that the Kantian imperative to treat humanity always as an end-in-itself and never merely as a means does not have a stellar record of success in preventing human suffering or promoting human well-being: it is important to raise the question of its actual, historical efficacy in order to open up space for forms of ethical practice that do not rely upon the image of an intrinsically hierarchical order of things. Here the materialist speaks of promoting healthy and enabling instrumentalizations, rather than of treating people as ends-in-themselves, because to face up to the compound nature of the human self is to find it difficult even to make sense of the notion of a single end-in-itself. What instead appears is a swarm of competing ends being pursued simultaneously in each individual, some of

which are healthy to the whole, some of which are not. Here the vital materialist, taking a cue from Nietzsche’s and Spinoza’s ethics, favors physiological over moral descriptors because she fears that moralism can itself become a source of unnecessary human suffering.³⁶

We are now in a better position to name that other way to promote human health and happiness: *to raise the status of the materiality of which we are composed*. Each human is a heterogeneous compound of wonderfully vibrant, dangerously vibrant, matter. If matter itself is lively, then not only is the difference between subjects and objects minimized, but the status of the shared materiality of all things is elevated. All bodies become more than mere objects, as the thing-powers of resistance and protean agency are brought into sharper relief. Vital materialism would thus set up a kind of safety net for those humans who are now, in a world where Kantian morality is the standard, routinely made to suffer because they do not conform to a particular (Euro-American, bourgeois, theocentric, or other) model of personhood. The ethical aim becomes to distribute value more generously, to bodies as such. Such a newfound attentiveness to matter and its powers will not solve the problem of human exploitation or oppression, but it can inspire a greater sense of the extent to which all bodies are kin in the sense of inextricably enmeshed in a dense network of relations. And in a knotted world of vibrant matter, to harm one section of the web may very well be to harm oneself. Such an enlightened or expanded notion of self-interest is *good for humans*. As I will argue further in chapter 8, a vital materialism does not reject self-interest as a motivation for ethical behavior, though it does seek to cultivate a broader definition of self and of interest.

³⁶ I will also argue, at the end of chapter 2, that the efficacy of moralism in addressing social problems is overrated. The antimoralism that is one of the implications of a vital materialism is a dangerous game to play, and not one I wish to play out to its logical extreme. I aim not to eliminate the practice of moral judgment but to increase the friction against the moralistic reflex.

³⁰ De Landa, *A Thousand Years of Nonlinear History*, 26; my emphasis.



E.D., photograph, Huai Tueng Thao Lake, Chiang Mai, Thailand, 2013
E.D., photograph, Iceland, 2012

JANE BENNETT

La force des choses

Extrait de : Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010, chapitre I.

Au lendemain de la mort de Michel Foucault en 1984, il y a eu une explosion de la recherche sur la représentation sociale du corps et sur l'exercice du biopouvoir. Ces études généalogiques au sens nietzschéen du terme ont mis au jour les diverses méthodes micro- et macropolitiques employées pour discipliner, normaliser, accélérer et ralentir, sexuer, sexualiser, nationaliser, mondialiser, posséder ou recomposer le corps humain de quelque autre façon. Les premiers travaux allaient révéler que des pratiques culturelles fabriquent ce qui est perçu comme « naturel », mais beaucoup d'auteurs ont insisté également sur la récalcitrance concrète de ces productions culturelles¹. Alors que la différence sexuelle est une conséquence physiologique figée des normes et répétitions historiques, par exemple, son caractère artificiel ne la rend pas pour autant aisément compréhensible, corrigible ou maîtrisable. L'idée, c'est que les phénomènes culturels constituent en soi des agencements machiniques puissants, qui ont un pouvoir de résistance.

Je reviendrai à mon tour sur cette récalcitrance des choses. Mais j'essaierai de mettre en lumière les capacités positives et productives qu'elles possèdent également. Au lieu de me concentrer sur le collectif conçu avant tout comme un agrégat d'intentions et d'actions humaines (un « discours »), je mettrai en lumière le rôle actif des matériaux non humains dans la vie publique. Bref, je tâcherai de faire la place pour un « abiopouvoir ». « Les objets, rappelle W.J.T. Mitchell, correspondent à la façon dont les choses sont perçues par un sujet – c'est-à-dire lorsqu'elles se présentent avec un nom, une identité, une gestalt ou un modèle stéréotypique. [...] La chose [...] signale le moment où l'objet devient Autre, où la boîte de sardines nous regarde, où l'idole muette se met à parler, où le sujet expérimente l'inquiétante étrangeté de l'objet et ressent le besoin de ce que Foucault appelle des "métaphysiques de l'objet, plus exactement des métaphysiques de ce fond jamais objectivable d'où viennent les objets à notre connaissance superficielle"². »

L'abiopouvoir ou l'au-dehors

Spinoza attribue une vitalité singulière aux corps inanimés : « Toute chose [res] s'efforce [conatur], autant qu'il est en son pouvoir, de persévérer dans son être³. » Le *conatus* est une « pulsion active » ou

tendance à persister dans l'existence⁴. Spinoza place l'homme à part quand il observe que « la vertu véritable n'est autre chose, en effet, qu'une vie réglée par la raison⁵ », mais tous les corps humains ou non humains possèdent la même essence conative (et donc une « vertu » adaptée à leur nature propre). Le *conatus* désigne une puissance présente dans tous les corps : « Chaque chose, qu'elle soit plus parfaite ou qu'elle le soit moins, tend à persévérer dans l'être avec la même force par laquelle elle a commencé d'exister ; de façon que sous ce point de vue toutes choses sont égales⁶. » Spinoza écrit que même la pierre qui roule « fait effort, autant qu'elle peut, pour se mouvoir⁷ ». Il souligne constamment cette continuité entre les êtres humains et non humains, remarque Nancy Levene, car « non seulement les êtres humains ne constituent pas en soi un règne à part mais ils ne dominent même pas le règne naturel auquel ils appartiennent⁸. »

La notion d'abiopouvoir a un lien de parenté avec le *conatus* de Spinoza, et avec le « sauvage » dont parle Henry David Thoreau, l'inquiétante étrangeté ressentie dans les bois de Concord et au sommet du Ktaadn, mais aussi face au monstre nommé chemin de fer ou à cet inconnu qu'il appelle « mon génie ». La sauvagerie est une composante pas tout à fait humaine qui modifie les corps humains ou autres. Elle recouvre une dimension de la matière irréductiblement étrange, un au-dehors. L'abiopouvoir s'apparente aussi à ce que Hent de Vries appelle, dans le contexte de la théologie politique, l'« absolu » ou encore la récalcitrance « intangible et impondérable »⁹. Alors que l'absolu se confond souvent avec Dieu, surtout dans les théologies qui mettent l'accent sur l'omnipotence ou l'altérité radicale, Hent de Vries le conçoit plus largement comme « ce qui tend à se détacher des contextes existants¹⁰ ». Cette définition se justifie au regard de l'étymologie : « absolu » vient du latin *absolutus*, participe passé du verbe *absolvere*, signifiant délier, détacher. L'absolu est délié, mais pas relâché. Quand un curé donne l'absolution, il est porteur de l'efficacité divine qui délie les péchés attachés à une âme en particulier. Les péchés se retrouvent ainsi écartés, tels des étrangers

1 Il y a trop de publications de qualité dans le domaine des études féministes et de la sociologie culturelle pour pouvoir les citer ici. Un état des lieux est dressé dans *Fragments for a History of the Human Body* en trois volumes, sous la direction de Michel Feher, Ramona Nadaff et Nadia Tazi, New York, Zone Books, 1989. Voir également Momin Rahman et Anne Witz, « What Really Matters? », *Feminist Theory*, vol. IV, n° 3, décembre 2003, p. 243-261 ; Judith Butler, *Ces corps qui comptent, de la matérialité et des limites discursives du "sexe"*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, éditions Amsterdam, 2009 ; Judith Butler, « Simplement culturel ? », traduit de l'anglais par Brigitte Marrec, *Actuel Marx*, n° 30 (« Les rapports sociaux de sexe »), septembre 2001, p. 201-216 ; Wendy Brown, *States of Injury*, Princeton, Princeton University Press, 1995 ; Kathy E. Ferguson, *Man Question*, Oakland, University of California Press, 1993 ; et Moira Gatens, *Imaginary Bodies*, Londres, Routledge, 1996.

2 W.J.T. Mitchell, *Que veulent les images ?*, traduit de l'anglais par Maxime Boidy, Nicolas Ciliins et Stéphane Roth, Dijon, Les Presses du réel, 2014, p. 169-170.

3 Baruch Spinoza, *Éthique III*, proposition 6.

4 Freya Mathews, *For Love of Matter*, Albany, Sunny Press, 2003, p. 48. Voir également Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique*, Paris, Minuit, 2003, article « puissance » dans l'index des principaux concepts, p. 137 [NdT].

5 Spinoza, *Éthique IV*, proposition 37, scholie I.

6 Spinoza, *Éthique IV*, préface.

7 Lettre à Georg Hermann Schuller, dans Baruch Spinoza, *Correspondance*, traduction de Maxime Rovère, Flammarion, 2010, lettre LVIII. Dans ce texte célèbre, Spinoza rattache sa théorie du *conatus* à une remise en cause du libre arbitre : « Cette pierre assurément, puisqu'elle a conscience de son effort seulement et qu'elle n'est en aucune façon indifférente, croira qu'elle est très libre et qu'elle ne persévère dans son mouvement que parce qu'elle le veut. Telle est cette liberté humaine que tous se vantent de posséder et qui consiste en cela seul que les hommes ont conscience de leurs appétits et ignorent les causes qui les déterminent. » Selon Hasana Sharp (« The Force of Ideas in Spinoza », *Political Theory*, décembre 2007, p. 740), le parallèle entre les pierres et les hommes « n'est pas aussi hyperbolique qu'il y paraît. Pour Spinoza, tous les êtres, y compris les pierres, [...] ont en eux un pouvoir de penser qui correspond exactement aux dispositions de leur corps, à sa capacité d'agir et de subir des actions. [...] De même, tout être, pour autant qu'il conserve son intégrité parmi une infinité d'autres êtres, comme le fait assurément la pierre, a le désir [...] de préserver et d'augmenter son existence autant que sa nature le permet. »

8 Nancy K. Levene, *Spinoza's Revelation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 3. Yitzhak Melamed, « Spinoza's Anti-Humanism: An Outline », dans *The Rationalists, between Tradition and Innovation*, sous la direction de Carlos Fraenkel, Daria Perinetti et Justin E.H. Smith, Boston, Springer, 2011, p. 23, note 59.

9 Hent de Vries, préface de *Political Theologies*, sous la direction de Hent de Vries et Lawrence E. Sullivan, New York, Fordham University Press, 2006, p. 42.

10 *Ibid.*, p. 6.





LE CONSORTIUM
from 30-10-2015 to 24-01-2016

Théorème des foudres



Exhibition view, *Théorème des foudres*, **The Drowned and the Saved**, video projection, 16/9, 9'20", on a loop, 2015 and **Golden Globe**, polypropylene balloon, helium, air, 2015
Exhibition view, *Théorème des foudres*, **Ombre indigène (Part. 2, Martinique)**, video projection, 16/9, 34'17", on a loop, 2014 and **A Portrait of Things** (replica) humidified woollen object placed in an hermetic glass container, 1995-2015

ANNE PONTÉGNIE

Edith Dekyndt's oeuvre is characterized by an absence of formal expressiveness, which lends it an appearance of Minimalism, although it has only a few connections to Minimalism. For over twenty years, Dekyndt has been relentlessly working to elaborate processes that allow her to dissolve her interiority into her exteriority, as if the personal were an obstacle that needed to be overcome in order to reach true comprehension of the world. Her work is essentially constituted of physical and technical experiences that are at once neutral and highly specific. They are neutral because they willingly abstract themselves from any "figurative" element—biographical, sociological, historical or psychological; they are highly specific in that, in order to understand them, these experiences aim at being blurred within the very texture of the phenomena they address.

For her exhibition at Le Consortium in Dijon, Edith Dekyndt has included elements she associates with Burgundy, notably the soil, which she will contrast with a more urban landscape when the exhibition travels to WIELS in Brussels; the crystallization of wine, which will be replaced by the yeast that activates the fermentation of beer; and the colour red, for which will be substituted the green of copper and the black of tar. At Le Consortium, the red tone dominates, referring both to wine and to the Van der Weyden altarpiece, *The Last Judgement*, at the Hospices de Beaune, to which a red woollen blanket, half covered with gold leaf, will pay homage. A series of canvases has been covered with animal blood, casein or wine taken from different stages of transformation. Although they borrow their format from painting, they do not speak its language. Like many of Edith Dekyndt's works, these attempt to capture the flux of living things as a transformation. Neither a bedsheet buried for eight months at the back of her studio in Berlin, nor a painting buried for three years in the earth, testifies to degradation and the inevitability of erosion. Instead, they render visible the creative power of exchanges between types of matter. The exhibition ends with a video of a pile of manure, steam escaping in the early morning light. The magnified image gives this dungheap the power of abstract evocation, ranging from the battlefield just after the war to a swarm of micro-organisms.

Edith Dekyndt focuses on modes of operation that, by letting invisible forms of life express themselves, allow her to be part of what A. N. Whitehead called the "universal society of the world." According to Whitehead, what constitutes the world is an inseparable ensemble which can only be understood through a "mutual



The Deodants 01, cotton canvas stretched on frame, CaCl₂, wine tartrate, 24 × 30 cm, 2015, installation view, *Théorème des foudres*

immanence,” access to which is prevented by the frontiers established by the modern project.¹ By attempting to dissolve the barriers that these frontiers have drawn between subjectivity and nature, appearance and reality, inert and living, Dekyndt takes part in a contemporary movement that tries to re-articulate what had previously been separated. In recent years, the Presses du réel have been committed to publishing theoretical works motivated by a similar movement.²

Instead of producing a themed exhibition, which always risks becoming a mere illustration, the decision was made to invite Edith Dekyndt. Her oeuvre inherently testifies to a change of aesthetic paradigm, sympathizing with a new way of thinking about what connects the human being to his surroundings. To be looked at, in its apparent simplicity, Edith Dekyndt’s oeuvre requires us to re-think our expectations and our habits. It can then allow us a glimpse into new possibilities of being-in-the-world.

1 Alfred North Whitehead, *Modes of Thought*, Lesson Eight: “Nature Alive,” New York: MacMillan, 1938, pp. 202-232

2 *Métaphysiques Cosmomorphes – La fin du monde humain*, Pierre Montebello – *Gestes Spéculatifs*, collective work – *L’appât des possibles*, Didier Debaise – *Philosophie des Possessions*, collective work – *L’autre Métaphysique*, Pierre Montebello

ANNE PONTÉGNIE

L’œuvre d’Edith Dekyndt se caractérise par une absence d’expressivité formelle, qui lui donne les apparences d’un minimalisme avec lequel elle a pourtant peu de lien. Depuis plus de vingt ans qu’elle travaille sans faillir, Dekyndt a cherché à élaborer des processus qui lui permettraient de dissoudre son intériorité dans de l’extériorité, comme si le personnel était un obstacle à franchir pour accéder à une réelle compréhension du monde. Son œuvre est ainsi essentiellement constituée d’expériences physiques et techniques, à la fois neutres et très spécifiques. Neutres car elles s’abstraient volontairement de tout élément « figuratif » d’ordre biographique, sociologique, historique ou psychologique ; très spécifiques parce que ces expériences visent à se fondre, pour les comprendre, dans la texture même des phénomènes auxquels elles s’adressent.

Ainsi, pour son exposition au Consortium de Dijon, Edith Dekyndt a incorporé des éléments qu’elle associait à la Bourgogne, notamment la terre à laquelle elle opposera un paysage plus urbain lorsque l’exposition voyagera au WIELS à Bruxelles, la cristallisation du vin qui y sera remplacée par la levure active dans la fermentation de la bière, et la couleur rouge à laquelle se substitueront le vert du cuivre et le noir du tarmac. Au Consortium, la tonalité rouge domine, en référence à la fois au vin et au retable du *Jugement Dernier* de Van der Weyden des Hospices de Beaune, auquel une couverture de laine rouge à moitié recouverte de feuilles d’or rend hommage. Un ensemble de tableaux ont été recouverts de sang animal, de caséine ou de vin à différentes étapes de leur transformation. Et bien qu’ils empruntent leur format à la peinture, ils n’en parlent pas le langage. Comme tant d’autres œuvres de Dekyndt, ils cherchent à capturer le flux du vivant comme transformation. Un drap enterré huit mois à l’arrière de son atelier à Berlin ou un tableau enfoui trois ans dans la terre ne témoignent pas de l’inéluctabilité de la dégradation et de l’usure, mais rendent au contraire visible la puissance créative des échanges entre matières. L’exposition se clôt sur la vidéo d’un tas de fumier dont la fumée s’échappe au petit matin. L’image agrandie donne à ce tas de fumier une capacité d’évocation abstraite qui va du champ de bataille après la guerre jusqu’au grouillement de micro-organismes.

Edith Dekyndt se concentre sur des modes opératoires qui, en laissant s’exprimer les formes invisibles du vivant, lui permettent de faire partie de ce que A. N. Whitehead appelle « la société universelle du monde ». Selon Whitehead, ce qui compose le monde est un ensemble indissociable qui ne peut être compris que par une « immanence mutuelle¹ » à laquelle les frontières instaurées par le projet moderne empêchent d’accéder. En travaillant sur la dissolution des limites que ces frontières tracent entre la subjectivité et la nature, l’apparence et la réalité, l’inerte et le vivant, Dekyndt participe à un mouvement contemporain qui cherche à réarticuler ce qui avait été ainsi séparé. Ces dernières années, Les Presses du réel se sont engagées dans la publication d’ouvrages théoriques qui sont animés d’un mouvement similaire².

Plutôt que de réaliser une exposition thématique et de risquer de tomber dans le piège de l’illustration, le choix a été fait d’inviter Edith Dekyndt, dont l’œuvre témoigne en elle-même d’un changement de paradigme esthétique en sympathie avec une nouvelle manière de penser ce qui lie l’humain à ce qui l’entoure. Sous son apparente simplicité, l’œuvre d’Edith Dekyndt demande, pour être vue, de repenser nos attentes et nos habitudes. Elle nous permet alors d’entrevoir de nouvelles possibilités d’être au monde.

1 A. N. Whitehead, *Modes of Thoughts*, lesson eight “Nature Alive”, Mac Millan, New York, 1938, p. 202-232.

2 Pierre Montebello, *Métaphysiques Cosmomorphes – La Fin du monde humain*, Didier Debaise, Isabelle Stengers (Éd.), *Gestes spéculatifs*, Didier Debaise, *L’Appât des possibles – Reprise de Whitehead*, Didier Debaise (Éd.), *Philosophie des Possessions* (ouvrage collectif), Pierre Montebello, *L’Autre Métaphysique*.



The Deodants 01 (detail), cotton canvas stretched on frame, CaCl_2 , wine tartrate, 24 × 30 cm, 2015

Wine tartrate is made of sediments resulting from the accumulation of tartrate in the wine vats, also called "foudres" in French. They are residue forms from minerals absorbed by the vine in the soil. Part of these minerals remains in the wine, the other constitutes sediments accumulating on the walls of the vats to form crystals with a distinct earth taste, also used in the agriculture and food industry.



Exhibition view, *Théorème des foudres*, Le Consortium, Dijon, October 2015 - January 2016



Théorème des foudres, copper chloride crystallisations of earth, wine and blood in Petri dishes, the shadows of which are projected with an overhead projector, variable dimensions, installation view from the exhibition *Théorème des foudres*

Followers of the anthroposophy movement were among the first to be interested in biodynamics and to study the inherent energy in substances like blood. Their analyses were founded on the crystallisation of diverse substances and Théorème des foudres highlights some of them – like blood, wine, earth – presented in Petri dishes laid on an overhead projector. When projected on the walls, these images play with the perception of the infinitesimally small and the infinitely big, the microscopic and the astronomic.



Théorème des foudres, copper chloride crystallisation of earth in Petri dish, the shadow of which is projected with an overhead projector, installation view from the exhibition *Théorème des foudres*



Laboratory 01 (chien qui mange un cube de pain), video, 4/5, 1'05", shot by Didier Mouton, 1995, installation view, *Théorème des foudres*



Blood lacquer 07, linen canvas stretched on frame, beef blood, polymer resin, 170 × 240 cm, 2015

Untitled, military blanket covered with gold leaf (22,92 carats), 200 × 300 cm, 2015



Exhibition view, *Théorème des foudres*, Le Consortium, Dijon, October 2015 - January 2016



Terminal Beach (detail), bed sheet covered with rust, 3 × 46 × 55 cm, 2011



Berlin Spring Piece 22, cotton canvas stretched on frame, buried, 18 × 24 cm, 2015



Berlin Spring Piece 24, cotton canvas stretched on frame, buried, 20 × 30 cm, 2015



Exhibition view, *Théorème des foudres*, Le Consortium, Dijon, October 2015 - January 2016



Exhibition view, *Théorème des foudres*, Le Consortium, Dijon, October 2015 - January 2016



The Drowned and the Saved, video projection, 16/9, 9'20", on a loop, 2015

The title The Drowned and the Saved, besides the obvious reference to Primo Levi's masterpiece, also bears a post-apocalyptic connotation. The film shows vapours coming out from the earth, like in the aftermath of a natural catastrophe or on a battlefield after the war. The pile of putrefied manure, although inert, seems alive in the early morning light.



Mold, velvet stretched on frame, mouldy wine, polymer resin, 75 × 45 cm, 2013



Installation view from the exhibition *Laboratory 01 (août, capillarités)*, L'Escaut Architecture, Brussels, 1995

GRETCHEN WAGNER

Edith Dekyndt: *Nothing Comes from Nothing*

But only Nature's aspect and her law,
Which, teaching us, hath this exordium:
Nothing from nothing ever yet was born.
Lucretius, *On the Nature of Things*

A seed for modern scientific laws, Lucretius' verse brought about revolutionary perspectives for assessing the world. As he relates, everything has had a previous form, and in this regard, nature is a string of transitional episodes, from one condition to the next. In her work, artist Edith Dekyndt deeply considers such dynamics, and these ideas are central to how she has engaged with her materials over the past two decades. Since the early 1990s, her drawings, photographs, objects, videos and sound installations have examined the provisional essence of things, often testing thresholds of perception to communicate this reality. For the artist, substances and surroundings are unstable. In her practice, she follows them along their paths to something else.

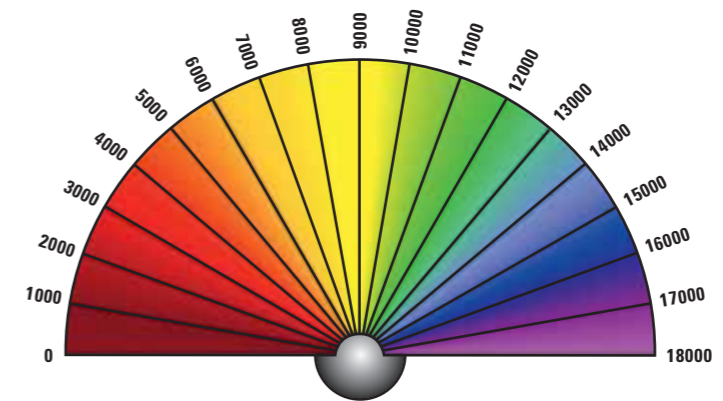
Presented in Brussels in 1995, *Things Happen to Things (Laboratory)* was a formative exhibition for Edith Dekyndt. The "things" referenced in the project's title consisted of modest, often domestic items, such as scraps of fabric, chunks of bread, an old shoe, lemons, a piece of fish, ink, milk and coffee, among others. Undistinguished in nature, these items were here valued for how they behaved, not primarily for their visual character. Over the course of several months, Dekyndt applied them to one another and observed the outcomes. A fish fillet tacked to the wall discolored when ink was injected into its flesh. A furry container oozed liquid from an orifice at one end, as a block of frozen milk melted inside, and in another case, a peeled lemon received a new skin of stitched felt. Suggestive of the body and its messy functions, arrangements such as these were scattered about the space. In one series, samples of paper and cloth in various shapes and colours became carriers for ink. Rather than drawn with an implement, the pigment spread itself via capillary action. For example, a cascade of tissue was suspended from a black solid of frozen ink, and as the substance melted, the ink extended along the absorbent fibers, assisted by gravity's pull. In another area, a corner of bunched fabric was dipped, resulting in ink radiating in a burst until it

could penetrate no further. Also, extended across the floor, a strip of cloth dunked at one end in a can of ink gradually developed into a black horizontal. For each of these examples, Dekyndt employed nearly identical materials, but modified placement, shape and temperature to induce new interactions.

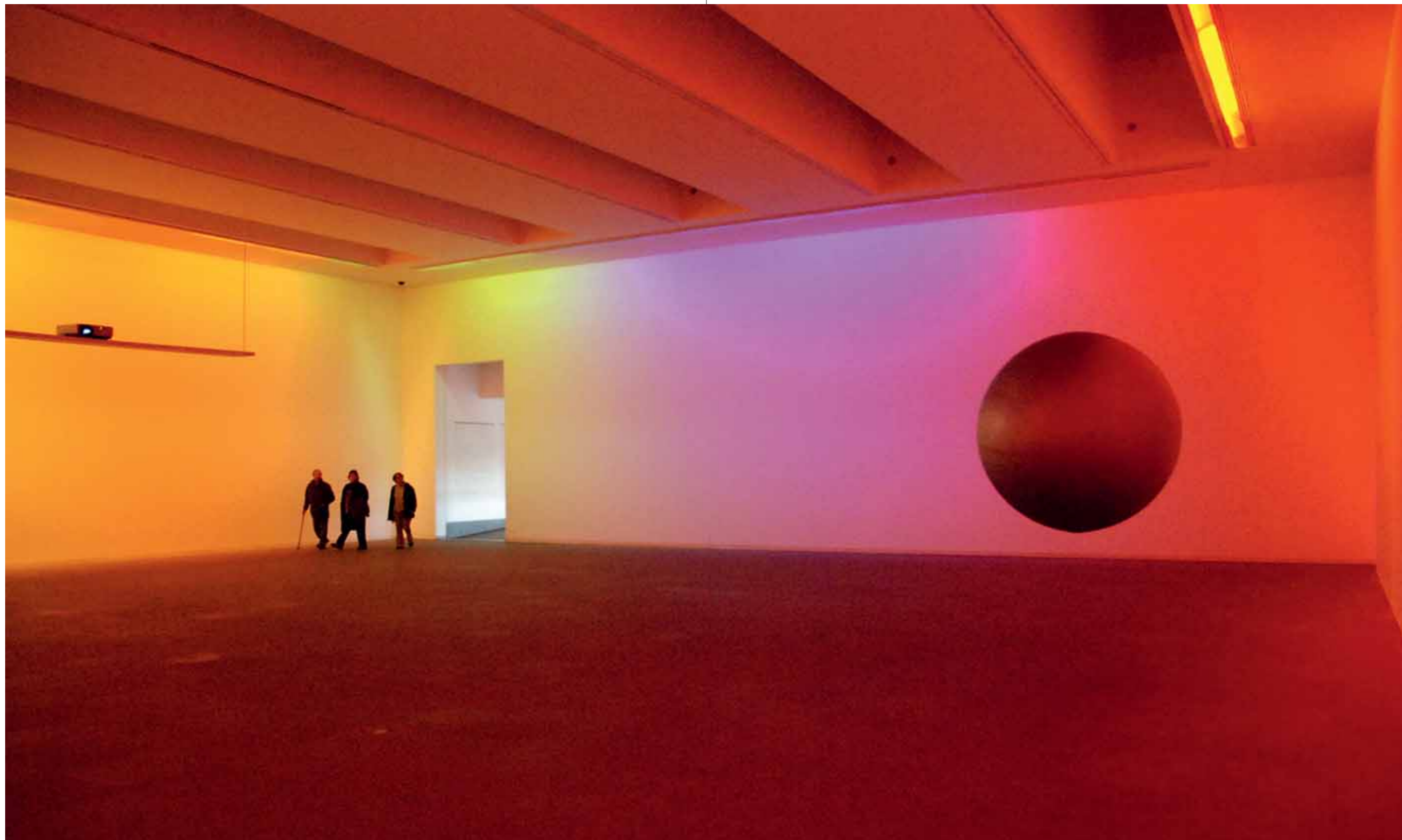
For *Things Happen to Things (Laboratory)*, having created these scenarios, Edith Dekyndt photographed and filmed what took place. The artist published a selection of images as a small artist's book and dated the different arrangements according to the months in which they occurred. For example, the ink and fabric tests took place in August, while September presented calcium chloride—a hygroscopic compound—applied to canvas, and in November, a rubber vessel of ice was nestled on a blanket. The time of year, with its unique temperatures, humidity and quality of light, were important to Dekyndt and directed her to follow specific paths of inquiry, leading to multiple material configurations. She recorded these circumstantial changes in the publication, documenting the variables as they shaped the project.

Edith Dekyndt's methods resemble scientific pursuits, yet her experiments are not encumbered by the need to establish firm knowledge. In this way, she accesses historical, even ancient conceptions of how to make sense of the world's doings—times when empirical and spiritual endeavours intertwine. Consider philosopher Heinrich Khunrath's alchemist's laboratory from the sixteenth century—an important model in the occult sciences: related writings conceptualize a space where a test furnace and a divine altar stand parallel, and understanding derives from a combination of terrestrial inquiry and contemplation of more mysterious forces.

Several of Edith Dekyndt's projects touch upon the intersection of these realms. In 2009, *Radiesthesis Hall* relied on a dowser's analysis of architecture to determine a colourful light environment throughout the building. For another work, fifty people were asked to quantify souls by drawing them. In addition, Dekyndt has installed works in a 15th-century chapel in Brittany and in a former synagogue. This latter exhibition, entitled *Lot's Wife*, considered the holy, and politically contested site of the Dead Sea through the lens of its chemical and physical properties. According to Dekyndt, "We are part of a civilization of reason: Cartesian reason. And I think that the precision that we have obtained, the precision to name everything, all the details, right down to the atom, shuts out a lot of imagination, and



Radiesthesis Hall, study of the ground in the exhibition rooms by a radiesthetic practitioner, archives of the process at the MAC's Musée des Arts Contemporains, Le Grand-Hornu, 2009
Radiesthesis Hall, Bovis chromatic scale, schema



Radiesthetic Hall, installation view from the exhibition *Les ondes de Love*, preliminary geobiological study, plans, incandescent light bulbs, timer, MAC's Musée des Arts Contemporains, Le Grand-Hornu, 2009

A radiesthetic practitioner analysed the "vibrations" generated by the ground in the MAC's exhibition rooms. In accordance with the results of this analysis, the neon type lighting in the museum's rooms was replaced by incandescent light bulbs whose colour was chosen from the Bovis chromatic scale, a colour chart that codes the vibration rate of a place or a person. Radiesthetic Hall invades the totality of the space and intermittently disturbs the exhibition. 151

also shuts out the way in which we perceive things.”¹ For the artist, there is much to gain from the cross-currents of logic and mystery.

Rather than in a traditional context, *Things Happen to Things (Laboratory)* took place in the buildings of L’Escaut, an organization that encourages hybrid approaches to art and design, located in the Molenbeek neighbourhood of Brussels. Dekyndt spent considerable time at the venue during summer and fall 1995, and throughout the month of November, she invited visitors to weekly Sunday meals amid the exhibition. At these gatherings, participants observed the incremental transformations of the displayed objects while enjoying lively discussion and delicious edibles. Within this configuration, food preparation, human digestion and metabolism progressed alongside the sculptural reactions already taking place in the room—absorption, sublimation, condensation, and so on.

Along these lines, political theoretician Jane Bennett, in her text *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, proposes that one understands eating as “the formation of an assemblage of human and nonhuman elements, all of which bear some agentic capacity.”² Bennett suggests abandoning the unidirectional relationship of consumer and consumed and, alternatively, advocates accepting a more complex association, where food, along with many other cultural factors, impacts the mind and body.³ Nourishment consequently results from a network of diverse, contributing energies. Awareness of this, Bennett posits, will counter “our current practice of aggressively wasteful and planet-endangering consumption.”⁴ At L’Escaut, all of Dekyndt’s objects, as they discharged, soaked, melted, permeated and stained, were effectively reduced to actions, and at the meals, unlike bodies, shared animate and inanimate behaviours and exchanges, drawing them into a mutual constellation of interactions. In this manner, her environment at L’Escaut was an environment of vital forces, and the events introduced a human element to the mix, encouraging contemplation of how all entities come together and influence one another. Participants could recognize these relationships and ultimately understand the mark one makes on the world in a new, perhaps more conscientious light.

¹ *Sourcebook 7: Edith Dekyndt*, Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, 2010, p. 29

² Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham NC and London, 2010, p. 49

³ *Ibid.*, pp. 43-47. In Bennett’s analysis, Friedrich Nietzsche and Henry David Thoreau provide models for this integrated positioning. She cites Nietzsche’s discussions of diet and its impact upon moral character and social bonds, as well as Thoreau’s claims to an imagination enhanced by foraged foods.

⁴ *Ibid.*, p. 51

As was the case with *Things Happen to Things (Laboratory)*, the context of the site—with atmospheric, geographic and/or historical attributes—has been important to Edith Dekyndt throughout her entire practice. These factors stimulate her thinking in a constantly evolving process. For example, WIELS, a renovated brewery in Brussels, inspired Dekyndt to research *Dekkera bruxellensis*, a bacteria specific to the production of Belgian beers, and she sought to locate remaining specimens on the art centre’s repurposed property. Could the organism survive despite losing its habitat? What is its resilience and its proclivity to adapt? Her works, including this project at WIELS, often take shape on site, as she prepares for an exhibition, and are noted on checklists, as “piece in progress,” “uncertain outcome,” and so on. Sometimes, depending on conditions at the location, the works do not materialize and remain only as propositions. Even so, Dekyndt assigns equal weight to works in all stages and often publishes verbal descriptions of pieces not having (yet) taken place. It is fitting that some projects take on life as texts: Dekyndt has indicated that had she not turned to visual arts, she might have become a writer.⁵

In 1999, Edith Dekyndt founded *Universal Research of Subjectivity*, an initiative with which she affiliates many of her projects. Open to outside participants, the enterprise’s mission falls somewhere between a think-tank, artist residency and curatorial collective. As its website explains, the association supports the “creation, promotion and distribution of the plastic arts.” Broad in scope, it establishes a cognitive arena for exploring ideas and upholds a method of “enforcing relatively important means for random results, which are neither spectacular nor consumable.” For the group, the emphasis resides in the quest and the questioning, not necessarily the outcomes.

Universal Research of Subjectivity often provides a platform for Edith Dekyndt’s research travels to different parts of the world. Her journeys tend to pinpoint extreme environmental zones, from subarctic tundra to equatorial landscapes. In 2000, along with a group of collaborators, the artist departed for Canada’s Manitoba province, to the remote town of Churchill, in the far northwest of the province, on a peninsula jutting into Hudson Bay. Dekyndt and her group outfitted themselves in the necessary gear and set about realizing her work, entitled *Program for a Cold Place*. The work consisted of witnessing and recording bottles

⁵ Edith Dekyndt, *I Remember Earth*, Facteur Humain Editions, Brussels, 2009, p. 42



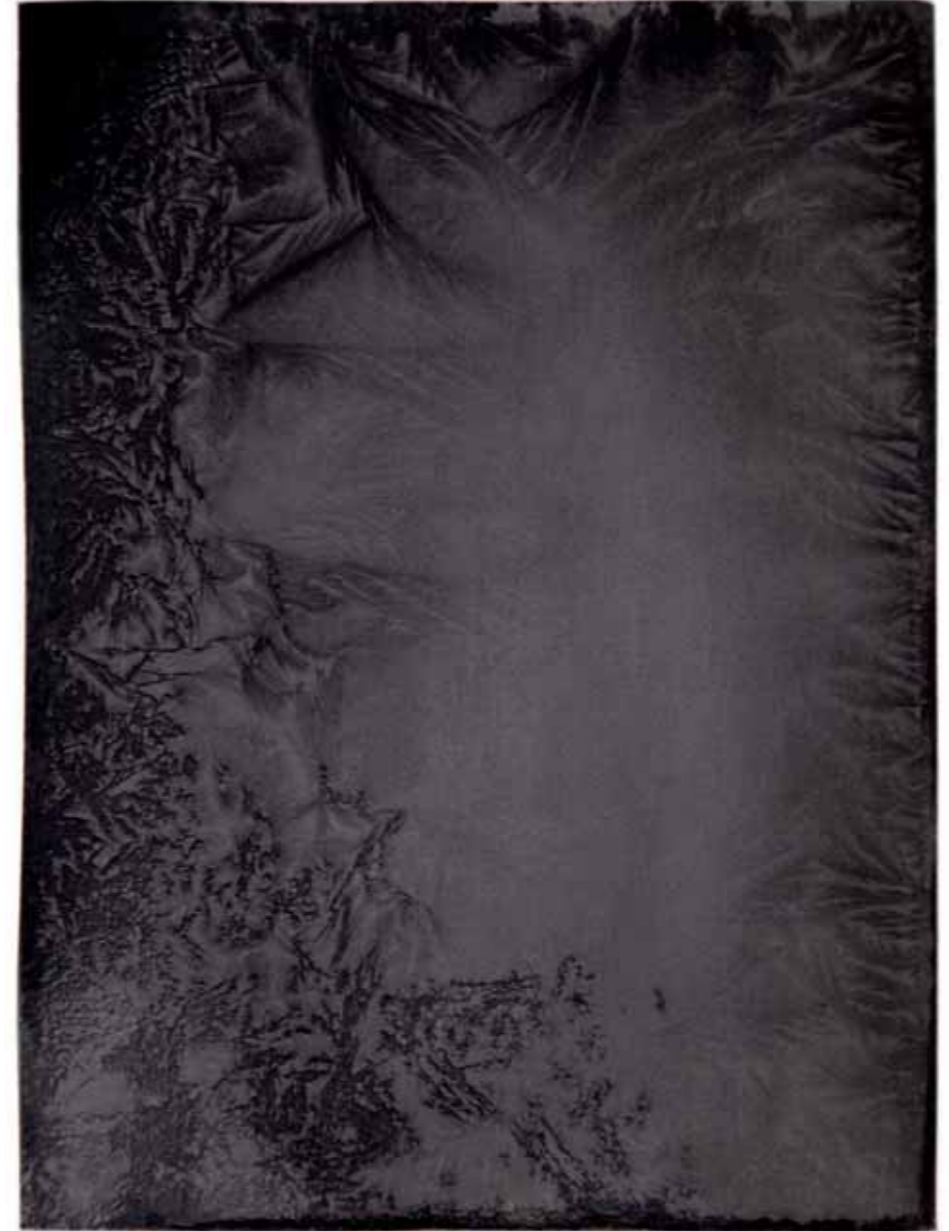
Program for a Cold Place, video, 4/5, 0'27", sound, 2000



Program for a Cold Place, documentary photographs



Cold Drawing 22, facsimile of a frost on metal coated paper, inkjet print on rag paper, 30 × 41 cm, 2012



Cold Drawing 20, facsimile of a frost on metal coated paper, inkjet print on rag paper, 30 × 41 cm, 2012

of Spa-brand water brought by the artist from Belgium, as they exploded when subjected to the -30° Celsius temperature. It was a simple task, producing “random results, that are neither spectacular nor consumable.” Nonetheless, this modest event visualized a profound phenomenon, one on which all life relies: the capacity of water to expand when frozen. Without this defining characteristic, ice would not float, lakes and seas would not be insulated, but would instead solidify, and the aquatic link in the food chain would perish. By way of her arctic experiment, Dekyndt rendered perceptible a potent aspect of existence—one usually left hidden at the molecular level—and achieved this by literally bursting the industrial packaging that confines water to a commodified unit. If *Program for a Cold Place* were again to take place in Churchill, one wonders whether today’s conditions would even be cold enough to induce an explosion. Has our current place in time, with its churning garbage islands and seeping toxins, brought altered climes?

Produced more recently, Edith Dekyndt’s *Cold Drawings* are photographs taken of a painted surface, covered with dew that has turned to frost. The ice crystals arrange themselves uniquely, depending on temperature and humidity, just as each snowflake is determined by its fall to earth. These pictures are more gentle, lyrical counterparts to the volatile rupture in *Program for a Cold Place*. With both projects, however, one reaches an understanding of how water—a basic ingredient for sustaining life—can behave in an array of directions. Let us hope we will always be able to access it in a nourishing form.

Air is another valuable element for Edith Dekyndt, and she also began to think about its nature as a line of inquiry. In 2009, she organized an expedition to the island of La Réunion in the Indian Ocean, a place where radiant heat from volcanic activity has not only shaped the island’s topography, but also fashions its breezes and currents. On La Réunion, Dekyndt installed a flag made of 20 metres of black cloth on a plateau, and in favourable winds, the fabric moved in a fashion approximating sinusoidal curves. The resulting video, *Les ondes de Love*, refers to the British mathematician Augustus Edward Hough Love, who pioneered thinking about movement on a planetary scale and its physical effects. Also on La Réunion, Dekyndt hiked into crevices, chasing steam escaping from subterranean thermal pockets. There, she exposed sheets of paper to the environment. Rough, burnt and sooty, the resulting drawings share a surprising likeness to the land where they were made. They index the scorching gases and dust particles carried into



Les ondes de Love, photograph taken during the shooting of the video, Piton de la Fournaise, Reunion Island, 2009



Photographs taken during the realisation of drawings above the gas and smoke from the volcano, Piton de la Fournaise, Reunion Island, 2009

the air from the bowels of the volcano. These works culminated in an exhibition at Grand-Hornu, in the monumental, early 19th-century mining complex which now houses the Musée des Arts Contemporains (MAC's). In the context of this site, laden with grimy industrial history, Dekyndt's video and drawings are perhaps "canaries in the coal mine," beseeching one to pay attention to one's surroundings. Her *Vapor Drawings*, from 2008, are attempts to capture breath as a picture. For these, she created environments where visitors exhaled on treated surfaces. Related photographs capture foggy remains of the artist's own respiration. She is moved by Bruno Latour's observation that as a result of human manipulation in recent centuries, "Air has entered the list of what could be withdrawn from us."⁶ In light of today's choking smog, fears of airborne disease and other maladies, it is apparent that air is not a neutral entity. Dekyndt depicts the substance in many different states of transition, so that one may take notice.

Metals and minerals appear in many of Dekyndt's works which emphasize transition and mutability. For *The Deodands*, a recent series of wall pieces, she combined copper powder and a calcium chloride compound, allowing them to react beneath a textile membrane stretched like a canvas. In one example, drippy green and brown streaks descend from the fabric, thanks to the chance behaviours of copper powder when it is subjected to humid conditions. Depending on the moisture in the exhibition space, the outcomes vary. Overall, the composition has associations with Expressionist painting or Color Field works, but *The Deodands* not only point out action, they are *in* action, correlating to Dekyndt's similarly mutable arrangements at L'Escaut twenty years before.

In several of Dekyndt's works since 2010, copper, gold and silver leaf cover large areas, if not entire surfaces, of blankets. The blankets are hung, draped from one corner or spread flat, like tapestries. The lustrous surfaces evoke gilded Byzantine Christian icons and sacred relics. Defying all claims to preciousness, however, she purposefully positions the hangings so that they are not protected from the elements. For example, a silver-coated piece, *Slow Object 06*, was installed in direct sunlight, exposing the sensitive surface and altering its appearance—a process not far removed from developing a photograph or film. For these and other metallic works, sculptor Richard Serra's *Hand Catching Lead* offers a point

⁶ Bruno Latour, "Air", in *Sensorium, Embodied Experience, Technology*, MIT Press and MIT List Visual Arts Center, Cambridge MA and London, p. 105



Slow Object 06, object, fabric covered with silver leaf, 157,5 × 315 in. Installation view from the exhibition *Slow Stories*, La BF15 Espace d'art contemporain, for *Résonance*, Lyon Biennale, 2013. Produced by La BF15 Espace d'art contemporain, Lyon

of comparison. In this film from 1968, Serra's hand grasps at a piece of lead as it drops, over and over. He either misses it or catches and releases it, never really halting the ponderous element in its motion. There is a similarity between these artists in their shared attempts to manipulate materials as a means of perceiving their inevitable transience and instability. Bypassing Serra's muscle-flexing and hulking manufactured masses, however, Dekyndt keeps her metals delicate and pristine, presenting them as coatings, powders and solutions. Pared down in form, they evoke a proximity to their earthly origins in a constantly shifting landscape: origins that frequently inform Dekyndt's art.

Human interaction with and manipulation of the environment have been a significant topic for many artists, and despite insisting that she does not pursue overtly political critique, Edith Dekyndt can be considered to be in a dialogue with individuals who do, notably Hans Haacke's and Agnes Denes' abstract approaches to ecological systems. Dekyndt's practice heightens awareness along these lines, but in a subtle manner. She makes extensive studies of the sites in which she works and the materials she encounters, coming to terms with the array of elusive interstitial forces that keep physical and social entities in balance. Her elegant and precise works distill these relationships into an essence of action, prompting focused consideration and appreciation of the potency of otherwise inconspicuous, and underestimated, pressures. As Jane Bennett argues, "Such a newfound attentiveness to matter and its powers will not solve the problem of human exploitation or oppression, but it can inspire a greater sense of the extent to which all bodies are kin in the sense of inextricably enmeshed in a dense network of relations. . . . To harm one section of the web may very well be to harm oneself."⁷ Through her research and her art, Dekyndt renders visible that which typically passes by unnoticed, and as a result, illuminates the encounters that link thing to thing, being to being and state to state. In this sense, she elucidates an interconnected world and the consequences, both deleterious and brilliant, of participating in it.

⁷ Op. cit., Bennett, *Vibrant Matter*, p. 13

GRETCHEN WAGNER

Edith Dekyndt : Rien ne sort du néant

« (...) mais la vue et l'explication de la nature.
Son principe le voici ; il nous servira d'exorde.
Rien ne naît de rien, par miracle divin ».

Lucrèce, *De la nature*, Livre I, vers 152-153,
Paris, Flammarion, 2008

Le poème de Lucrèce, contenant en germe les lois de la science moderne, ouvre des perspectives révolutionnaires sur le réel. Toute chose, explique-t-il, a une forme antérieure et, de ce point de vue, la nature est une suite incessante de passages d'un état à l'autre. L'artiste Edith Dekyndt poursuit une réflexion profonde sur cette dynamique naturelle, et ces idées sont au cœur de sa relation avec les matériaux dans son travail des vingt dernières années. Depuis le début des années 1990, elle scrute l'essence éphémère des choses à travers ses dessins, photographies, objets, vidéos et installations sonores, en allant souvent au seuil de la perception pour transmettre cette réalité. Pour l'artiste, les substances et leur milieu ambiant sont instables, et elle s'efforce de suivre leur évolution vers autre chose.

Things Happen to Things (Laboratory), à Bruxelles en 1995, marque une étape fondatrice pour Edith Dekyndt. Les « choses » dont il est question dans le titre sont souvent de modestes articles domestiques, tels que des bouts de tissu, des quignons de pain, une vieille chaussure, des citrons, un poisson, de l'encre, du lait et du café, entre autres. Ces choses insignifiantes présentent un intérêt qui tient davantage à leur comportement qu'à leur esthétique. Au fil des mois, Edith Dekyndt les rapproche les unes des autres et observe le résultat. Un filet de poisson accroché au mur se décolore quand on lui injecte de l'encre. Un bloc en peluche laisse couler du liquide par un trou sur un côté lorsque le bloc de lait congelé qu'il renferme commence à dégeler. Ailleurs, un citron pelé reçoit une nouvelle peau en feutre cousu. Tous ces dispositifs évocateurs du corps humain et de ses souillures physiologiques sont éparpillés dans la salle. À un endroit, des échantillons de papier et de tissu, aux formes et aux couleurs diverses, servent de supports pour des motifs à l'encre dont ils s'imprègnent par capillarité. Sur une cascade d'ouate de cellulose, suspendue à un cube d'encre noire gelée, le pigment descend le long des fibres poreuses au fur et à mesure de son dégel, sous l'effet de la gravité. Dans un angle de la pièce, l'encre se diffuse en rayonnant dans un petit bloc de tissu, jusqu'à ce qu'elle ne puisse pas aller plus loin. Une étoffe étalée au sol dont une extrémité plonge dans un pot d'encre trace peu à peu une horizontale noire. Pour chacune de ces expériences, Edith Dekyndt a utilisé pratiquement les mêmes matériaux, mais elle provoque des réactions différentes en modifiant leur position, leur forme ou la température.

Après avoir mis en place ses mini-scénarios, elle photographie et filme ce qui se passe pendant l'exposition *Things Happen to Things (Laboratory)*. Puis elle rassemble un choix d'images dans un petit livre d'artiste et date les différents phénomènes observés en fonction du mois où ils se sont produits. Par exemple, elle a effectué les expériences avec du tissu et de l'encre en août, appliqué du chlorure de calcium (un composé hygroscopique) sur de la toile en septembre, et niché un bac à glaçons en caoutchouc sur une couverture en novembre. Le moment de l'année, caractérisé par des conditions particulières de température, d'hygrométrie et de luminosité, importe beaucoup pour l'artiste, et dicte l'orientation de ses enquêtes, aboutissant à une pluralité de configurations matérielles. Elle donne ces paramètres dans le livre, en précisant ceux qui influent directement sur le cours des choses. Sa méthode ressemble à un travail scientifique, sans la responsabilité d'établir un savoir concret. Edith Dekyndt renoue ainsi avec une pensée historique, sinon antique, qui cherche à pénétrer les voies de la nature, à une époque où les quêtes empirique et spirituelle se confondaient. Que l'on songe seulement au traité d'alchimie du philosophe Heinrich Khunrath, rédigé au XVI^e siècle, qui est un ouvrage marquant dans le domaine des sciences occultes. Ses écrits conceptualisent un espace où le grand alambic côtoie l'autel sacré, où la compréhension découle d'une investigation séculière alliée à la contemplation de forces plus mystérieuses. Plusieurs œuvres d'Edith Dekyndt se situent à la jonction de ces sphères. En 2009, pour *Radiesthesis Hall*, elle fait sonder un bâtiment par un radiesthésiste, dont le rapport d'analyse guide son choix de couleurs pour les



éclairages. À un autre moment, elle demande à cinquante personnes de dessiner une âme en moins de cinq minutes afin de l'évaluer quantitativement. Il lui arrive en outre d'installer ses œuvres dans une chapelle bretonne du XV^e siècle ou dans une ancienne synagogue. Ce dernier édifice accueille *La Femme de Loth*, qui envisage la Mer Morte, site sacré et objet de litige politique, sous l'angle de ses propriétés physiques et chimiques. « Nous appartenons à une civilisation de la raison : la raison cartésienne. Et je crois que la précision dont nous faisons preuve, dans la façon de nommer les choses et tous les détails jusqu'à l'atome, exclut une large part d'imaginaire et entrave notre perception des choses¹ ».

Things Happen to Things ne se déroule pas dans un cadre traditionnel, mais dans les bâtiments de L'Escaut dans la commune de Molenbeek, à Bruxelles, qui défend une approche transversale de l'art et de l'architecture. Edith Dekyndt y passe beaucoup de temps au cours de l'été et de l'automne 1995 et, durant tout le mois de novembre, elle convie les visiteurs à des repas dominicaux au sein de l'exposition. Les convives constatent la transformation graduelle des objets, et participent à des discussions animées tout en dégustant des repas. Dans ces circonstances, la préparation des aliments, la digestion humaine et le métabolisme progressent en parallèle aux réactions déjà déclenchées dans l'installation sculpturale : absorption, sublimation, condensation, etc. Dans le même ordre d'idée, la théoricienne politique américaine Jane Bennett suggère de considérer l'ingestion de nourriture comme la « formation d'un assemblage d'éléments humains et non humains, tous dotés d'un certain pouvoir d'action² ». Elle propose d'abandonner le rapport unidirectionnel entre consommateur et consommé au profit d'une relation plus complexe, où la nourriture influe sur le corps et l'esprit en même temps que les multiples facteurs culturels³. Donc, ajoute Jane Bennett, tout un ensemble de phénomènes interviennent dans la nutrition, et si nous en prenons conscience, nous freinerons « nos habitudes actuelles de consommation effrénée qui mettent la planète en péril⁴ ». À L'Escaut, tous les objets d'Edith Dekyndt, qui suintent, trempent, fondent, s'imprègnent et se tachent, sont assimilables à cette série d'états. Durant les repas, ils participent à des échanges et à des transformations communes qui les insèrent dans un faisceau d'interactions, au même titre que les autres corps, animés ou inanimés. L'artiste crée ainsi un environnement traversé de forces vitales, où les dîners introduisent une composante humaine favorisant l'examen des mélanges, des contacts et des influences croisées entre les divers éléments. Les invités peuvent percevoir ces relations et, finalement, appréhender leur empreinte sur le réel sous un jour nouveau et peut-être plus responsable.

À l'instar de *Things Happen to Things (Laboratory)*, les particularités du lieu, qu'elles soient climatiques, géographiques ou historiques, jouent un rôle important dans tout le travail d'Edith Dekyndt. Elles stimulent sa réflexion dans un perpétuel renouvellement. Le WIELS, une brasserie réhabilitée, l'incite à se documenter sur *Dekker bruxellensis*, une levure spécifique à la production des bières belges, et elle cherche à en retrouver des traces dans l'enceinte du bâtiment reconverti en centre d'art. Le micro-organisme peut-il survivre une fois isolé de son milieu naturel ? Quelles sont ses propensions à résister et à s'adapter ? Les œuvres d'Edith Dekyndt prennent souvent forme *in situ*, lorsqu'elle prépare une exposition comme celle du WIELS, et s'accompagnent de la mention « œuvre en cours » ou « résultat incertain ». Quelquefois, en fonction des caractéristiques du lieu, elles restent au stade de la proposition non réalisée. Malgré tout, Edith Dekyndt leur attribue à toutes une égale importance, et publie souvent des descriptions écrites, y compris pour celles qui ne sont pas encore accomplies. Si certaines œuvres voient le jour sous forme de textes, c'est dans l'ordre des choses, puisque l'artiste a confié qu'elle aurait peut-être écrit si elle n'était pas devenue plasticienne⁵.

En 1999, Edith Dekyndt a créé le collectif Universal Research of Subjectivity, auquel se rattachent bon nombre de ses projets. La vocation de ce collectif ouvert à différents intervenants englobe les groupes de réflexion, les résidences d'artistes et les expositions. Son site internet explique qu'il a pour objet « la promotion et la

1 *Sourcebook 7: Edith Dekyndt*, Rotterdam, Witte de With, 2010, p. 29.

2 Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham Duke University Press, 2010, p. 49.

3 *Ibid.*, p. 43-47. L'auteur s'appuie sur les écrits de Friedrich Nietzsche et de Henry David Thoreau pour développer son point de vue globalisant. Elle cite les considérations de Nietzsche sur les vertus morales et sociales de la diététique, et celles de Thoreau sur les bienfaits des aliments issus de la cueillette pour les facultés d'imagination.

4 *Ibid.*, p. 51.

5 *Edith Dekyndt: I Remember Earth*, édition bilingue anglais-français, Bruxelles, Facteur humain, 2009, p. 99.

diffusion des arts contemporains ». En se fixant une mission aussi vaste, le collectif fournit une arène intellectuelle pour l'exploration d'idées, et met en avant une méthode « qui consiste à mettre en action des moyens relativement importants pour des résultats aléatoires, ni spectaculaires, ni consommables ». La recherche et le questionnement comptent davantage que leur éventuel aboutissement.

Universal Research of Subjectivity procure souvent à Edith Dekyndt une plateforme pour ses expéditions dans diverses régions du monde. Elle cible volontiers les zones de climat extrême, depuis la toundra subarctique jusqu'aux forêts équatoriales. En 2000, Edith Dekyndt se rend avec un petit groupe dans la province du Manitoba au Canada, et plus précisément dans la petite ville de Churchill, perchée à la pointe nord-est de la baie d'Hudson. L'artiste et ses collaborateurs enfilent l'équipement nécessaire afin de procéder à *Program for a Cold Place*. Ce travail consiste à observer et à filmer l'explosion de bouteilles d'eau de Spa apportées de Belgique par l'artiste, soumises à une température extérieure de -30 °C. C'est une action toute simple qui produit « des résultats aléatoires, ni spectaculaires, ni consommables ». Le modeste événement n'en illustre pas moins un phénomène fondamental pour toutes les formes de vie : l'expansion de l'eau gelée. Sans cette propriété essentielle, la glace ne flotterait pas, rien ne séparerait les lacs et les mers, et le maillon aquatique de la chaîne alimentaire disparaîtrait. L'expérience d'Edith Dekyndt dans l'Arctique rend perceptible une dimension cardinale de l'existence, généralement dissimulée à l'échelon moléculaire, et y parvient en faisant littéralement voler en éclats l'emballage industriel qui réduisait l'eau à un article de commerce. On peut se demander ce qui se passerait si l'expérience du *Program for a Cold Place* était réitérée aujourd'hui. Ferait-il assez froid à Churchill pour provoquer une explosion ? Ou l'époque actuelle a-t-elle produit un bouleversement climatique avec ses archipels de détritiques flottants et ses rejets toxiques ? Pour ses *Cold Drawings* plus récents, Edith Dekyndt a photographié une surface peinte couverte de givre. Les cristaux de glace se répartissent toujours différemment, en fonction de la température et de l'humidité, de même que la position de chaque flocon est déterminée par sa chute. Les photographies constituent le pendant paisiblement lyrique de l'explosion brutale dans le *Program for a Cold Place*. Les deux œuvres nous rappellent que l'eau, ingrédient indispensable au maintien de la vie, a toutes sortes de comportements. Espérons qu'elle restera disponible sous une forme nourricière.

L'air est une autre denrée précieuse pour Edith Dekyndt. En 2009, l'artiste effectue une expédition à La Réunion, où la chaleur rayonnante dégagée par l'activité volcanique n'a pas seulement façonné le relief de l'île, mais aussi la circulation des vents et des courants marins. Elle y plante un drapeau confectionné avec vingt mètres de tissu noir, au sommet d'un plateau où, par vent favorable, le morceau d'étoffe ondoie en dessinant des courbes quasi sinusoïdales. La vidéo filmée sur place s'intitule *Les ondes de Love*, du nom du mathématicien anglais Augustus Edward Hough Love, un pionnier de l'étude des phénomènes géodynamiques à l'échelle planétaire et de leurs répercussions. Toujours à La Réunion, Edith Dekyndt descend dans des crevasses à la recherche de la vapeur qui s'échappe des poches de chaleur souterraines. Elle y expose des feuilles de papier à l'atmosphère de soufre ambiante. Cela donne des dessins rugueux, brûlés et maculés de suie, étrangement semblables à la terre qui les a vus naître. Ils établissent un relevé des gaz brûlants et des cendres éjectés des entrailles du volcan. Ces œuvres débouchent sur une exposition au Grand-Hornu, un complexe minier monumental bâti au début du XIX^e siècle, qui abrite à présent le Musée des arts contemporains de la fédération Wallonie-Bruxelles. Dans ce lieu chargé d'histoire liée aux industries houillères, les vidéos et les dessins d'Edith Dekyndt sont un peu les canaris dans la mine, qui alertent sur l'état de l'environnement. Avec les *Vapor Drawings* de 2008, l'artiste a tenté de capturer la respiration pour en garder une trace visuelle. L'air exhalé par les visiteurs formait de la buée sur des surfaces spécialement traitées, et ses photographies enregistraient les vestiges brumeux de sa propre respiration. Elle est partie de la remarque de Bruno Latour avertissant que « l'air est entré sur la liste des choses qui pourraient nous être retirées⁶ » à cause des agissements de l'homme au cours des siècles. À en juger par les brouillards suffocants, la propagation des virus aéroportés et autres contaminations, il est évident que l'air n'est pas un élément neutre. Edith Dekyndt nous en donne à voir différents états intermédiaires.

Les substances métalliques et minérales interviennent souvent dans les œuvres d'Edith Dekyndt centrées sur le transitoire et le passager. Pour les *Deodands*, une série de pièces murales récentes, elle a associé

6 Bruno Latour, « Air », dans *Sensorium: Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, cat. exp. sous la direction de Caroline A. Jones, Cambridge, MIT Press et MIT List Visual Arts Center, 2006, p. 105.



Krasny Ougol, installation, 4 green blankets covered with gold leaf. Detail of the installation from the 5th Moscow Biennale, 2013.
Private collection

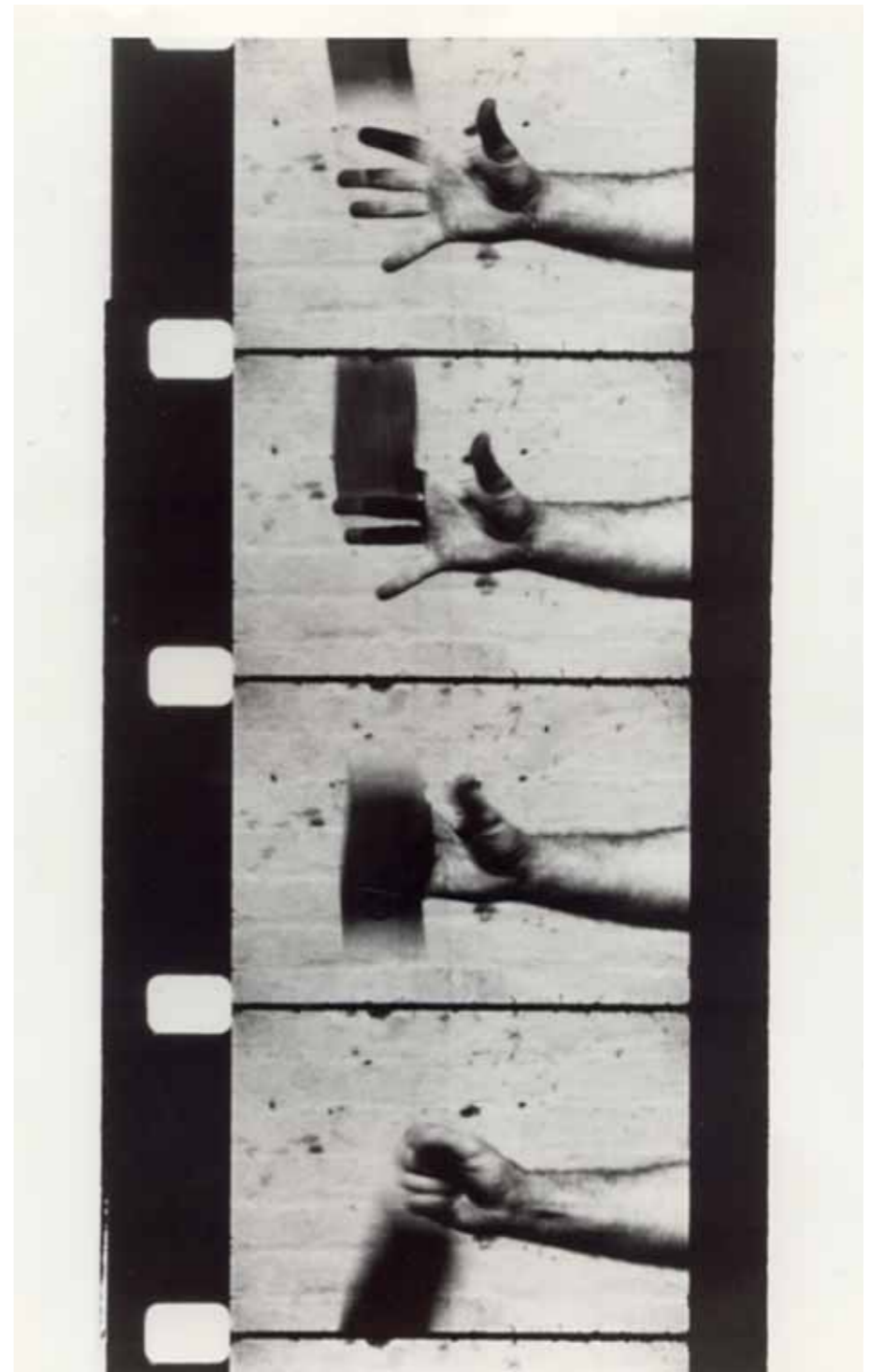
Four green blankets are hung on the wall by a single corner, while a fifth is stretched flat, hung by two corners. These woollen cloths suggest the domestic sphere, but their colours remind us more of collective settings such as official buildings or the military. They are not new blankets, they already show wear marks. These objects used for both comfort and emergency survival, have been covered with a noble and precious material with rich connotations of abstraction and spirituality, the same type of fine gold leaf that is used to create the icons of the Orthodox Church where it represents the sacred, the non-object, the intangible. The title of the work, **Krasny Ougol**, means "beautiful corner" and designates the space arranged in the "isbas," (a type of traditional Russian chalet), in which icons would be hung for private devotion. The corner forms the focal point of the home. This rural folk tradition is rooted in the splendour of the Byzantine church of the 10th century and recalls the pagan household rites of the Lares and Penates of classical antiquity. This custom has long been anchored in popular Russian culture, to the extent that Malevitch presented his **Quadrangle** (black square) hung high in a corner on the wall, like an icon.



de la poudre de cuivre à du chlorure de calcium pour provoquer des réactions sous un textile tendu comme une toile. Dans une de ces œuvres, des filets verts et bruns coulent au bas du tissu sous l'effet du comportement aléatoire du cuivre au contact de l'humidité. Le résultat varie en fonction de l'hygrométrie de la salle d'exposition. Globalement, les compositions ainsi obtenues ne sont pas sans faire songer à l'expressionnisme abstrait et au Color Field. Cependant, les *Deodands* ne font pas que témoigner d'une action : ils sont en action et renvoient aux dispositifs tout aussi impermanents d'Edith Dekyndt à L'Escaut vingt ans auparavant. Le cuivre, l'or et la feuille d'argent habillent de larges portions, sinon la surface entière, des couvertures utilisées dans plusieurs de ses œuvres des années 2010. Ces couvertures sont suspendues comme des tentures ou accrochées par un angle. Les surfaces chatoyantes rappellent les icônes byzantines dorées et les reliques sacrées. Mais Edith Dekyndt leur dénie tout caractère précieux en les installant dans des lieux où elles ne sont pas protégées. Le *Slow Object 06*, par exemple, recouvert de feuilles d'argent, est placé en pleine lumière, ce qui altère sa surface qui noircit progressivement, cette transformation pouvant être comparée au processus photographique argentique. Ces œuvres réalisées avec des métaux et d'autres encore appellent la comparaison avec le film de Richard Serra *Hand Catching Lead*, réalisé en 1968. On y voit la main du sculpteur tenter d'attraper des feuilles de plomb qui tombent et retombent sans cesse. Soit il les manque, soit il les relâche aussitôt, sans jamais vraiment interrompre le mouvement de chute perpétuelle. Il existe entre ces artistes une volonté commune de manipuler les matériaux afin de mieux en percevoir l'instabilité et la fugacité, inévitables. Edith Dekyndt se dispense de manier des volumes imposants à la force des bras comme Richard Serra. Chez elle, le métal se présente sous la forme délicatement épurée de poudres, d'émulsions et de revêtements de surface. Ainsi allégé, il reste au plus près de ses origines terrestres – dans un paysage en mutation constante – qui sous-tendent souvent l'art d'Edith Dekyndt.

Les interférences et autres manipulations de l'homme dans son environnement comptent parmi les thèmes privilégiés de nombreux artistes. Edith Dekyndt a beau affirmer qu'elle ne se livre à aucune dénonciation ouvertement politique, elle n'en a pas moins noué un dialogue avec ces artistes, en particulier Hans Haacke et Agnes Denes, dont les œuvres abstraites se nourrissent d'une réflexion sur les écosystèmes. La pratique d'Edith Dekyndt amplifie une semblable prise de conscience, mais avec une approche subtile. Un examen soigneux des lieux et des matériaux qu'elle rencontre lui permet de faire face aux multiples forces interstitielles insaisissables qui maintiennent un équilibre entre les différentes composantes matérielles et sociales. Ses œuvres précises et élégantes résumant ces rapports dans une quintessence de l'action, incitant à mieux apprécier la puissance de certaines contraintes qui passent inaperçues en temps normal ou sont sous-estimées. « L'attention nouvelle à la matière et à ses pouvoirs ne résoudra pas le problème de l'exploitation ou de l'oppression humaine, écrit Jane Bennett, mais elle peut insuffler une meilleure perception de la parenté qui existe entre tous les corps, dans la mesure où ils sont inextricablement enfouis dans un réseau dense de relations. [...] porter atteinte à une partie du maillage, cela revient peut-être à se porter atteinte à soi-même⁷ ». Par ses recherches et par son art, Edith Dekyndt rend visible ce que l'on ne remarque pas, et éclaire par ce biais les rapports qui unissent une chose à l'autre, un être à l'autre, un état à l'autre. De ce point de vue, elle facilite la compréhension d'un monde où tout est lié, et des conséquences délétères ou exaltantes de la part que nous y prenons.

7 Bennett, 2010, *op. cit.* (à la note 2), p. 13.



Richard Serra, *Hand Catching Lead*, 1968, 16mm, black and white, 3'30", The Museum of Modern Art, New York.
© 2016 Richard Serra / SABAM Belgium; courtesy David Zwirner, New York / London.



Silver Salt 01, linen canvas stretched on frame, silver emulsion, photographic fixative, 24 × 30 cm, 2013



Silver Salt 02, linen canvas stretched on frame, silver emulsion, photographic fixative, 18 × 24 cm, 2013

Edith's Laboratory

1996

Kitty Scott

One day, I was already old, in the entrance of a public place a man came up to me. He introduced himself and said: "I've known you for years. Everyone says you were beautiful when you were young, but I want to tell you I think you're more beautiful now than then. Rather than your face as a young woman, I prefer your face as it is now. Ravaged."

Marguerite Duras, *The Lover*

Although many exhibition spaces for contemporary art are thought of as places for experimentation, the definition of what constitutes such experimentation is nevertheless severely limited. In the generic contemporary art exhibition, artists display a selection of finished works that in themselves signify experimentation in the practice of making art. Such activities usually occur beyond the gaze of the viewing public, in the isolation of the artist's studio, in the exhibition gallery prior to the opening, or wherever the artist chooses to make or place a work. Only rarely do visitors see the artist physically engaged in the act of experimenting in the exhibition space.

In 1995, Edith Dekyndt used Galerie L'Escaut as a laboratory, in the traditional scientific sense of the term, to exhibit a dense series of ongoing and lengthy time-based "experiments" which impinged on a territory between the practices of sculpture and performance. As if mimicking formal research procedures, works in progress sat on shelves, hung on the wall, or were scattered across the concrete floor. Dekyndt worked at L'Escaut for the duration of the exhibition and spoke with visitors to the space. Her method summons a variety of hypotheses that touch on life and death, and on the delicate balance between mankind and all living things, as well as on the history of art and the space of exhibition.

The majority of her studies involved the transformation and testing of some sort of material—a scrap of fabric, a loaf of bread, a lemon, or a measure of milk... During the course of a so-called experiment, each substance underwent a process: some were absorbing, others melting, freezing, soaking, or drying, while yet others were decaying. For one exhibit, Dekyndt filled a small rectangular volume made of fake fur with milk, which she then placed in a freezer. Once frozen, she removed the solid form and placed it on the floor, leaving the milk to melt, to return to liquid, to bleed out, to form a creeping white pool on the cold, hard, gray floor.

In the context of the L'Escaut project, a drying lemon was interconnected to a whole "ecosystem" of soft forms that absorb, leak, melt, dry, freeze and evaporate. It is possible to conclude that the small, synthetic fur ball placed on the floor at some distance from the lemon is actually robbing the very life of the fruit. This innocent, toy-like ball was filled with moisture-absorbing particles: humidity collected within the object only to seep out as water. The liquid trickles out into a small opening in the gallery's concrete floor. This investigation possessed the ability to make spectators conscious not only of their bodily processes, but also of their place in an intimate network linking their immediate surroundings to the larger environment.

Such a sculpture recalls Hans Haacke's sealed Plexiglas *Condensation Cube* (1963-1965), which responds to the temperature of the room in which it is placed. Evaporating, condensing, and evaporating again, the water is locked into an isolated and repetitive performance that is specific to its location. Stitched together by hand, yielding and round, Dekyndt's ostensibly harmless plush ball—in its ability to drain moisture from all matter within its sphere of influence—similarly engages with its environment, but replaces Haacke's closed circuit with its expulsion of liquid, as if it were waste.

Galerie L'Escaut's severe yet somewhat romantic industrial qualities provocatively framed the artist's project. The building itself has undergone a major transformation. Worn out, no longer useful in the industrial life of Brussels, and in an era of digital technologies, it has been converted into a gallery, office and living space. Yet the building oozes with the memory of its original purpose, and such history is bound up with the once viable story of scientific and technological progress. In a self-reflexive manner, the very presence of the artist's modest, low-tech and somewhat naive procedure in the former warehouse/factory space of L'Escaut gently pokes fun at very existence of the now highly suspect notion of progress.

Edith Dekyndt's work is not easily defined, but her use of "poor" materials, combined with the strong presence of objects, introduces a hybrid category that relies on a marriage between the material aspects of Arte Povera and a soft, organic and messy Minimalism. The experiments and materials used articulate a knowing ingenuousness. The simplicity of the individual "experiments," with their generous sense of play and humour, underscores the complexity and seriousness of the darker themes embodied in the L'Escaut project.

Edith's Laboratory

1996

Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit : « Je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune, je suis venu pour vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté ».

Marguerite Duras, *L'Amant*

Si les espaces d'exposition de l'art contemporain se conçoivent souvent comme des lieux d'expérimentation, cette dimension expérimentale reste étroitement délimitée. Dans une exposition d'art contemporain, les artistes sont censés réunir un choix d'œuvres achevées qui relève en soi d'une expérimentation dans le domaine de la création artistique. Ce travail se poursuit généralement hors de la vue du public, dans la solitude de l'atelier, dans la salle d'exposition avant le vernissage, ou dans tout autre endroit où l'artiste décide d'exécuter une œuvre et de l'installer. Les spectateurs ont rarement l'occasion de voir l'artiste poursuivre son expérimentation en direct au sein de l'espace d'exposition.

Pourtant, en 1995, Edith Dekyndt convertit la galerie L'Escaut en laboratoire au sens scientifique traditionnel, pour y présenter une série dense de longues « expériences » inscrites dans la temporalité, qui se situent sur un territoire intermédiaire entre sculpture et performance. Comme pour mieux imiter les modalités de la recherche conventionnelle, les œuvres en cours sont posées sur des étagères, accrochées au mur ou dispersées sur le sol en béton. Edith Dekyndt travaille à L'Escaut pendant toute la durée de l'exposition en discutant avec les visiteurs. Sa méthode inspire toutes sortes de spéculations sur la vie et la mort, l'équilibre précaire entre l'homme et les autres espèces vivantes, mais aussi sur l'histoire de l'art et sur l'espace d'exposition.

La plupart de ses recherches impliquent la transformation ou la mise à l'épreuve de matériaux divers, tels qu'un bout de tissu, un pain, un citron ou du lait. Au cours de ces pseudo-expériences, chaque substance se modifie : les unes s'imprègnent de liquide, tandis que d'autres fondent, gèlent, macèrent ou sèchent, et d'autres encore se décomposent. Pour une des œuvres présentées, Edith Dekyndt gorge de lait un bloc rectangulaire en fausse fourrure, qu'elle met ensuite au congélateur. Puis elle sort le bloc congelé, et le pose par terre le temps que le lait revienne à l'état liquide et commence à dégouliner en formant une flaque blanche qui s'étale sur le sol gris, dur et froid.

Dans le cadre de l'exposition à L'Escaut, un citron en voie de dessiccation s'insère dans un « écosystème » de formes molles qui absorbent, fondent, sèchent, gèlent, expulsent un liquide ou le laissent s'évaporer. On a l'impression que la petite boule de fourrure synthétique posée par terre à une certaine distance du citron lui aspire sa vie même. Cette boule aux allures de jouet inoffensif absorbe l'humidité, qui s'accumule à l'intérieur pour finir par s'écouler par un petit orifice dans le sol en ciment. Tous ces phénomènes ont pour effet de sensibiliser les spectateurs à leurs propres activités physiologiques, et à la position qu'ils occupent dans un réseau reliant leur entourage immédiat au plus vaste environnement.

La petite sculpture en fausse fourrure rappelle le *Cube de condensation* (1963-1965) en Plexiglas hermétique de Hans Haacke, qui réagit aux variations de la température ambiante. L'eau confinée suit un schéma répétitif, entre évaporation, condensation, puis à nouveau évaporation, selon des paramètres déterminés par le lieu d'exposition. La boule en peluche apparemment anodine d'Edith Dekyndt, cousue à la main, ronde et souple, répond de même à son environnement par sa faculté d'assécher tous les matériaux placés dans son champ d'action, mais au lieu de fonctionner en circuit fermé comme le cube de Hans Haacke, elle restitue le liquide dont elle semble se purger.

L'aspect industriel austère et néanmoins romantique de la galerie L'Escaut inscrit le propos de l'artiste dans un cadre stimulant. Le bâtiment lui-même a subi une métamorphose. L'ancien entrepôt vétuste, devenu inutile dans le tissu industriel bruxellois à l'ère du numérique, abrite maintenant une agence d'architecture couplée à une galerie et à des espaces de vie. Il conserve malgré tout la mémoire de sa vocation initiale, et ce passé reste indissociable du discours, autrefois crédible, du progrès technique et scientifique. L'introduction des modes opératoires modestes, artisanaux et un tant soit peu naïfs de l'artiste dans l'ancien entrepôt industriel constitue une mise en abyme doucement ironique de la notion même de progrès, désormais entachée de suspicion.

La démarche d'Edith Dekyndt ne se laisse pas aisément définir, mais le recours à des matériaux « pauvres », ajouté à une forte présence des objets, signale une catégorie hybride, fondée sur l'alliance des caractéristiques matérielles de l'Arte Povera avec un minimalisme fluide, biomorphe, qui n'évite pas les souillures. Les expérimentations et les matériaux employés dénotent une candeur astucieuse. La simplicité des expériences prises isolément, aussi ludiques soient-elles, souligne la complexité et la gravité des thèmes plus sombres mis en jeu dans le travail présenté à L'Escaut.



Edith Dekyndt

Born in Ypres, 1960, Belgium. Lives and works in Tournai and Berlin.

SOLO SHOWS (selection)

2016

Ombre indigène, WIELS, Brussels, Belgium, curated by Dirk Snauwaert.
Strange Fruits, Greta Meert Gallery, Brussels, Belgium.

2015

Théorème des foudres, Le Consortium, Dijon, France, curated by Anne Pontégnie.

2014

Devil is in the details, Swarovski, Vienna, Austria, curated by Nicolaus Schafhausen.
Muds, Karin Günther Gallery, Hamburg, Germany.
Paradise Syndrome, Temporary Gallery, Cologne, Germany, curated by Regina Barunke.
Chronology of Tears, Greta Meert Gallery, Brussels, Belgium.
All That Is Solid Melts Into Air, Martin van Zomeren Gallery, Amsterdam, Netherlands.

2013

Slow Stories, BF15 Centre for Contemporary Art, Lyon, France, curated by Perrine Lacroix.
Mexican Vanities, Carl Freedman Gallery, London, Great Britain.
Dreams and Lies, Hasselt University, Hasselt, Belgium, curated by Jan Boelen.

2012

The Painter's Enemy, Gregor Podnar Project Space, Ljubljana, Slovenia.
Monday is Blue, Maison Grégoire, Brussels, Belgium, curated by Emmanuel Lambion.

2011

Lingua Ignota, Sollertis Gallery, Toulouse, France.
Subliminal Rooms, VidalCuglietta Gallery, Brussels, Belgium.
Dieu rend visite à Newton, Fri Art, Centre of Contemporary Art, Fribourg, Switzerland, curated by Corinne Charpentier.
La femme de Loth, Synagogue de Delme, France, curated by Marie Cozette.

2010

Get Out Of My Cloud, Kiosk, Ghent, Belgium, curated by Wim Waelput.

2009

Les ondes de Love, MAC's, Grand-Hornu, Hornu, Belgium, curated by Denis Gielen.
At Night I Lie, Karin Günther Gallery, Hamburg, Germany.
The Transparent Ceiling, Galerie Les Filles du Calvaire, Paris, France.
Agnosia, Witte de With, Rotterdam, Netherlands, curated by Nicolaus Schafhausen and Juan Gaitan.

GROUP SHOWS (selection)

2015

A Tribute to Terry Fox, Akademie der Künste, Berlin, Germany.
The Importance of Being... Contemporary Art from Belgium in Latin America, MACBA-Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires, Argentina, curated by Sara Alonso.
Till I Get it Right, Labor Gallery, Mexico City, Mexico, curated by Tim Goossens.
Thing Nothing, Van Abbemuseum, Eindhoven, Netherlands.
Entropie, l'ordre caché, FRAC Bourgogne, France, curated by A. Handa-Gagnard.
Là où commence le jour, LAM, Villeneuve d'Ascq, France, curated by Marc Donnadiou and Pauline Creteur.
Lines of Tangency, MSK, Ghent, Belgium, curated by Catherine de Zegher.
The Bottom Line, SMAK, Ghent, Belgium.
Accidental Colors, Turnhout, Belgium, curated by Maud Salembier.
Skulpturenpark 2015, Cologne, Germany, curated by Thomas D. Trummer.

Eppur si muove, MUDAM, Luxembourg, curated by Marie-Noëlle Farcy, Christophe Gallois, Enrico Longhi, Clément Minighetti, Marie-Sophie Corcy.
Territoire de la pensée, Le Grand Large, Mons 2015, Mons, Belgium, curated by Daniel Dutrieux and Bruno Robbe.
Play Time, Toledo Museum, Toledo, Ohio, USA, curated by Dr. Norton-Westbrook and Amy Gilman.
Cristallisation – la naissance d'un ordre caché, Centre Pompidou Metz – Hors les murs, Musée du cristal Saint-Louis, Saint-Louis-lès-Bitche, France, curated by Hélène Guenin.
La mécanique des gestes, Théâtre de Privas / Espace d'art contemporain, Privas, France, curated by Camille Planeix.
The Importance of Being... Contemporary Art from Belgium in Latin America, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba Buenos Aires, curated by Sara Alonso.
The Future of the Memory, Kunsthalle Vienna, Austria, curated by Nicolaus Schafhausen.
Blue Pink Black, Carl Freedman Gallery, London, Great Britain.

2014

NewWays of Doing Nothing, Kunsthalle Vienna, Austria, curated by Cristina Ricupero and Vanessa Müller.
Field Recording, FRAC Franche-Comté, Besançon, France, curated by Sébastien Faucon.
Order Cannot Help You Now, Argos Centre for Art and Media, Brussels, curated by Ive Stevenheyndens.
Chambre à soi, Musée d'art et d'histoire, Saint Denis, France.
L'image suivante..., MAC's, Grand-Hornu, Hornu, Belgium.

2013

5th Moscow Biennale, Manège Exhibition Hall, Moscow, Russia, curated by Catherine de Zegher.
Old Black, Team Gallery, New York, USA, curated by Todd Von Ammon.
Projections : vers d'autres mondes, Musée de l'Abbaye Sainte Croix, Les Sables-d'Olonne, France, curated by Gaëlle Rageot-Deshayes.
L'origine des choses, La centrale électrique, Brussels, Belgium, curated by Sébastien Faucon and Carine Fol.
Space Odyssey 2.0, Z 33-House for Contemporary Art, Hasselt, Belgium, curated by Ils Huygens.

2012

S.F., Art, sciences & fictions, MAC's, Grand-Hornu, Hornu, Belgium, curated by Denis Gielen.
Les amas d'Hercule, Parc Saint-Léger Center of Contemporary Art, Pougues-les-Eaux, France.
Le jour d'avant, Domaine départemental de la Garenne Lemot, Gétigné, France.
Danaï Anesiadou, Edith Dekyndt, Emily Sunblad, VidalCuglietta Gallery, Brussels, Belgium.
Biennale de Bourges, France.
L'art dans les chapelles, Notre-Dame du Moustoir, Malguénac, France, curated by Emilie Ovaere-Corthay and Karim Ghaddab.
Le prince des rayons, VidalCuglietta Gallery, Brussels, Belgium.
L'équilibre des forces, La Malterie, Lille, France.

2011

Raak, SMAK, Ghent, Belgium, curated by RASA.
Constellations, FRAC Picardie, Amiens, France.
We Make Version, Westfälischer Kunstverein, Münster, Germany, curated by Katja Schroeder.
Found in Translation, Casino Luxembourg-Forum for Contemporary Art, Luxembourg, curated by Emmanuel Lambion.
D'un autre monde, Printemps de Septembre, Toulouse, France, curated by Anne Pontégnie.
Biennale of Contemporary Art, Selestat, France, curated by Hans Dünser, Olivier Grasser, Sophie Kaplan, Pierre-Olivier Rollin, Otto Teichert.
The Savage Transparency, Youngproject Gallery, Los Angeles, USA, curated by Paul Young.
Apparitions, Gare St Sauveur, Lille, France, curated by Caroline David.
Contour 2011, 5th Biennial of Moving Image, Mechelen, Belgium, curated by Anthony Kiendl.
Pour une république des rêves, CRAC Alsace, Altkirch, France, curated by Gilles A. Tiberghien.
Principe d'incertitude, Magasin, Centre National d'art contemporain, Grenoble, France, curated by Francesca Agnesod, Nadia Barrientos, Guillaume Hervier, Andrea Rodriguez Novoa.
Radical Autonomy/ Nieuwe werelden van niks, Netwerk, Centre for Contemporary Art, Aalst, Belgium, curated by Arno van Roosmalen.
A. B. C. – Belgian Contemporary Art, City Gallery, Sofia, Bulgaria, curated by Dominique Païni and Pascale Pronnier.
Ex Libris, VidalCuglietta Gallery, Brussels, Belgium, curated by Lilou Vidal and Barbara Cuglietta.

2010

A. B. C. – Belgian Contemporary Art, Le Fresnoy, Studio national des Arts contemporains, Tourcoing, France, curated by Dominique Païni and Pascale Pronnier.
On Line: Drawing Through the Twentieth Century, Museum of Modern Art, New York, USA, curated by Connie Butler and Catherine de Zegher.
The Right to Protest, Museum of the Seam, Jerusalem, Israel, curated by Raphie Etgar.
The Shape of Time, TraficART 2010, Sequence Gallery, Saguenay, Canada, curated by Nicole Gingras.
The Moon is an Arrant Thief, The David Roberts Foundation, London, Great Britain, curated by Oliver Martinez-Kandt, Thom O'Nions, Luiza Teixeira de Freitas.
L'océan, Musée de la Mer, Biarritz, Fance, curated by Florence Guionneau-Joie.

Opening Exhibition, The Richard Massey Foundation for Arts and Sciences, New York, USA.
Before Present, La Villa du Parc, Centre d'Art Contemporain, Annemasse, France.
À l'Ombre d'un doute, FRAC Lorraine, Metz, France, curated by Béatrice Josse.
Drawing Time – Le Temps du dessin, Musée des Beaux-Arts de Nancy and Galerie Poirel, Nancy, France, curated by Marie Cozette.
Make the Most of Now, Kunsthalle Exnergasse, Vienna, Austria, curated by Max Benkendorf.
Dancing on the Ceiling: Art & Zero Gravity, The Experimental Media and Performing Arts Center, Troy, New York, USA.
Unidentified Living Objects, Parker's Box, New York, USA, curated by Hélianthe Bourdeaux-Maurin.
Speed Dating, FDC Satellite, Brussels, Belgium.
Composite Visions, Centre d'Art Neuchâtel, Neuchâtel, Switzerland, curated by Tilman and Petra Bungert, CCNOA, Brussels.
Waterpod: Autonomy and Ecology, Exit Art, New York City, USA, curated by Eve K. Tremblay and Mary Mattingly.

2009

Silence, A Composition, Contemporary Art Museum, Hiroshima, Japan, curated by Tanja Elstgeest.
Edith Dekyndt and Michael Stevenson, Meyer Riegger Galerie, Karlsruhe, Germany.
In Time, Robert Miller Gallery, New York City, USA, curated by Tim Goossens.
Anabasis. Rituals of Homecoming, Ludwik Grohman Villa, Lodz, Poland, curated by Adam Budak.
The New Easy, Artnews Projects, Berlin, Germany, curated by Lars Eijssen.
Chambre d'écho, Musée Réattu, Arles, France.
Cul-de-sac, Venice small squares, Venice, Italy, curated by Lino Polegato.
Le Sang du Poète, FRAC des Pays de la Loire, Carquefou, France, curated by Laurence Gateau and Adam Budak.
All That Is Solid Melts Into Air, De Garage, Mechelen, Belgium, curated by Edwin Carels.
Faux-Jumeaux, SMAK, Ghent, Belgium, curated by Michel François and Guillaume Desanges.
Nos (Us), Museu da República, Rio de Janeiro, Brazil, curated by Daniella Geo.
Flash B(l)ack, Cultuurcentrum Strombeek, Grimbergen, Belgium, curated by Luk Lambrecht.

Légendes

P. 4 – E.D., photographie, Istanbul, 2012.

P. 13 – E.D., **Odradek 0**, dessin au stylo sur papier, 10,4 x 14,6 cm, 2014.

P. 14 – E.D., photographies, vues de l’atelier de maître Duangkamol Jaikompan, Temple Nanthawan, Chiang Mai, Thaïlande, 2014.

P. 15 – *Nanthawan Temple 007 (Chiang Mai)*, toile de lin tendue sur châssis, laque de Chine, 24 x 30 cm, 2014.

P. 16 – E.D., photographie, Jordanie, 2010.

P. 17 – Photographie, maison du village de Tiébélé, Burkina Faso. *Courtesy Rita Willaart, 2009 (https://www.flickr.com/photos/rietje/sets/72157615598783227/with/3375700723/)* . – Photographie, Jaipur, artisan brûlant le dos d’un tapis pour le rigidifier.

P. 18 – **Genealogy of Dust** (détail), poussières de linge extraites du séchoir à linge d’une famille et préservées pendant 14 années, 16 cercles de 30 cm de diamètre, 2000-2014.

P. 19 – **The Biography of Objects 02**, tapis d’inspiration ethnique (saltbak-tapis-tisse-a-plat-divers-coloris_0371289_PE552997_S4), ferments, 170 x 240 cm, 2015.

P. 20 – **Celsius 1**, dessin sur papier paraffiné, 30 x 40 cm, 1999.

P. 21 – **The Biography of Objects 01**, tapis d’inspiration ethnique (havbro-tapis-pois-ras-blanc_34165_PE124067_S4), partiellement brûlé, 170 x 240 cm, 2015.

P. 22 – Tapis d’inspiration ethnique (stockholm-tapis-tisse-a-plat-noir_0388481_PE55904), 250 x 350 cm.

P. 23 – **Ne touche à rien** (réplique), 80 cadres pour diapositives, projecteur Kodak Carousel, minuteur, 1997-2016.

Des gouttes séchées provenant de diverses boissons ont été déposées sur des diapositives vierges, et sont projetées à l’aide d’un projecteur, donnant l’impression, par cet élargissement, que le liquide solidifié incarne un monde scientifique imaginaire de cellules, de planètes, de cristaux, etc…

P. 24 & 25 – **Mud** (détail), terre crue sur toile de jute, 2015.

P. 26 – **Mud 007 (Fort-de-France)**, terre crue sur toile de jute, 74 x 107 cm, 2014.

P. 27 – **Mud**, vue d’atelier, 2015.

P. 29 – **Berlin Spring Piece 03**, toile de coton sur châssis, cristallisation de sel, 18 x 24 cm, 2015.

P. 30 & 31 – **Ombre indigène (Part. 2, Martinique)**, projection vidéo, 16/9, 34’17”, en boucle, 2014.

Un drapeau constitué de cheveux a été planté puis filmé au-dessus des rochers de la côte du Diamant, sur l’île de la Martinique. C’est là, précisément, que dans la nuit du 8 au 9 avril 1830, un bateau de traite clandestine transportant une certaine de captifs africains s’est échoué sur les rochers avant d’être entièrement détruit.

Edouard Glissant est inhumé près de là, dans la petite ville du Diamant. Originaire de l’île, auteur, romancier, il est le fondateur du concept du « tout-monde » et de celui de « créolisation » qu’il définit comme le « métissage qui produit de l’imprévisible ».

P. 32 & 33 – **Traïl of Tears (Nunna daul Isunyi)**, projection vidéo, 16/9, 3’33”, en boucle, son, 2008.

Deux motifs géométriques abstraits se déforment sur un fond sombre. La bande-son est un chant de la pluie amérindien. L’image est celle de la surface d’une vitre, filmée lors d’un violent orage le long du canal Gowanus à Brooklyn (New York), là où vivaient les indiens Mohawks.

P. 34 & 35 – **Gowanus**, projection vidéo, 1’21”, en boucle, 2008.

Taches de pétrole apparaissant à la surface du canal Gowanus qui traverse Brooklyn (New York).

P. 36 – **Berlin Spring Piece 35**, toile de coton tendue sur châssis, caséine, chlorure de cuivre oxydé, résine polymère, 24 x 30 cm, 2015.

P. 37 – **Berlin Spring Piece 36**, toile de coton tendue sur châssis, chlorure de cuivre oxydé, résine polymère, 18 x 24 cm, 2015.

P. 38 – **X-Man 20 (Akumal, Mexico)**, soie tendue sur châssis, encre par capillarité, 30 x 40 cm, 2012.

Tous les différents motifs et les différentes formes des Mexican Vanities et des X-Men utilisent le même phénomène physique : la capillarité. De la matière, telle que de la soie, est tendue sur un châssis puis posée à plat dans une baigne peu profonde remplie d’encre ou d’autres liquides colorés (du café ou du vin). Après avoir repose une nuit le liquide s’est propagesel on propre gré à travers le matériau. Les images abstraites qui en résultent varient du presque monochrome à un simple X revenant assez souvent, jusqu’aux structures organiques les plus complexes.

P. 39 – **Laboratory 01** (réplique), rideau de coton imprégné de café par capillarité, 650 x 1500 cm, 1995-2015.

P. 40 & 41 – **A Portrait of Things** (réplique), objet en tissu immergé dans l’eau d’un aquarium, dimensions variables, 1995-2015.

P. 42 – **A Portrait of Things** (réplique), objet en tissu qui sèche, dimensions variables, 1995-2015.

P. 43 – **Tepid Curve**, installation, radiateur électrique et fil de soie, 1997.

P. 44 & 45 – **Graphite 15**, toile de lin tendue sur châssis, graphite, 110 x 180 cm, 2015.

P. 46 – **Any resemblance, to persons, living or dead, is purely coincidental**, vidéo dans casques, images extraites de la vidéo, 4/3, 18’40”, son, 2004.

Production BPS 22, Musée d’art de la Province de Hainaut, Charleroi.

P. 47 – **Any resemblance, to persons, living or dead, is purely coincidental**, vidéo dans casques, vue de l’installation au BPS 22, Musée d’art de la Province de Hainaut, 2004.

Le visiteur est doté de lunettes à réalité virtuelle. Lorsqu’il porte à ses yeux cet appareil audiovisuel de basse technologie, il aperçoit un cercle dont les contours sont constitués de formes fractales qui se meuvent selon l’intensité du son. Une voix hypnotique se fait alors entendre. Elle fait état de phénomènes scientifiques, des différentes étapes d’expériences physiques, de la perception et de la conscience du monde. Le visiteur se trouve immergé par ce micro-environnement.

P. 49 – **To Peel a Ball**, vidéo documentaire, 2008 – **To Peel a Ball**, objet, 1998.

La surface d’un ballon en plastique est épluchée comme s’il s’agissait d’un fruit afin d’obtenir de l’objet une surface la plus fine et transparente possible.

P. 50 & 51 – **Le chasseur et le pêcheur**, vidéo (extrait sans son), 4/3, 3’33”, en boucle, 1992.

Production Province de Hainaut, Charleroi.

P. 52 – **Laboratory 02**, couverture en laine emballée dans du papier collant transparent, 1996.

P. 53 – **Night Piece 004**, couverture en laine recouverte de cire noire, 14 x 47 x 36 cm, 2014.

P. 54 & 55 – **That Those Beings Be Not Being 01**, objet, cheveux humains et tissu, dimensions variables, 2015.

P. 57 – **Lingua Ignota**, projection vidéo, 4/3, 6’04”, en boucle, 2008.

P. 59 – **Kin Nights**, projection vidéo, 4/3, 4’36”, en boucle, 2004.

La lumière d’un néon cille et éclaire par à-coups la salle où la vidéo est projetée. Filmé en 2004 à Kinshasa, cet objet est à l’image de la précarité de la distribution d’électricité dans la ville, aléatoire et insuffisante. Seulement cinq pour cent de la population auraient accès à l’électricité dans un pays qui en fonction de son potentiel hydro-électrique pourrait fournir de électricité dans toute l’Afrique australe.

P. 60 – **A T P A P B L L E E**, photographie d’une pomme et d’une table en bois,

Centre d’art Fri Art à Fribourg (Suisse), 2011.

P. 61 – **A T P A P B L L E E**, vue d’ensemble de l’installation, Centre d’art Fri Art à Fribourg (Suisse), 2011.

Pour le projet A T P A P B L L E E, Edith Dekyndt a travaillé avec un chercheur en nanotechnologies de l’Institut Adolphe Merkle, pour créer une pièce questionnant les limites éthiques de la science concernant les manipulations sur le vivant. À travers ce projet, l’artiste a créé une membrane avec les matières respectives d’une table et d’une pomme. Une nano-particule ayant le même rapport d’échelle avec un mètre qu’une pomme avec la Terre.

Production Centre d’art Fri Art à Fribourg (Suisse).

P. 63 – **A T P A P B L L E E**, membrane (polymère composite) réalisée à partir des particules d’une pomme et d’une table en bois, Centre d’art Fri Art à Fribourg (Suisse), 2011.

P. 64 & 65 – **Blood Drawing 008** et **Blood Drawing 006**, dessins réalisés avec du sang sur papier Canson quadrillé, 47 x 65 cm, 1999.

P. 67 – **Slow Object 02**, tissu tendu sur chassis, pâte à pain,1997.

P. 68 - 73 – **Project for the Dead Sea**, projection vidéo, 16/9, 27’37”, en boucle, 1999-2010.

Ici, sous le regard de l’artiste, les profondeurs de la Mer Morte sont transformées en un paysage sous-marin abstrait. Les propriétés physiques de ce lac en font un sujet d’observation remarquable : un environnement flottant, où la gravité n’existe pas, et dont la teneur en sel rend toute forme de vie impossible. Dekyndt filme ce vide, discernant malgré cette supposée absence totale, une richesse infinie de mouvements et de couleurs occasionnée par les variations de la lumière.

Production la Synagogue de Delme.

P. 74 & 75 – **A Portrait of Things** (réplique), objet en laine humidifiée et placé dans un contenant en verre hermétique, 1995-2015.

P. 76 & 77 – **The Deodants 02**, toile de coton tendue sur châssis, CaCl2, cuivre, 24 x 30 cm, 2015.

P. 78 – *Dogs with gas masks*, 1939. Trois chiens Airedale Terrier portent des masques à gaz dans un chenil du Surrey (Grande-Bretagne). Ils sont entraînés par le Lieutenant Colonel E. H. Richardson. *Photo par Keystone/Getty images.* – Edgar Degas, *Fumée d’usine*, monotype imprimé en encre noire sur papier vergé, 14,7 x 17,3 cm, 1877-1879. *Collection Elisha Whittelsey, Fondation Elisha Whittelsey, 1982.*

P. 81 – **Berlin Spring Piece 11**, toile de velours tendue sur châssis, caséine, 20 x 30 cm, 2015.

P. 84 & 85 – **A Portrait of Things** (réplique), objet en tissu immergé dans l’eau d’un aquarium, dimensions variables, détail de la pièce dans l’exposition *Théorème des foudres*.

P. 88 & 89 – **Love Song**, fleurs, cendres, terre crue, dimensions variables, 2015.

Love Song est à envisager comme le reliquat d’une action de plusieurs heures durant lesquelles l’artiste brûle une à une des roses qu’elle plante ensuite dans un bloc d’argile crue.

P. 97 – E.D., photographie, Chiang Mai, Thaïlande, 2013.

P. 98 – E.D., photographies, Chiang Mai, Thaïlande, 2015.

P. 103 – E.D., photographie, Berlin, 2015.

P. 106 – E.D., photographie, lac Huai Tueng Thao, Chiang Mai, Thaïlande, 2013 – E.D., photographie, Islande, 2012.

P. 112-113 – E.D., photographie, Pologne, 2010.

P. 114 – Vue de l’exposition *Théorème des foudres*, **The Drowned and the Saved**, projection vidéo, 16/9, 9’20”, en boucle, 2015 et **Golden Globe**, ballon en polypropylène, hélium, air, 2015 – Vue de l’exposition *Théorème des foudres*, **Ombre indigène (Part. 2, Martinique)**, projection vidéo, 16/9, 34’17”, en boucle, 2014 et **A Portrait of Things** (réplique), objet en laine humidifiée et placé dans un contenant en verre hermétique, 1995-2015.

P. 117 – **The Deodants 01**, toile de coton tendue sur châssis, CaCl2, tartre de vin, 24 x 30 cm, 2015. Vue de l’installation dans l’exposition *Théorème des foudres*.

P. 120 & 121 – **The Deodants 01** (détail), toile de coton tendue sur châssis, CaCl2, tartre de vin, 24 x 30 cm, 2015.

Le tartre de vin est composé de sédiments engendrés par l’accumulation de tartre dans les cuves à vin, aussi appelées « foudres ». Ce sont donc des résidus des minéraux que la vigne a absorbé dans le sol. Une partie de ces minéraux est conservée dans le vin, l’autre constitue un dépôt qui s’accumule dans les cuves à vin pour former ces cristaux, utilisés entre autres dans l’agro-alimentaire.

P. 122 & 123 – Vue de l’exposition *Théorème des foudres*, Le Consortium, Dijon, octobre 2015 - janvier 2016.

P. 124 & 125 – **Théorème des foudres**, cristallisations sensibles de terre, de vin, de sang, réalisées dans des boîtes de Petri et dont les ombres sont projetées à l’aide de rétro-projecteurs, dimensions variables. Vue de l’installation dans l’exposition *Théorème des foudres*.

Les adeptes de l’anthroposophie furent parmi les premiers à s’intéresser à la biodynamie et à étudier l’énergie inhérente aux matières comme le sang. Leurs analyses reposent sur la cristallographie de diverses substances et Théorème des foudres met en lumière certaines d’entre elles – comme le sang, le vin ou encore la terre –, présentées dans des boîtes de Petri posées sur des rétroprojecteurs. Ces images, projetées sur les cimaises, jouent avec la perception de l’infiniment petit et de l’infiniment grand, le microscopique et l’astronomique.

P. 126 & 127 – **Théorème des foudres**, cristallisation sensible de terre réalisée dans une boîte de Petri et dont l’ombre est projetée à l’aide d’un rétro-projecteur. Vue de l’installation dans l’exposition *Théorème des foudres*.

P. 128 & 129 – **Laboratory 01 (chien qui mange un cube de pain)**, vidéo 4/5, 1’05”, prise de vue Didier Mouton, 1995. Vue de l’installation dans l’exposition *Théorème des foudres*.

P. 130 & 131 – **Blood lacquer 07**, toile de lin tendue sur châssis, sang de bœuf, résine polymère, 170 x 240 cm, 2015 – **Untitled**, couverture militaire recouverte de feuilles d’or (955 millièmes - 22,92 carats), 200 x 300 cm, 2015. Vue de l’installation dans l’exposition *Théorème des foudres*.

P. 132 & 133 – Vue de l’exposition *Théorème des foudres*, Le Consortium, Dijon, octobre 2015 - janvier 2016.

P. 134 & 135 – **Terminal Beach** (détail), drap couvert de rouille, 3 x 46 x 55 cm, 2011. P. 136 – **Berlin Spring Piece 22**, toile de coton tendue sur châssis, enterrée, 18 x 24 cm, 2015.

P. 137 – **Berlin Spring Piece 24**, toile de coton tendue sur châssis, enterrée, 20 x 30 cm, 2015.

P. 138 - 141 – Vues de l’exposition *Théorème des foudres*, Le Consortium, Dijon, octobre 2015 - janvier 2016.

P. 142 & 143 – **The Drowned and the Saved**, projection vidéo, 16/9, 9’20”, en boucle, 2015.

Le titre The Drowned and the Saved*, outre le fait qu’il fait allusion au chef-d’œuvre de Primo Levi, porte une connotation post-apocalyptique. Le film nous montre des vapeurs sortant de terre, comme après une catastrophe naturelle ou une bataille, et l’amas de matière en putréfaction, pourtant inerte, semble vivant dans l’air froid de l’aurore.*

P. 144 & 145 – **Mold**, toile de velours tendue sur châssis, vin moisi, résine polymère, 75 x 45 cm, 2013.

P. 146 – Vue d’installation de l’exposition *Laboratory 01 (août, capillarités)*, L’Escaut Architecture, Bruxelles, 1995.

P. 149 – **Radiesthesis Hall**, étude du sol du musée par un radiesthésiste, archives du processus au MAC’s Musée des Arts Contemporains, Le Grand-Hornu, 2009 – **Radiesthesis Hall**, échelle chromatique de Bovis, schéma.

P. 150 & 151 – **Radiesthesis Hall**, étude géobiologique préliminaire, plans, lampes à incandescence, minuteur, vue de l’installation *Les ondes de Love*, MAC’s Musée des Arts Contemporains, Le Grand-Hornu, 2009.

Un radiesthésiste analyse les « vibrations » générées par le sol dans les différentes salles d’un lieu d’exposition. En fonction des résultats de cette analyse, l’installation d’éclairage de type « néon » des salles est remplacée par des lampes à incandescence dont la couleur est choisie sur l’échelle chromatique de Bovis, une charte de couleur codant le taux vibratoire d’un lieu. Radiesthesis Hall envahit la totalité du lieu et perturbe l’exposition par intermittence.

P. 154 – **Program for a Cold Place**, vidéo, 4/5, 0’27”, son, 2000.

P. 155 – **Program for a Cold Place**, photographies documentaires.

P. 156 – **Cold Drawing 22**, fac-similé de dessin de givre sur papier enduit de métal, jet d’encre sur papier chiffon, 30 x 41 cm, 2012.

P. 157 – **Cold Drawing 20**, fac-similé de dessin de givre sur papier enduit de métal, jet d’encre sur papier chiffon, 30 x 41 cm, 2012.

P. 159 – **Les ondes de Love**, photographie réalisée lors du tournage de la vidéo, Piton de la Fournaise, île de La Réunion, 2009.

P. 160 – Photographies réalisées lors de la réalisation de dessins au-dessus de fumerolles de volcan, Piton de la Fournaise, île de La Réunion, 2009.

P. 162 & 163 – **Slow Object 06**, objet, tissu recouvert de feuilles d’argent, 400 x 800 cm. Vue de l’installation dans l’exposition *Slow Stories*, La BF15 Espace d’art contemporain, dans le cadre de *Résonance*, biennale de Lyon, 2013.

Production La BF15 Espace d’art contemporain, Lyon.

P. 166 & 167 – **Laboratory 02**, atelier Christophe Lezaire, Herinnes, 1996.

P. 170 & 171 – **Krasny Ougol**, installation, 4 couvertures vertes recouvertes de feuilles d’or, détail de l’installation pour la 5^{ème} Biennale de Moscou, 2013. *Collection privée. Quatre couvertures de couleur verte sont suspendues au mur par une de leurs extrémités et une cinquième est présentée tendue par deux de ses coins. Ces couvertures tissées en laine suggèrent la sphère domestique, mais leurs couleurs évoquent plutôt la sphère collective, comme des bâtiments officiels, ou encore l’armée. Ces couvertures ne sont pas neuves et portent même des traces d’usure. Ces objets utilisés à la fois pour le confort et la survie sont couverts d’un matériau noble et précieux aux connotations à la fois abstraites et spirituelles. La feuille d’or est en effet un matériau utilisé pour la réalisation d’icônes dans l’Église orthodoxe, figurant ainsi le sacré, l’immatériel, l’intangible.*

Le titre de l’œuvre, Krasny Ougol, signifie « bel angle » et désigne dans les « isbas » (chalets traditionnels russes) l’endroit où étaient placées les icônes destinées à la dévotion privée. Il est le lieu central autour duquel s’organise le foyer. Ce folklore rural prend ses racines dans la faste Église byzantine du X^e siècle et rappelle les lares et les pénates des rites domestiques païens de l’Antiquité. Cette coutume s’ancre durablement dans la culture populaire russe, jusqu’à Malévitch qui présente son Quadrangle (carré noir) en haut d’une encoignure de mur, telle une icône.

P. 173 – Richard Serra, *Hand Catching Lead*, 1968, 16 mm, N & B, 3’30”, The Museum of Modern Art, New York. © 2015 Richard Serra / SABAM Belgium; courtesy David Zwirner, New York / London.

P. 174 – **Silver Salt 01**, toile de lin tendue sur châssis, émulsion argentique, fixatif photographique, 24 x 30 cm, 2013.

P. 175 – **Silver Salt 02**, toile de lin tendue sur châssis, émulsion argentique, fixatif photographique, 18 x 24 cm, 2013.

P. 179 – Détail d’un objet, exposition *Laboratory 01 (août, capillarités)*, L’Escaut Architecture, Bruxelles, 1995.

WIELS

Avenue Van Volxem / Van Volxemlaan 354
1190 Bruxelles / Brussel, Belgique / België
www.wiels.org

Board of Administrators / Conseil d'administration
President / Président Pierre Iserbyt
Honorary President / Président Honoraire Herman J. Daled
Vice-President / Vice-Président Michel Moortgat
Members / Membres Bruno van Lierde, Frédéric Rouvez, Sylvie Winckler

General Assembly / Assemblée générale
Inge de Bruin
Bart De Baere
Chris Dercon
Ann Veronica Janssens
Sophie Le Clercq
Luc Tuymans
Richard Venlet
& the members of the Board / & les membres du conseil

Staff / Personnel
Director / Directeur Dirk Snauwaert
Director of Administration / Directrice Administrative Sophie Rocca
Senior Curator Zoë Gray
Curator Devrim Bayar
Curator Caroline Dumalin
Education and Audiences / Education et Publics Frédérique Versaen
Relations and Development / Relations publiques et Développement
Martine de Limburg Stirum
Press and Communication / Presse et Communication Micha Pycke
Registrar / Régie Ari Hiroshige
Production Coordinator / Coordinateur production Kwinten Lavigne
Technical Coordination / Coordination technique Fredji Hayebin,
Cédrik Toselli
Events and Logistics / Événements et Logistique Alice Vanbiervliet
Reception and Mediation / Réception et Médiation Nadia Essouayah
Bookshop / Librairie Wim Clauwaert
Sponsorship Assistant / Assistante Sponsorship Eva Gorsse
Coordinator Youth Arts Festival / Coordinateur Festival des arts pour enfants
SuperVliegSuperMouche Benoit De Wael
Associate Curator / Curator associé Charlotte Friling
WIELS Club Michèle Rollé
Assistant WIELS Club / Assistante WIELS Club Eva Gorsse
Administrative Assistant / Assistante administrative Adèle Bonnet

WIELS is supported by / reçoit le soutien de
Vlaamse Gemeenschap
Fédération Wallonie-Bruxelles
Région de Bruxelles-Capitale/Brussels Hoofdstedelijk Gewest
Vlaamse Gemeenschapscommissie
Loterie Nationale / Nationale Loterij
Duvel Moortgat
WIELS Club & WIELS Business Club

Le Consortium
· centre d'art ·

37 rue de Longvic, 21000 Dijon
www.leconsortium.fr

Codirectors, curators / Codirecteurs, commissaires
Xavier Douroux, Seungduk Kim, Franck Gautherot,
Stéphanie Moisdon, Anne Pontégnie, Éric Troncy

Administration Irène Bony

Art & Société department / Département Art & Société
Catherine Bonnotte, Xavier Douroux

Exhibitions coordinator / Coordinatrice des expositions Géraldine Minet
Exhibitions assistant / Assistante régie des expositions Caroline Bapst
Registrars / Régisseurs Kevin Baudrot, Yves Bouche, Félicien Pacot

Communication Salomé Joineau
Education and mediation / Pédagogie et médiation Émilie Forget
Cultural activities / Actions culturelles Noémie Satori
Reception / Accueil Marie Cancé, Souhaila Bouhamed,
Charlène Lassagne, Solène Robin

Accounting / Comptabilité Brigitte Vermot

Avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication /
direction régionale des Affaires culturelles de Bourgogne,
du conseil départemental de la Côte-d'Or, du conseil régional
de Bourgogne, de la ville de Dijon, de la Fondation de Bourgogne
et du fonds de dotation Le Consortium Unlimited.

Impressum / Colophon

Publisher / Éditeur Les presses du réel
Edited by / Édité par Edith Dekyndt
Coedited by / Co-édité par Xavier Douroux, Anne Pontégnie, Dirk Snauwaert
Editorial coordination / Coordination éditoriale Charlotte Friling, Géraldine Minet
Translations / Traductions Jeanne Bouniort, Anaïs Lavisgne
Proof reading / Relecture Mari Shields, Florent Paillery
Graphic design / Graphisme Casier/Fieuchs
Print / Impression Graphius
Paper / Papier Focusart natural 115 grs
Typography / Typographie Perpetua Std & Univers LT Std

Photographs / Photographies Barthélémy Decobecq, Pierre Henri Leman,
Philippe De Gobert, Fri Art, Fribourg, CH, André Morin pour le Consortium et
Salomé Joineau pour Le Consortium (pp 126, 138 & 139)

Acknowledgements / Remerciements Julien Foucart, Louis Everaert,
Audry Liseron-Monfils

Notes / Notices Corinne Charpentier, Marie Cozette, Julien Foucart, Cendrine Krempf,
Daphné Le Sergent, Florence Meyssonier, Maud Salembier, Amy Sherlock, Wim Waelput