Edith Dekyndt

Erzähl uns etwas, das niemand weiß

Tell Us Something That Nobody Knows



Edith Dekyndt
Erzähl uns etwas, das niemand weiß

Edith Dekyndt
Tell Us Something That Nobody Knows

DISTANZ Verlag
Kunsthalle Bielefeld

Fortwährend Materialisierung überall.
Eine Einführung
Christina Végh

Entfaltung im Bauch der Ausstellung,
ein Tal aus Diamanten
Rodney LaTourelle

Ausstellungsansichten
Teil I

Ein Gang durch die Ausstellung
Henrike Mund

Ausstellungsansichten
Teil II

Constant Materialization Everywhere.
An Introduction
Christina Végh 5

Unfolding in the Belly of Display, a Valley
of Diamonds
Rodney LaTourelle 12

Exhibition Views
Part I 19

A Walk Through the Exhibition
Henrike Mund 83

Exhibition Views
Part II 98

Fortwährend Materialisierung überall.
Eine Einführung

Christina Végh

> Alle Körper, und nicht nur ‚menschliche' Körper, materialisieren sich und gewinnen Relevanz durch die schrittweise Intraaktivität der Welt – ihre Performativität.[1]
> –Karen Barad

BC In der Malerei steht die Zeit still?
SP In meinen Bildern nicht! Die verändern sich dauernd … die vibrieren.
BC Da haben wir wieder ein Thema gefunden. Warum willst du das eigentlich? Dass die sich dauernd verändern?
SP Weil sich alles dauernd verändert. Du musst schnell gucken. Bei meinen Bildern musst du sehr schnell gucken. Sie beobachten, du musst sie mit ins Bett nehmen, nie alleine lassen, … streicheln, küssen, beten, was weiß ich was, du kannst sie auch treten, schlagen und prügeln. Es gibt gar keine Bilder, die nicht auf irgendeine Weise behandelt werden wollen. Ein Bild wird erst zum Bild, wenn man das seinige dazutut. Bei veränderlichen Bildern musst du dich selber da hineinbringen, damit du mitfließen kannst. Sonst fällst du aus dem Rahmen. Sonst fällt das Bild von der Wand. Wenn das Bild nicht geliebt wird, dann holt es sich die Liebe. Ein Bild kommt immer dahin, wo es hin muss; ein Bild holt sich sein Opfer. Die haben doch ein Eigenleben. (Lacht.)[2]
–Sigmar Polke im Interview mit Bice Curiger

Veränderlichkeit wohnt jedem Werk von Edith Dekyndt inne, egal ob es sich um Gemälde und Objekte an der Wand, Skulpturen und Installationen oder Videoarbeiten und performative Akte handelt. Es manifestieren sich mannigfaltige Prozesse und alles erscheint mit allem in Verbundenheit, was wiederum Performativität ausmacht. Mit einer verwandten Auffassung hat Sigmar Polke über „veränderliche Bilder" gesprochen, in die wir uns „hineinbringen", ja „mitfließen" können. Flüssiges ist im Werk von Dekyndt oft zu entdecken, als eigentliches Material in unterschiedlichen Aggregatzuständen (Wasser, Eis, Quarzgel, Blut, Saft von Roter Bete u. a.) oder lediglich als Spur. Dann treffen wir auf feste Materialien, die von Flüssigem getränkt, verwischt, verzogen, darin eingelassen oder ausgefüllt sind oder darin schwimmen. Flüssiges durchdringt in unterschiedlichen Aggregatzuständen die Ausstellung. Wasser, welches aus der Lutter stammt, dem Flusslauf, der unter unserem Museum, der Kunsthalle Bielefeld, fließt, ist in einem kleinen Glascontainer aufgefangen, in dem ein Stück Moos schwimmt (*River Lutter* [Fluss Lutter], 2025). Flüssigkeiten wie das Blut der Künstlerin, das Blut von Pferden, Lebensmittelfarbe des Bielefelder Unternehmens Dr. Oetker (mit Hauptsitz in unserer Nachbarschaft) etwa sind eigentlicher Agens der Bildfindung mehrerer Werke (*Blood Drawing* [Blutzeichnung], 1999; *Blood Lacquer 001* [Blutlack 001], 2017; *The Deodant*, 2025). Schließlich entsteht im Laufe der Ausstellungszeit eine Eislandschaft auf einem

Constant Materialization Everywhere.
An Introduction

Christina Végh

> All bodies, not merely 'human' bodies, come to matter through the world's iterative intra-activity—its performativity.[1]
> —Karen Barad

BC Does time stand still in painting?
SP Not in my paintings! They are constantly changing… vibrating.
BC Why do you want your pictures to be changed all the time?
SP Because everything's in flux. You have to look fast. You have to be real quick when you look at my pictures. You have to watch them, take them to bed with you, never let them out of your sight. Caress them, kiss and pray, do anything, you can kick them, beat the daylights out of them. Every picture wants some kind of treatment—no matter what. A picture doesn't become a picture until others do their part. You have to engage yourself with pictures that change if you want to flow with them. Otherwise you're out of it. The picture will fall off the wall. If a picture isn't loved, it'll go and get love. It always ends up where it has to be; it just grabs its victims. Pictures have a life of their own. (laughs)[2]
—Sigmar Polke in conversation with Bice Curiger

The ability to change inheres in each of Edith Dekyndt's works, be it a painting, wall object, sculpture, installation, video, or performative act. They manifest manifold processes where everything seems connected to everything else, and this is what constitutes their performativity. In a comparable vein, Sigmar Polke spoke of "changeable images"—images that we can "engage ourselves" with, even "flow with." Fluidity can often be found in Dekyndt's work, either as the physical state of various materials (water, ice, quartz gel, blood, beetroot juice, etc.) or merely as a trace. Then there are also solids soaked in fluids, smeared, warped, steeped, filled with liquids or floating on them. Fluids permeate the exhibition in various physical states. Water from the Lutter, the river that flows beneath our museum, the Kunsthalle Bielefeld, is collected in a small glass container with a piece of moss floating in it. Fluids like the artist's blood, horse blood, and food coloring from the Bielefeld-based company Dr. Oetker (whose headquarters are in our neighborhood) are the actual agents of pictorial invention in several works (*Blood Drawing*, 1999; *Blood Lacquer 001*, 2017; *The Deodant*, 2025). And finally, an ice landscape emerges over the course of the exhibition via a piece of velvet that has been soaked in water and arranged in folds in a freezer (*Obłok Magellana* [Magellanic Cloud], 2022).

For these chemical, physical, and biological reactions, Edith Dekyndt brings materials and substances into unusual interactions: she buries cloths and fabrics in the earth to induce

mit Wasser getränkten und in Falten geworfenen Samtstoff in einer Tiefkühltruhe (*Obłok Magellana* [Magellansche Wolke], 2022).

Für die chemischen, physikalischen und biologischen Reaktionen bringt Edith Dekyndt Materialien und Substanzen in ungewöhnliche Interaktion: Tücher und Stoffe vergräbt sie in der Erde, um die Zersetzung durch mikrobiologische Prozesse hervorzurufen. Eine grüne Wolldecke beschichtet sie hälftig mit Kupfer und bearbeitet sie chemisch zur Beschleunigung der Oxidation, um ein der Farbfeldmalerei ähnliches, in zwei Grüntöne geteiltes Wandobjekt zu erhalten (*Copper and Oxygen* [Kupfer und Sauerstoff], 2025). Einen Riss im Leder füllt sie sorgfältig mit Stahlnadeln aus und formuliert dadurch eine kompositorische Linie im organischen Feld, oder aber sie näht fein säuberlich Scherben auf samtenen Untergrund und lässt sie zu einer neuen Einheit werden (*The Sixth Sense* [Der sechste Sinn], 2024; *Snap*, 2021). Ein Hefeteig hinter einem mit Stoff bespannten Keilrahmen verformt die Bildfläche organisch (*Slow Object 02* [Langsames Objekt 02], 1997), andernorts sind es wiederum Zucker oder Salz, die auf dem Bildträger ausblühen, kristallisieren (*Sea Serpent* [Seeschlange], 2016; *Gradual Confluence* [Allmähliche Verschmelzung], 2025). Eine weitere Werkgruppe gestaltet sich, wenn Dekyndt Astgabeln und Baumstrunke mit plastischen Formen zusammenführt, die mittels KI und 3D-Printverfahren entstehen. Gefundene, von Wasser, Wind und Wetter verwitterte Holzstücke oder Fossilien (*Langhian* [*Zwenkau*], 2024); *Coniacium* [*Dordogne*], 2024) erhalten algorithmisch eruierte Fortsätze in abgestimmter Farbigkeit, die weiteres Wachstum suggerieren, Zerbrochenes wieder zusammenführen oder sich einer weichen Decke ähnlich an die natürlichen Formen anschmiegen. Auch mit Bleistift und zahlreichen kleinen Klebstreifenflächen tastet und formt die Künstlerin zerknitterte Oberflächen und Faltenwürfe nach (*Asian Drawing 01* [Asiatische Zeichnung 01], 2015; *Queens of the Air* [Königinnen der Lüfte], 2025).

Trotz unterschiedlicher Generation und Herkunft verbinden Dekyndt und Polke ihre kompromisslose Bejahung von Transformation und Lebendigkeit, die Experimentierfreudigkeit und Hinwendung zu unkonventionellen Bildträgern und entsprechender Bildgenese. Tücher und Stoffe, Leder, Pelz oder Schlangenhaut, Organisches wie Anorganisches, Holz wie Metalle in unterschiedlichster Form, unscheinbare, arme oder alltägliche Dinge sowie kostbar schillernde Elemente – die im 3D-Printverfahren entwickelte Formenwelt von Dekyndt ist von ausnehmender Schönheit, während Polke in den letzten Schaffensjahren Halbedelsteine in dünnen Scheiben verwendete.[3]

In beider Werk steht das alchemistische Experiment für ein Verständnis der Wirklichkeit, das empfänglich für das Unbekannte abseits des ausgetrampelten Pfades der Aufklärung und der Moderne ist, mit Hinwendung zu einem kosmologischen Denken, welches in außereuropäischen Kulturen immer schon mehr Raum hatte und heute im Zeitalter des Anthropozän an die Theorien des Planetarischen anschließt. Die Künstler*innen übertragen ihre Autor*innenschaft in behutsam inszenierten Materialexperimenten dem Zufall und feiern chemische, physikalische und biologische Prozesse, die sich in Spuren aus Farbe und Form manifestieren. Die

decomposition through microbiological processes. She coats half of a green wool blanket with copper and chemically treats it to accelerate oxidation, creating a wall object divided into two shades of green, not unlike a color field painting (*Copper and Oxygen*, 2025). She meticulously fills a tear in leather with steel needles, thereby creating a compositional line in the organic surface, or she neatly sews shards onto a velvet background, allowing them to become a new entity (*The Sixth Sense*, 2024; *Snap*, 2021). Yeast dough behind a fabric-covered stretcher organically deforms the picture surface (*Slow Object 02*, 1997), while elsewhere it is sugar or salt that effloresces and crystallizes on the image carrier (*Sea Serpent*, 2016; *Gradual Confluence*, 2025). Another group of works takes shape by combining tree forks and stumps with plastic forms created using AI and 3D printing techniques. Found pieces of wood or fossils (*Langhian [Zwenkau]*, 2024; *Coniacium [Dordogne]*, 2024) weathered by sun, wind, and rain are given algorithmically generated extensions in coordinated colors that suggest further growth, reunite broken pieces, or nestle against the natural forms like a soft blanket. Using pencil and countless small strips of adhesive tape, the artist also probes and shapes crumpled surfaces and folds (*Asian Drawing 01*, 2015; *Queens of the Air*, 2025).

Despite their different generations and backgrounds, Dekyndt and Polke share an uncompromising affirmation of transformation and vitality, a willingness to experiment, and a penchant for unconventional image carriers and modes of image generation. Textiles, leather, fur, or snakeskin, organic and inorganic materials, woods and metals in a wide variety of forms, inconspicuous, humble, or everyday objects as well as precious, shimmering elements—Dekyndt's world of forms, developed using 3D printing, is one of exceptional beauty, while Polke used thin slices of semi-precious stones in his last years of work.[3]

In both artists' work, alchemical experimentation points to a conception of reality that is receptive to the unknown, off the well-trodden track of enlightenment and modernity, with a turn toward cosmological thinking, which has always had more space in non-European cultures and, in the current age of the Anthropocene, connects to more planetary modes of thought. In their carefully staged material experiments, the artists delegate their authorship to chance, celebrating chemical, physical, and biological processes that manifest themselves in traces of color and form. Here, alchemy goes hand in hand with the artistic strategy of undirected attention, which relies on the affirmation of forces that operate independently of the artists and ourselves. Whereas Polke speaks of the images having lives of their own, Dekyndt shifts the focus to that which lives in everything around us—provided we are able to abandon the objectifying gaze that first led us to the concept of the world of things or commodities.

While Polke liberated German and European painting of the nineteen-seventies from the formalisms of late modernism and opened it up to more conceptual and socio-political multimedia practices via his irony and wit, Edith Dekyndt took up the tradition

Alchemie geht mit der künstlerischen Strategie einer ungerichteten Aufmerksamkeit einher, die sich auf Kräfte verlässt, die unabhängig von Künstler*innen oder uns selbst in ihrer Existenz bejaht werden. Wenn Polke vom Eigenleben der Bilder spricht, dann verortet Dekyndt das Lebendige in allem, was uns umgibt, sofern es uns möglich ist, den Blick der Objektivierung abzulegen, der uns erst zum Begriff der Dingwelt oder Ware geführt hat.

Während Polke auf diese Weise in den 1970er-Jahren das Feld der deutschen und europäischen Malerei von den Formalismen der Spätmoderne zu einer konzeptuellen und gesellschaftspolitischen multimedialen Praxis hin befreite und immer auch Ironie und Schalk einsetzte, hat Dekyndt in den 1980er-Jahren an der Minimal Art angesetzt und das „Specific Object" zu „Specific Subjects"[4] überführt. Im Gegensatz zu Polke vertraut sie der Langsamkeit, Stille und Poesie. Damit ist sie allerdings nicht minder politisch und tritt für ein planetarisches Denken ein, das mit der Einsicht verbunden ist, dass alles Organische wie Anorganische, Menschliche, Tierische oder Pflanzliche chemisch, physikalisch, historisch oder gesellschaftlich miteinander verbunden und entsprechend in Abhängigkeit gleichwertig zueinandersteht.

Die Physikerin und Philosophin Karen Barad spricht darüber wie folgt: „Die Trennung der Erkenntnistheorie von der Ontologie ist ein Nachhall einer Metaphysik, die einen wesentlichen Unterschied zwischen Mensch und Nicht-Mensch, Subjekt und Objekt, Geist und Körper, Materie und Diskurs annimmt. […] Oder anders gesagt, wir brauchen so etwas wie eine *Ethico-onto-epistemo-logie* – das Ernstnehmen der Verflechtung von Ethik, Erkenntnis und Sein – da jede Intraaktion wichtig ist, da die Möglichkeiten dafür, was die Welt werden mag, in der Pause ausgerufen werden, die jedem Atemzug vorangeht, bevor ein Augenblick ins Sein tritt und die Welt neu gemacht wird, weil das Werden der Welt etwas zutiefst Ethisches ist."[5]

Wie stark Dekyndts alchemistischer Zugang mit der Dimension des Kosmischen verbunden ist, zeigt sich nicht nur in einzelnen Werken, sondern genauso in deren Anordnung. Wir beginnen im Eingang zur Ausstellung mit *Underground (Le marais)* [Untergrund (Der Sumpf)], 2021, dessen Form sich im Wesentlichen biochemischen Prozessen verdankt. Die Künstlerin hat eine rosafarbene Stoffbahn sechs Wochen der Zersetzung in feuchter Erde preisgegeben und anschließend gereinigt. Vom Untergrund steigen wir im weiteren Verlauf des Ausstellungsrundgangs zu Werken, die mit Flüssigem und Wachsendem verbunden sind, bis wir schließlich in der obersten Etage mit geöffneten Oberlichtern bei Licht, Luft und Gravitation ankommen. Damit orientieren wir uns an der kosmischen Ordnung, wenn wir präsent im Hier und Jetzt des Museumbaus stehen. Sie ist dem architektonischen Raum übergeordnet; Dekyndt macht die ausladenden Fensterfronten unseres spätmodernen Baus durchlässig. Zum einen, indem sie die Videoprojektion *The Lariat* [Das Lasso], 2019, in Bielefeld so installiert, dass sie niemals von einem Standpunkt aus in ihrer Gänze sichtbar ist. Nur aus dem Außenraum, vom Skulpturenpark ins Museum schauend, kann die Filmspur gesehen werden, was zur Folge hat, dass die Besucher*innen angehalten sind, sich aus dem Museum heraus zu bewegen, das Außen

of Minimalism during the eighties while shifting the focus from the "specific object" to "specific subjects."[4] Unlike Polke, she places her trust in slowness, silence, and poetry. However, this does not make her any less political, and she advocates a planetary thinking that is linked to the recognition that everything organic and inorganic, human, animal, and vegetal, is chemically, physically, historically, or socially interconnected and is thus interdependent and equal.

Physicist and philosopher Karen Barad puts it as follows: "The separation of epistemology from ontology is a reverberation of a metaphysics that assumes an inherent difference between human and nonhuman, subject and object, mind and body, matter and discourse…. Or, for that matter, what we need is something like an *ethico-onto-epistemology*—an appreciation of the intertwining of ethics, knowing, and being—since each intra-action matters, since the possibilities for what the world may become call out in the pause that precedes each breath before a moment comes into being and the world is remade again, because the becoming of the world is a deeply ethical matter."[5]

The extent to which Dekyndt's alchemical approach is tied to the cosmic dimension is not just evident in the individual works, but also in their arrangement. At the entrance to the exhibition, we encounter *Underground (Le Marais)* [Underground (The Swamp)], 2021, whose form is essentially the result of biochemical processes. The artist left a piece of pink fabric to decompose in a marsh for six weeks, then subsequently cleaned it. From the underground, the course of the exhibition takes us through works connected with fluidity and growth, until we finally arrive at the top floor with open skylights—light, air, and gravity. We can thus align ourselves with the cosmic order while being present in the here and now of the museum building. This order takes precedence over the architectural space; Dekyndt renders the expansive window fronts of the late modernist building permeable. On the one hand, by installing the video projection *The Lariat*, 2019, in such a way that it can never be seen in its entirety from any single vantage point in the Kunsthalle. Only from outside, looking into the museum from the sculpture park, can the film be seen in full, which prompts visitors to move out of the museum and recognize the outside as part of the whole. On the other hand, in another gallery that offers a view of numerous tall trees, she has installed works that mirror or reflect the greenery from outside into the room or amplify it with their own palette. Finally, the intermittently pulsing acoustic signals that we hear on all floors point to forces that permeate everything. Only upon viewing the video work *The Lariat* can they be deciphered as the sounds of a lasso being artfully swung in the air and whipped against a wall covered with fine pink silk at regular intervals. Eventually, in the same room, we encounter the silk shown in the film, where the rope's impact is reflected in traces and tears. Here, it is not microorganisms of the earth, AI, or liquids that are at work, but the force of movement.
Liquid saturates, earth decomposes, the lasso

als Teil des Ganzen zu begreifen. Zum anderen, indem in einer weiteren Galerie, die den Blick auf zahlreiche groß gewachsene Bäume freigibt, Werke installiert sind, die das Grün von außen im Raum spiegeln, reflektieren oder in ihrer eigenen Farbigkeit bestärken. Schließlich weisen die in Intervallen wiederkehrenden, pochenden akustischen Signale, die wir auf allen Stockwerken hören, auf Kräfte hin, die alles durchwirken. Erst bei der Betrachtung der Videoarbeit *The Lariat* lassen sie sich als Geräusche aufschlüsseln, die von einem kunstvoll in der Luft schwingenden Lasso herrühren, das in wiederkehrenden Abständen auf eine mit feiner rosa Seide bespannte Wand peitscht. Schließlich begegnen wir im selben Raum der im Film gezeigten Seide, auf der sich die Kraft des Seils durch Spuren und Risse abbildet. Hier wirken nicht Mikroorganismen der Erde, nicht KI oder Flüssigkeiten, sondern die Kraft der Bewegung. Flüssigkeit durchtränkt, Erde zersetzt, das Lasso fängt ein oder verletzt. Die Prozesse machen Bewegung, Veränderlichkeit und Lebendigkeit sichtbar, zugleich auch Kraft, Verletzung, Spaltung und Zerstörung. Die Ethnologin Anna Lowenhaupt Tsing vertritt die These, dass „Friktion", verstanden als bizarre, ungleiche, instabile und kreative Eigenschaften in Verbindung über Differenzen hinaus, so etwas wie Schaffenskraft besitzt und immerwährend neue Kulturen entstehen lässt.[6] Ähnlich gehen im Werk von Edith Dekyndt Materialien und Substanzen Verbindungen miteinander ein, die überraschen, in Staunen versetzen und schließlich neue Einheiten formulieren.

Denn künstlerische Alchemie, verstanden als das Zusammenwirken ungewöhnlicher, überraschender Paarungen von Materialien, Substanzen, Dingen, wirkt nicht nur in einzelnen Werken oder in der Konstellation der Werke im Raum, sondern umfasst Architektur, Ausstellungsgeschichte, die Funktion des Museums und unsere eigene Präsenz darin. Alles ist simultan in Bewegung versetzt: Im Depot gefundene pastellfarbene Teppiche, die im Format auf bestimmte Galerien zugeschnitten sind und in einer vorangegangenen Ausstellung genutzt wurden, finden sich nun in anderen Räumen wieder und demarkieren oder verschieben räumlich wie zeitlich Architektur und Erinnerung. Vitrinen, die vorrätig im Lager standen, mutieren zu Rauminstallationen, die künstlerische Versuchsanordnungen als ausladende skulpturale Landschaften preisgeben. Rosafarbene Papiere, die im Depot Katalogbestände vor Schmutz schützten, finden sich als Wandobjekte (*Reserve Drawings 01–04* [Reservezeichnungen 01–04], 2025) wieder. Die blassgrauen Vorhänge, die gewöhnlich an unseren Fensterfronten hängen, sind nun allesamt als Rauminstallation auf der oberen Etage zu sehen. Anstatt Werke vor Lichteinfall zu schützen, zeichnet sich im leisen Schwanken der Stoffbahnen im Raum die uns umgebende Luftzirkulation ab. Hinzu kommt ein großer, mit Helium und Sauerstoff gefüllter Ball (*Incostanza* [Unbeständigkeit], 2016), der wie in Zeitlupe wundersam langsam durch die Galerien schwebt und unsere eigene Körperwahrnehmung, Zeitlichkeit und Gravitation anspricht.

Auch Werke aus der Sammlung der Kunsthalle Bielefeld kommen ins Spiel. Während Fritz Wotrubas *Kopf*, 1962, trotz mehrfacher Restaurierung stets wieder Ausblühungen auf der Patinierung ausbildet und die fehlerhaften grünen Stellen die Farbigkeit von

catches or injures. The processes make movement, changeability, and liveliness visible, but also force, injury, division, and destruction. Ethnologist Anna Lowenhaupt Tsing argues that "friction"—understood as awkward, unequal, unstable, and creative qualities of interconnection across differences—possesses something like creative power and perpetually gives rise to new cultures.[6] Similarly, in Edith Dekyndt's work, materials and substances form interconnections that surprise, amaze, and ultimately formulate new entities.

Artistic alchemy—understood as the interaction of unusual, surprising pairings of materials, substances, and objects—is not only at work in the individual pieces or their constellations in space, but also encompasses architecture, exhibition history, the function of the museum, and our own presence in it. Everything is set in motion simultaneously: pastel-colored carpets found in the museum depot, which had been cut to size for specific galleries and used in a previous exhibition, now reappear in different rooms, shifting or redefining architecture and memory, both spatially and temporally. Display cases that once stood in the warehouse have mutated into installations, revealing artistic experiments as expansive sculptural landscapes. Pink papers that once protected catalog holdings from dirt in the depot now appear as wall objects (*Reserve Drawings 01-04*, 2025). The pale gray curtains that usually hang in front of our windows are now all part of an installation on the upper floor. Instead of protecting works from sunlight, the gentle swaying of the fabric in the room reveals the air circulation around us. Added to this is a large ball filled with helium and oxygen (*Incostanza* [Inconstancy], 2016), which wondrously drifts through the galleries as if in slow motion, addressing our own bodily perception, temporality, and gravity.

Works from the Kunsthalle Bielefeld collection also come into play. While Fritz Wotruba's *Kopf* [Head], 1962, continues to develop efflorescences on its patina despite multiple restorations—and its green "flaws" inspired the palette of Dekyndt's new work *Copper and Oxygen*, 2025, created specifically for the exhibition—the light green tone of Lucio Fontana's *Concetto spaziale, Attese, 59 T 137* [Spatial Concept, Expectations, 59 T 137], 1959, determined the wall color in the entrance area. An early nineteenth-century needlepoint tapestry, *Mädchen mit Falke und Laute* [Girl with Falcon and Lute], which depicts a woman sitting indoors with a bouquet of flowers, finds an echo in Dekyndt's works that take up the floral motif as well as the color and form of the old, slightly wavy glass she noticed in the tapestry's historical frame. Finally, Gotthard Graubner's *Via lactae* [Milky Way], 1960/61, whose palette harmonizes with the colors of the museum building, reinforces a sense of cosmic order when juxtaposed with Dekyndt's *Underground (Le Marais)* [Underground (The Swamp)], 2021, not least through their contrasting titles: Milky Way/Underground. A work that caught our attention in the depot because it had accumulated some dust and obviously had not been moved for a long time also found its way into the exhibition: *Frau mit Reisigbündel* [Woman with

Dekyndts neuer, für die Ausstellung geschaffener Arbeit *Copper and Oxygen* [Kupfer und Sauerstoff], 2025, inspirierten, gab der helle Grünton von Lucio Fontanas *Concetto spaziale*, *Attese*, *59 T 137* [Räumliches Konzept, Erwartungen, 59 T 137], 1959, die Wandfarbe im Eingangsbereich vor. Eine Gobelinstickerei aus dem frühen 19. Jahrhundert, *Mädchen mit Falke und Laute*, die eine im Innenraum sitzende Frau mit Blumenstrauß zeigt, findet ihr Echo in Werken von Dekyndt, die das florale Motiv wie auch das von ihr bemerkte alte, leicht gewellte Glas im historischen Rahmen des Gobelins motivisch, farblich und plastisch aufnehmen. Schließlich bestärkt Gotthard Graubners *Via lactae* [Milchstraße], 1960/61, welches seinerseits mit der Farbigkeit unseres Museumsbaus harmoniert, in der Paarung mit Dekyndts *Underground (Le marais)* [Untergrund (Der Sumpf)], 2021, mittels Titel – „Milchstraße/Untergrund" – die gesuchte kosmische Ordnung. Ein Werk, das im Depot aufgefallen ist, da es Staub angesetzt hatte und offensichtlich lange nicht mehr bewegt wurde, findet seinen Weg in die Ausstellung: *Frau mit Reisigbündel*, 1937, von Hans Schmitz-Wiedenbrück wurde 1938 angekauft und entsprach der damaligen nationalsozialistischen „Blut und Boden"-Ideologie. In einer abgedunkelten Galerie ist das Gemälde, weiterhin ungereinigt, nun mit Dekyndts *The Ethics of the Dust* [Die Ethik des Staubes], 2025, zu sehen, bestehend aus einem der Malerei vorangestellten Lichtkegel, welcher einen davor liegenden Haufen aus Staub sichtbar macht. Hier öffnen sich in Materialien, Formen und Raumqualitäten der historische wie gesellschaftliche Raum und es stellen sich Fragen nach Vergessen und Erinnern und woher wir kommen und wohin wir gehen.

Auch der Titel unserer Ausstellung *Erzähl uns etwas, das niemand weiß* verweist auf Staub.[7] Er leitet sich von John Ruskins 1866 erschienener Abhandlung *The Ethics of the Dust. Ten Lectures to Little Housewives on the Elements of Crystallisation* [Die Ethik des Staubes. Zehn Lektionen an kleine Hausfrauen über die Elemente der Kristallisation] ab. In Form eines sokratischen Dialogs zwischen einem älteren Gelehrten und einer Reihe von Schulmädchen fächern sich Überlegungen zu Kristallisationsprozessen auf, angefangen bei Geologie und Mineralogie bis hin zu gesellschaftlichen Ordnungsprinzipien. Die Art und Weise, wie sich die Mädchen im Schulraum zueinander verhalten und hinsetzen, ist auch eine Form der Kristallisation. Ruskin tritt dafür ein, dass diese gemeinschaftlich verhandelte Ordnung als so etwas wie die kleinste Einheit von „Handlung" in ihrer öffentlichen, gesellschaftlichen oder politischen Wirksamkeit wahrgenommen wird.

Dekyndt zeigt Kristallisationen nicht nur in einzelnen Werken, in denen Materialien und Substanzen interagieren und in Gang gesetzte chemische Prozesse in Form von Ausblühungen sichtbar werden. In einem jüngeren Werk mutieren kristalline Formen, die durch 3D-Druck geschaffen wurden, zu fast menschlichen Gesichtern. Neue Ordnungen, in alchemistischen Rochaden entstanden, manifestieren sich vielmehr in allem, was uns umfängt. Die Funktion, die Architektur und die Geschichte der Kunsthalle Bielefeld und des Museums an sich, ebenso unsere Sammlung und alles andere, was sich im Depot befindet, den Außenraum, räumlich wie gesellschaftlich, und selbst

Bundle of Brushwood], 1937, by Hans Schmitz-Wiedenbrück was purchased in 1938 and corresponded to the National Socialist "blood and soil" ideology of the time. In a darkened gallery, the still uncleaned painting can now be viewed alongside Dekyndt's *The Ethics of the Dust*, 2025, which consists of a beam of light cast down before the painting to illuminate a pile of dust lying in front of it. Here, matter, forms, and spatial qualities are used to open up a historical space that raises questions about forgetting and remembering, about where we've come from and where we are headed.

Even the title of our exhibition, *Tell Us Something That Nobody Knows*, refers to dust.[7] It stems from John Ruskin's 1866 treatise *The Ethics of the Dust: Ten Lectures to Little Housewives on the Elements of Crystallisation*. Taking the form of a Socratic dialogue between an elderly scholar and a group of schoolgirls, the text reflects on crystallization processes ranging from geology and mineralogy to societal principles of order. The way the girls position themselves and behave in relation to each other in the classroom is also a form of crystallization. Ruskin argues that this collectively negotiated order should be perceived as a kind of smallest unit of "action" in its public, social, or political efficacy.

Dekyndt does not just present crystallizations in the individual works where the interactions of materials and substances set chemical processes in motion, which manifest in the form of efflorescence. In one recent work, crystalline forms created by 3D printing transform into almost human faces. New orders, born of alchemical maneuvers, manifest themselves in everything that surrounds us. The function, architecture, and history of the Kunsthalle Bielefeld and the museum itself, as well as our collection and everything else in the depot, the outdoor space, both spatially and socially, and even the air we breathe and the gravity we are subject to, the sky above us and the ground beneath our feet, as well as our subsoil—all of these are incorporated into Dekyndt's artistic network of references, her system of order, her crystallization. More than a century after Ruskin, Lowenhaupt Tsing calls for "adventures of landscapes," something Dekyndt approaches with her work: "Yet we are not used to reading stories without human heroes…. Can I show landscape as the protagonist of an adventure in which humans are only one kind of participant? Over the past few decades, many kinds of scholars have shown that allowing only human protagonists into our stories is not just ordinary human bias; it is a cultural agenda tied to dreams of progress through modernization…. Yet expectations of progress block this insight: talking animals are for children and primitives. Their voices silent, we imagine well-being without them. We trample over them for our advancement; we forget that collaborative survival requires cross-species coordinations. To enlarge what is possible, we need other kinds of stories—including adventures of landscapes."[8]

At first glance, Dekyndt's exhibition resembles a cabinet of curiosities in which objects and materials of differing ontologies interact.

die Luft, die wir atmen, und die Gravitation, der wir unterliegen, den Himmel über uns, den Boden unter unseren Füßen wie auch unseren Untergrund schließt Dekyndt in ihr künstlerisches Bezugsnetz, Ordnungssystem, in Kristallisation ein. Lowenhaupt Tsing fordert heute mehr als ein Jahrhundert nach Ruskin „Abenteuer von Landschaften“ ein, denen Dekyndt mit ihrem Werk nahekommt: „Wir sind es jedoch nicht gewohnt, Geschichten zu lesen, die ohne menschliche Helden auskommen. Kann ich die Landschaft zum Protagonisten eines Abenteuers machen, in dem Menschen nur eine Rolle neben anderen spielen? In den vergangenen Jahrzehnten haben Gelehrte unterschiedlicher Disziplinen aufgezeigt, dass es nicht bloß eine Voreingenommenheit des Menschen ist, in seinen Geschichten nur menschliche Protagonisten zuzulassen, es ist eine kulturelle Agenda, geknüpft an die Fortschrittsträume, die mit der Modernisierung einhergehen. Fortschrittserwartungen blockieren allerdings dieses Verständnis: Sprechende Tiere sind etwas für Kinder und Primitive. Ihre Stimmen sind zum Verstummen gebracht und wir stellen unser Wohlergehen ohne sie vor. Um des lieben Fortschritts willen trampeln wir auf ihnen herum. Wir vergessen, dass ein gemeinschaftliches Überleben artenübergreifende Abstimmungen erfordert. Um das Feld der Möglichkeiten nun zu erweitern, bedürfen wir anderer Geschichten, dazu gehören auch Abenteuer von Landschaften.“[8]

Dekyndts Ausstellung mutet auf den ersten Blick wie eine Wunderkammer an, in der Dinge und Materialien unterschiedlicher Ontologie zusammenwirken. Sie erscheinen abwechselnd als archaisch und futuristisch und fügen sich zu weit ausladenden Landschaften im Raum, bestehend aus sorgfältig zueinander in Bezug gesetzten Stillleben. Es mag überraschen, dass sich Dekyndt nicht nur als Bildhauerin, sondern auch als Malerin bezeichnet, zumal ihre Tätigkeiten als Künstlerin wie Restaurieren, Reinigen, Vergraben, Kochen, Nähen, Kleben, Umwickeln, Zusammenfügen, Suchen, Finden, Sammeln, Kaufen und Filmen nicht der gängigen Vorstellung einer Malerin entsprechen. Die Anordnung der Exponate skaliert die Farbigkeit im Raum in Bezüglichkeit zueinander. Während im Eingang der rosa Sandstein der Architektur durch eine Werkauswahl in ähnlicher Farbigkeit den Ton angibt, fließen später sanfte Grüntöne in Anlehnung an die Tonalität von Werken aus der Sammlung ein. Schließlich gibt es eine Galerie, in denen sich die Werke in ihrer Farbigkeit chromatisch von Braun nach Blau abstufen. Nicht nur die Luft zirkuliert, sondern auch die Farbigkeit der Werke als Komposition im Raum. „Ich liebe die Malerei. Sie ist etwas, das als Referenz besonders wichtig ist. Und die Darstellung des Himmels ist ein ganz besonderes Problem, das in allen Epochen der Kunstgeschichte eine Quelle der Inspiration war. Das Gleiche gilt für die Darstellung von Faltenwürfen.”[9] In dieser Bemerkung der Künstlerin wird deutlich, dass der kunsthistorische Diskurs zum Faltenwurf und Himmel malerisch und bildhauerisch in ihrem Werk fortlebt und künstlerische Entscheidungen zu Farbe und Form im Sinne von Lowenhaupt Tsing zu „Abenteuern von Landschaft“ führen, die sinnlich und räumlich erfahrbar werden.

Selbst die roten Spritzer und Flecken auf den Glasscheiben der großformatigen Vitrinen erscheinen als räumliche Übersetzung expressiver malerischer Gesten (*Le cru et le cuit* [Das Rohe und das Gekochte], 2024). Offensichtlich ist hier rote Flüssigkeit mit großer Wucht auf die Scheiben geprallt. In einer vorangegangenen, mehrstündig andauernden Aktion hat ein Performer rohe und gekochte Rote Bete gekaut und fortwährend an die Scheibe gespuckt. Seine langsamen und konzentrierten Bewegungen in und um die gläserne, käfigartige Installation muten animalisch an, vergleichbar mit Primaten im Zoo, die sich von Schaulustigen nicht stören lassen. Das Gekochte und Rohe, bezugnehmend auf Claude Lévi-Strauss’ Theorien, steht für die Dialektik von Kultur und Natur und erfährt hier eine Auflösung, in der das eine und andere, das Rohe und Gekochte, Mensch und Tier ineinander übergehen.[10] Gleich daneben hängt im Übrigen ein Wandobjekt, ein in rotem Wachs abgeformter Baumstrunk mit dem Titel *Personae*, 2025, dessen Anmutung zwischen Pflanzlichem und Menschlichem changiert und an ein Herz erinnert. Alles, was uns umfängt, interagiert beständig, bewegt und atmet, kristallisiert, fließt, zersetzt und transformiert sich. Wir selbst machen lediglich einen kleinen Punkt im kosmischen Spannungsfeld aus. Alles changiert und geht in ständiger Performativität in einer Verbundenheit auf, die weit über die eigene Dinglichkeit hinwegführt. Materialisierung überall.

DE

1 Karen Barad, *Agentieller Realismus*, Berlin 2012, S. 42.
2 „Ein Bild ist an sich schon eine Gemeinheit. Bice Curiger im Gespräch mit Sigmar Polke“, 18. Dezember 1984, wieder abgedruckt in: *Sigmar Polke – Unter dem Pflaster liegt die Erde*, Ausst.-Kat. Fondation Vincent Van Gogh Arles, Berlin 2025, S. 286.
3 Z. B. die Kirchenfenster, die Sigmar Polke für das Grossmünster in Zürich aus Achat schuf. Vgl. *Sigmar Polke. Fenster – Windows. Grossmünster Zürich*, Zürich 2010.
4 Vgl. die gleichnamige Ausstellung: *Edith Dekyndt–Specific Subjects*, Fondation CAB Saint-Paul de Vence, Frankreich, 21.03.–27.10.2024.
5 Barad, *Agentieller Realismus* (wie Anm. 1), S. 100f.
6 „Kulturen koproduzieren sich fortwährend in den Wechselwirkungen, die ich ‚Friktion’ nenne: die ungelenken, ungleichen, instabilen und kreativen Qualitäten der Vernetzung über Unterschiede hinweg.” Anna Lowenhaupt Tsing, *Friktionen: Eine Ethnografie globaler Verflechtungen*, Berlin 2025, S. 4.
7 Es existiert ein gleichnamiges Werk, welches im Rahmen der Ausstellung entstanden ist. Es handelt sich um eine Plastik aus gebranntem Tonblock mit Silikaglasur, der als ein abgespaltener Gesteinsbrocken erscheint.
8 Anna Lowenhaupt Tsing, *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*, Berlin 2022, S. 207.
9 „I love painting. It is something that is particularly important as reference. And the painting of the sky is a very particular problem that has been a source of inspiration throughout all periods of art history. The same goes for the representation of drapery.“ Brussels, Saturday, 27 March 2010, 1:15 p.m. to 4:20 p.m. Edith Dekyndt interviewed by Amira Gad, in: Witte de With Center for Contemporary Art (Hg.), *Source Book 8/2010: Edith Dekyndt*, Rotterdam 2010, S. 34.
10 Claude Lévi-Strauss, *Mythologica 1: Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt a. M. 1971.

They alternate between appearing archaic and futuristic, assembling into expansive landscapes in the rooms, still lifes of elements carefully arranged in relation to each other. It may come as a surprise that Dekyndt not only describes herself as a sculptor but also as a painter, especially since her artistic activities—restoring, cleaning, burying, cooking, sewing, gluing, wrapping, assembling, searching, finding, collecting, buying, and filming—do not match the conventional idea of a painter. The arrangement of her displays scales the colors in the space in relation to each other. While the building’s pink sandstone sets the tone in the entrance with a selection of works in similar colors, soft green tones flow in later, echoing the tonality of works from the collection. Finally, there is a gallery where the tones of the works are chromatically graded from brown to blue. Not only does the air circulate, but also the palettes of the works as a composition in space. “I love painting. It is something that is particularly important as reference. And the painting of the sky is a very particular problem that has been a source of inspiration throughout all periods of art history. The same goes for the representation of drapery.”[9] This remark by the artist makes it clear that the art-historical discourse on drapery and the sky lives on in her work, both painterly and sculptural, and that artistic decisions on color and form lead, in Lowenhaupt Tsing’s sense, to “adventures of landscape” that can be experienced sensually and spatially.

Even the red splashes and stains on the glass panes of the large-format display cases appear as a spatial translation of expressive painterly gestures (*Le cru et le cuit* [The Raw and the Cooked], 2024). The red fluid here has evidently been thrown against the panes with great force. In a preceding action that lasted several hours, a performer chewed raw and cooked beetroot, then continuously spat it out on the glass. His slow and concentrated movements in and around the cage-like glass installation seemed animalistic, not unlike primates in a zoo unbothered by onlookers. Referring to Claude Lévi-Strauss’ theories, the raw and the cooked stand for the dialectic of culture and nature, and undergo a dissolution here in which one and the other, the raw and the cooked, humans and animals, merge.[10] Close nearby hangs a wall object, a tree stump molded in red wax titled *Personae,* 2025, whose appearance oscillates between the vegetal and the human and recalls a heart. Everything that surrounds us constantly interacts, moves and breathes, crystallizes, flows, decomposes, and transforms. As individuals, we are but a small speck in the cosmic field of tension. Everything changes and merges in constant performativity, a connectedness that goes far beyond our own thingness. Materialization everywhere.

EN

1 Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham, NC: Duke University Press, 2007), p. 152.
2 “Poison is Effective; Painting is Not: Bice Curiger in Conversation with Sigmar Polke,” 18 December 1984, reprinted in *Sigmar Polke. Beneath the Cobblestones, The Earth*, exh. cat. Fondation Vincent Van Gogh Arles (Berlin: Distanz, 2025), p. 25.
3 For example, the stained glass windows that Polke made with agate for the Grossmünster in Zurich. See *Sigmar Polke. Fenster—Windows. Grossmünster Zürich* (Zurich: Parkett, 2010).
4 See the eponymous exhibition *Edith Dekyndt—Specific Subjects* at Fondation CAB Saint-Paul de Vence, France, 03/21/2024–10/27/2024.
5 Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway* (note 1), p. 185.
6 “Cultures are continually co-produced in the interaction I call ‘friction’: the awkward, unequal, unstable, and the creative qualities of interconnection across difference.” Anna Lowenhaupt Tsing, *Friction: An Ethnography of Global Connection* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005), p. 4.
7 There is a work of the same name that was created as part of the exhibition. It consists of a sculpture made of a fired clay block with silica glaze, which looks like a rock fragment.
8 Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015), pp. 155 f.
9 Brussels, Saturday, 27 March 2010, 1:15 p.m. to 4:20 p.m. Edith Dekyndt interviewed by Amira Gad, in: Witte de With Center for Contemporary Art (ed.), *Source Book 8/2010: Edith Dekyndt*, (Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art, 2010), p. 34.
10 Claude Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked,* Mythologiques vol. 1, trans. John and Doreen Weightmann (New York: Harper & Row, 1969).

Entfaltung im Bauch der Ausstellung,
ein Tal aus Diamanten
Rodney LaTourelle

> Es gibt Momente, in denen Vergangenheit und Zukunft sich scheiden und die Gegenwart nicht mehr verfliegt. Es geschieht, wenn ich anderes werde als ich selbst …[1]
> –Aleksandra Kasuba

Die künstlerische Praxis von Edith Dekyndt sensibilisiert uns ästhetisch für Kräfte, die größer sind als wir selbst. In einer Vielzahl von Medien arbeitet sie mit Urprozessen, die weiter als die menschliche Spezies in die Zeit zurückreichen – elementare *Agencies*, mit denen wir seit jeher verwoben sind, die uns formen und erhalten und die uns genauso mühelos überdauern werden. Ihre Arbeit lädt ein, nicht nur mit den tiefen Temporalitäten der Erde in Berührung zu kommen, sondern mit der Entfaltung vielfältiger Arten von Existenzen, in denen Wachstum und Verfall aktiv Formen von Zeichnung, Malerei, Skulptur und Performance hervorbringen.

Zum Beispiel *Underground (Le marais)* [Untergrund (Der Sumpf)], 2021. Das Eingangswerk der Ausstellung *Erzähl uns etwas, das niemand weiß* in der Kunsthalle Bielefeld besteht aus einem breiten Stoffstreifen, der mehrere Wochen im Schlamm vergraben lag. Verfärbt durch Mineralien, halb zerfressen von Bakterien und Pilzen, die Zellulose zersetzen, erscheint der verwitterte Stoff jetzt in staubigem Rosa, in einer fast unmöglichen Fragilität. Der anfängliche Fokus der Ausstellung auf irdische Energien richtet sich auf der einen Seite an die ankommenden Besucher*innen und auf der anderen Seite, gegenüber, an Gotthard Graubners *Via lactae* [Milchstraße], 1960/61. Graubners aus vielen Schichten aufgebautes Gemälde aus der Sammlung der Kunsthalle Bielefeld ergänzt Dekyndts schmutzigen, doch transparenten Stoff durch eine kosmische Kraft von rötlich brauner Intensität. *Via lactae* hängt an einer blassgrünen Wand, deren Farbton einem Gemälde von Lucio Fontana entlehnt ist – ein feiner Kontrast zu den dunkleren Rottönen, die den Raum ansonsten bestimmen. Schon im Foyer befinden wir uns mitten in einem Dialog zwischen zwei Malereien: einem Werk, das von Pilzen und Bakterien geschaffen wurde, deren Ursprung etwa 500 Millionen bis eine Milliarde Jahre zurückliegt, und der schlammroten Abstraktion einer über 13 Milliarden Jahre alten Galaxie, deren Töne in dem roten Main-Sandstein, der vor etwa 250 Millionen Jahren entstand und das Gebäude der Kunsthalle prägt, ihr Echo finden.

Die Hingabe an natürliche Prozesse, die sich der Kontrolle der Künstlerin entziehen, mag als Strategie erscheinen, die im Widerspruch zu der streng kontrollierten Atmosphäre des musealen Kontexts steht, doch Dekyndts Arbeit war noch nie ein rein romantischer Protest. Ihre umfassende Praxis ist eine Form der Wahrnehmungserweiterung, das Einbeziehen nicht menschlicher Akteure in das kulturelle Leben ein Anliegen, das heute dringlicher denn je geworden ist. In der Kunsthalle Bielefeld bezieht die Künstlerin mit ihrem Ansatz des *Entanglements* den gesamten Ort mit ein; so schafft *Erzähl uns etwas, das niemand weiß* einen Kontext, der die Bedingungen des Ausstellens

Unfolding in the Belly of Display,
a Valley of Diamonds
Rodney LaTourelle

> There is a time when the past and the future part ways and the present stops fleeting. It happens when I become other than myself….[1]
> —Aleksandra Kasuba

Edith Dekyndt's artistic practice cultivates an aesthetic of attunement with forces larger than ourselves. Across varied media, she works in alliance with primal processes much older than the human species—elemental agencies that we have always been immersed in, that shape and sustain us, and that will just as effortlessly outlast us. Her work becomes an invitation to commune not only with the profound temporalities of the Earth, but also with the unfolding of manifold modes of lived existence, where growth and decay actively produce forms of drawing, painting, sculpture, and performance.

Witness *Underground (Le Marais)* [Underground (The Swamp)], 2021. The opening work in the exhibition *Tell Us Something That Nobody Knows* at Kunsthalle Bielefeld consists of a wide swath of fabric that had been buried in the muck for some weeks. Stained by minerals and half-eaten by cellulose-decomposing bacteria and fungi, the decayed fabric, now a ravaged dusty pink, has an almost impossible fragility. The exhibition's initial focus on earthly energies is displayed to face the entering visitor on one side and opposite Gotthard Graubner's *Via lactae* [Milky Way], 1960/61, on the other. Graubner's deeply layered painting from the Kunsthalle Bielefeld's collection complements Dekyndt's dirty yet transparent fabric with a cosmic power characterized by a reddish-brown intensity. Furthermore, *Via lactae* is hung on a pale green wall whose color was taken from a Lucio Fontana slit painting in the collection, providing a subtle complementary contrast to the family of deeper reds in this space. Already in the Kunsthalle's foyer we are in the presence of a painterly conversation between a work created by fungi and bacteria, who respectively developed approximately 500 million to 1 billion years ago, and a muddy red abstraction of a galaxy over 13 billion years old, whose tones in turn rhyme with the red "Main" sandstone, formed about 250 million years ago, that characterizes the Kunsthalle building itself.

The submission to natural processes beyond the artist's control is a tactic that may seem contrary to the strictly controlled atmosphere of the museum context, yet Dekyndt's work was never a mere romantic protest; her extensive practice is a form of perceptual expansion to include non-human agency in cultural life, a quest now more urgent than ever. At Kunsthalle Bielefeld, the artist's deeply entangled approach engages the overall site as an interconnected whole; in this way, *Tell Us Something That Nobody Knows* provides a context of perception that radically enlarges the terms and conditions of display. The exhibition presents a surprisingly diverse

radikal erweitert. Die Ausstellung zeigt eine überraschend vielfältige Auswahl von Dekyndts Arbeiten, ergänzt durch Interventionen und Performances im Dialog mit Werken der Sammlung sowie physische Bezüge zur Architektur und zum kulturellen, natürlichen und klimatischen Umfeld. Im Gesamtwerk der Künstlerin hebt sich diese Ausstellung besonders durch die komplexe Ausdehnung ihres charakteristischen „vernetzten Animismus" auf die gesamte Umgebung der Kunsthalle hervor. Dieser Text ist ein Versuch, einige der zeitpoetischen Beziehungen zu entziffern, die zwischen den Werken selbst und ihrem größeren Kontext entstehen – und lädt ein, sich vorzustellen, wie die Ausstellung diese tiefgreifende Synthese erwirkt.

Oben auf der Treppe zum ersten Stock begegnen wir Fontanas *Concetto spaziale, Attese, 59 T 137* [Raumkonzept, Erwartungen, 59 T 137], 1959, dessen heftige Schnitte in dem Klang scharfer Knallgeräusche nachhallen, die gelegentlich die kontemplative Atmosphäre des Museums durchbrechen. Die heftigen akustischen Risse stammen aus Dekyndts Video *The Lariat* [Das Lasso], 2019, in dem ein „Cowboy" Seiltricks vollführt und mit Peitschenhieben ein Stück rosa Stoff zerschneidet. Sowohl das Video als auch der Stoff selbst werden in einem separaten Raum gezeigt, der die Terrasse und den Garten der Kunsthalle überblickt. Das knallende Geräusch verleiht der ansonsten langsamen, zurückhaltenden, leicht melancholischen und doch wundersamen Stimmung im Gebäude eine dringliche Präsenz. Diskontinuitäten und Verschiebungen durchziehen die Ausstellung – Gesten, die paradoxerweise dazu führen, dass sich Hierarchien und Dimensionen auf emphatische Weise miteinander verbinden. In der Nähe des zerrissenen rosa Stoffs befinden sich zwei Gemälde aus Pferdeblut – *Blood Lacquer 001* und *002* [Blutlack 001 und 002], 2017. Die Oxidation des Bluts bringt in dem einen eine glänzend schwarze Oberfläche hervor, in dem anderen wurde das Blut größtenteils abgekratzt – zurück bleibt ein eigenwillig abgeblättertes Muster. *Blood Drawing* [Blutzeichnung], 1999, eine Zeichnung, die Edith Dekyndt mit ihrem eigenen Blut auf einem Raster anfertigte, zieht eine Verbindung zu lebenserhaltenden Prozessen, die Menschen über die Zeit hinweg verbinden. Sie legt unsere inneren Ströme durch die natürliche Verdunklung des Hämoglobins offen und verbindet metaphorisch das individuelle Menschsein mit der Abstraktion des Menschen als „Spezies".

Le cru et le cuit [Das Rohe und das Gekochte], 2024, dominiert den zentralen Raum der ersten Etage: eine großflächige Vitrine, schräg auf den Boden gestellt, verschmiert mit Spuren von Roter Bete, die wie Blut an einem Tatort daherkommen – wie Rückstände urtümlicher Gewalt. Dabei handelt es sich bei dieser Szene um den Nachklang einer eigenartig eleganten und doch kryptischen Performance während der Eröffnungstage: Ein Performer besetzte die Vitrine wie ein Tier, kaute langsam, rhythmisch Stücke Roter Bete und spuckte sie auf das Glas. Während bei *Underground (Le marais)* [Untergrund (Der Sumpf)] mikrobielle Aktivität den Stoff bearbeitete, hinterließ hier ein einzelner Performer den ästhetischen Abdruck eines anderen Ernährungsprozesses und markierte das sonst makellose Vitrinenglas mit Spuren des rohen, animalischen Überlebens.

range of Dekyndt's artworks, further complemented with interventions and performances in relation to works from the institution's collection as well as physical references to the venue's architecture and its cultural, natural, and climatic context. In terms of the artist's overall practice, the exhibition is distinguished in particular by its complex extension of Dekyndt's characteristic "interconnected animism" to the total environment of Kunsthalle Bielefeld. This text is an attempt to account for some of the temporal-poetic relations, among many, that form between the works themselves and their wider context, encouraging the reader to further imagine how the exhibition performed such a profound synthesis.

Just up the stairs on the first floor, we encounter the Fontana painting titled *Concetto spaziale, Attese, 59 T 137* [Spatial Concept, Expectations, 59 T 137], 1959, whose violent slashes further resonate with the sound of sharp cracks that occasionally shock the contemplative aural ambiance of the museum. These sharp acoustic fissures issue from Dekyndt's video *The Lariat,* 2019, in which a "cowboy" performs rope tricks and slashes a pink fabric. Both the video and the fabric in it are shown in a separate gallery that overlooks the Kunsthalle Bielefeld terrace and garden. The cracking sound provides a sense of momentous urgency to the exhibition, which is otherwise characterized by a slow, restrained, slightly melancholy yet wondrous atmosphere. Discontinuities and dislocation abound in the exhibition,gestures that paradoxically serve to connect hierarchies and dimensions throughout in an empathetic manner. Nearby the ripped pink fabric we find two paintings made of horse blood, *Blood Lacquer 001* and *002*, 2017, whose oxidation has created a shiny black surface on one, and has been mostly scraped away on the other to leave a curious exfoliated pattern. *Blood Drawing,* 1999, a drawing made with the artist's own blood in a grid pattern, reinforces the relation to sustaining processes that connect people across time, picturing our inner flows in public through the natural darkening of hemoglobin, metaphorically joining personhood with the abstraction of humans as a "species."

Le cru et le cuit [The Raw and the Cooked], 2024, commands the central space on the first level. Consisting of a large display case angled across the floor smeared with traces of beetroot, it appears somewhat like the remnants of blood in a crime scene, concentrating a sense of primeval violence. Yet the scene is the aftermath of a strangely elegant yet cryptic performance that took place on the exhibition's opening days. A performer occupied the display case as an animal would, slowly and rhythmically chewing beetroot pieces before spitting them out on the glass. If the activity of microbes processed the fabric for *Underground (Le Marais)* [Underground (The Swamp)], here a detached performer produced an aesthetic trace of another nourishing process, marking the typically pristine vitrine glass with traces of the raw time of animal survival.

Dekyndt has employed the display case throughout her practice, notably early on in a 1998 performance at Or Gallery in Vancouver in which she began rubbing an eraser on the

Die Vitrine zieht sich wie ein Band durch Dekyndts künstlerische Praxis hindurch; so rieb sie z. B. bereits 1998 bei einer Performance in der Or Gallery in Vancouver mit einem Radiergummi über die Gläser der Schaufensterfront. Der sisyphushafte Versuch, die Glasvitrine zu entfernen, animierte damals Passant*innen zum Mitmachen. In den darauffolgenden Jahren griff die Künstlerin im Rahmen verschiedener Ausstellungen wiederholt auf diese spontane, mehrdeutige Geste zurück. Die Vitrine selbst setzt Dekyndt in ihren Werken seitdem oft als konzentrierenden Rahmen ein. Geht man davon aus, dass die Vitrine den Rahmen der Wahrnehmung absteckt, so steht ihr Entfernen vielleicht für den Wunsch nach größerer Klarheit in der Darstellung – oder sogar für das Auflösen der Darstellung zugunsten einer unmittelbaren, direkten Erfahrung. Dieses Prinzip ist charakteristisch für Dekyndts Arbeit. Betrachtet man die Vitrine als Symbol für Waren und kolonial-kapitalistische Besitzanhäufung im 19. Jahrhundert, steht ihre Auflösung heute im Einklang mit Dekyndts Fokus auf Körper und Erfahrung sowie mit ihrer Verwendung einfacher, häuslicher oder wiederverwerteter Materialien. Gleichzeitig nutzt die Künstlerin die dekontextualisierende Eigenschaft der Vitrine, um den Fokus auf die Dinge selbst zu lenken und das Innenleben von Objekten in Werken zu erforschen, die wissenschaftliche Codes der Objektivität mit expressiven, subjektiven Gesten untergraben.

Wenn wir davon ausgehen, dass das Museum für die Konservierung von Artefakten einen zeitlosen Raum schafft – mit konstanter Temperatur, Luftfeuchtigkeit und konstanten Lichtverhältnissen –, nutzt Dekyndt diese künstliche Atmosphäre für ihre Zwecke: eine radikale Akzeptanz vielfacher Zeitmodi, inklusive der museologischen Leugnung irdischer Zeit und ihrer zerstörerischen Folgen. In ihrer Arbeit behandelt Dekyndt die Galerie/das Museum oft wie ein Labor: In ihrer künstlerischen Forschung reflektiert sie kritisch die Bestrebungen von beiden Institutionen, dekontextualisierende, stabile Bedingungen zu schaffen. Diese Reflexion ist nötig für Dekyndt, um die Institution zum experimentellen Raum für verkörpertes Wissen zu erheben. Hier scheint die Zeit stillzustehen; doch Dekyndt geht es nicht um die Bewahrung von Artefakten, sondern vielleicht eher um den Verlust des Selbst, zugunsten eines stärker vernetzten, kontemplativen, vielleicht spirituellen Bewusstseins. Was sagt uns *Paraphernalia* [Paraphernalien] – ein offenes Glas mit einer Zitrone, die mit Stoff bedeckt und in Silikonquarzgel getaucht ist? Ein experimentelles Werk aus dem Jahr 1995 – heute ist die Zitrone ein seltsam verschwommenes organisches Gebilde, mit dem sich Besucher*innen identifizieren mögen, während sie wie schwerelos zwischen subtil mutierenden Objekten, Prozessen und Wesen, die mediale Kategorien sanft und zugleich radikal verschieben, umherschweifen. Über ihre eigene Arbeit sagte Dekyndt einst, dass ihre sich wiederholenden Produktionsprozesse sie oft in Trance versetzen. Wenn man die charakteristisch komplexen Muster in ihren Werken betrachtet – jene Mischung aus Natur und Künstlichkeit, die oft noch in der Entstehung begriffen ist –, öffnet sich ein Raum für die Verlangsamung der Zeit und die Möglichkeit eines transhumanen Bewusstseins, das traumhaft und fokussiert wach zugleich ist.

windows of this storefront gallery. A spontaneous yet ambiguous gesture that attracted interaction with passersby, the Sisyphean attempt at erasure of the glass case was further performed at various exhibitions of the artist, while the vitrine itself is often employed as a concentrating frame in the artist's work. If the vitrine marks the frame of perception, perhaps its erasure marks the desire for a further clarity regarding representation, or rather the disappearance of representation altogether towards first-hand experience, a hallmark of Dekyndt's approach. If the vitrine and its emphasis on the commodity came to prominence during the height of Colonial-capitalist accumulation in the 19th Century, its erasure is in fact consistent with Dekyndt's focus on the body and experience, as well as with her use of poor, domestic, or salvaged materials. Yet, the artist further engages the decontextualizing quality of the display case to focus on things for themselves, exploring the inner life of objects in works that typically undermine scientific codes of objectivity with expressive, subjective gestures.

If the museum's mission is to maintain a timeless space for the conservation of artifacts by preserving a constant temperature, humidity, and light level, Dekyndt's work incorporates this artificial atmosphere towards her own ends; a radical acceptance of multiple temporal modes, including the museological denial of earthly time and its consequential havoc. Furthermore, in Dekyndt's practice, the gallery/museum is often treated like a laboratory: the aspirations of both institutions to create decontextualized, stable conditions is critically engaged by the artist-researcher to conduct experiments in the production of embodied knowledge. Here, time seems to stand still, but for Dekyndt, the focus is not on the preservation of artifacts but perhaps on the loss of self, in favor of a more interconnected, contemplative, and perhaps spiritual sense of consciousness. What to make of *Paraphernalia*, an open jar with a lemon covered with fabric suspended in silicone quartz gel? An experimental work ongoing from 1995, the lemon is now a weird, blurry organic thing: something the visitor might potentially identify with as they float unmoored among the exhibition's collection of subtly mutating objects, processes, and beings that tenderly, yet devastatingly, transform traditional medial categories. Dekyndt has said that her repetitive production processes often bring her into a state of trance. Accordingly, when experiencing the characteristically complex patterns in her work, a hybrid of nature and artifice often still in formation, the viewer is invited to empathize with the slowing down of time and the potential realization of a trans-human consciousness, simultaneously dreamy and at the height of attention.

If Dekyndt's practice sets up the conditions for states of change by subjecting everyday and found materials to transformational processes characterized by alternate temporal modes, by doing so she creates the conditions for a change in consciousness: shifting the viewer's attention to—and empathy with—these alternate temporal environments. Dekyndt further engages the apparatuses employed for the

Wenn Dekyndts Praxis Bedingungen für Zustände des Wandels schafft, indem sie alltägliche und gefundene Materialien transformativen Prozessen unterzieht, die von alternativen Zeitmodi geprägt sind, bereitet sie damit zugleich den Boden für einen Bewusstseinswandel: Sie lenkt die Aufmerksamkeit – und das Einfühlungsvermögen – der Betrachter*innen auf diese anderen zeitlichen Umgebungen. Zu diesem Zweck nutzt Dekyndt auch Apparaturen, die zur Aufrechterhaltung musealer Bedingungen in der gesamten Ausstellung eingesetzt werden. Diese Elemente der Ausstellungsarchitektur, die üblicherweise übersehen werden und stets im Hintergrund wirksam sind, werden durch eine Verschiebung der Rahmenbedingungen zu Trägern eines erweiterten, vernetzten Bewusstseins umfunktioniert. So werden etwa cremefarbene Teppiche, ursprünglich für bestimmte Räume des Museums entworfen, in andere Bereiche verlegt und schaffen dort ungewohnte, zugleich elegante Bodenverhältnisse. Vorhänge, die normalerweise Exponate vor ultraviolettem Licht schützen, werden entfernt und zusammenhängend installiert, sodass sie im zweiten und obersten Stockwerk des Museums enge, klaustrophobische Korridore bilden, die langsam unter dem Oberlicht schwanken – in Reaktion auf die regulierende Klimaanlage des Gebäudes. Auf der vitrinenartigen ersten Ebene nutzt Dekyndt die nun unverhüllten Glasfassaden, um eine Verbindung zum öffentlichen Raum draußen und dem angrenzenden Park herzustellen – und gleichzeitig natürliches Licht in den Museumsraum zu leiten, der ansonsten von Trennung und Hierarchien geprägt ist.

Im ersten Stock, in einer weiteren Galerie mit Blick nach draußen, reagiert die Künstlerin auf das charakteristische grüne Licht, das durch die großen Baumkronen in den Raum fällt. Ein kleines Aquarium, in einem Secondhand-Laden erworben und von einem mit Grünspan überzogenen Metallrahmen eingefasst, steht am Rand des Raumes und wirkt fast wie eine Metapher für die Bedingtheit der Wahrnehmung. Diese dysfunktionale „Vitrine" mit dem Titel *River Lutter* [Fluss Lutter], 2025, enthält Wasser aus dem Fluss Lutter, der unter der Kunsthalle verläuft, sowie Moos aus dem nahegelegenen Park – eine bescheidene Geste, mit der die Künstlerin in einen Dialog mit den natürlichen Elementen tritt, die rund um das Museum koexistieren. In der Nähe befinden sich Werke wie *Kopf*, 1962, von Fritz Wotruba – ein geometrisches Bronzewerk aus der Sammlung der Kunsthalle Bielefeld, das trotz kontinuierlicher Restaurierung durch die Institution kristalline Grünspanansammlungen bildet, die im Kontrast zu der ausdrucksstarken, streng geometrischen Interpretation eines menschlichen Kopfes stehen. Nicht weit davon oxidiert langsam *Copper and Oxygen* [Kupfer und Sauerstoff], 2025 – eine halb mit Kupfer bedeckte Textilarbeit –, und verändert dabei die Farbe von Kupfer zu Grün, passend zum verwendeten grünen Stoff. So entsteht eine Verbindung zur Bronzeoxidation der Wotruba-Plastik. In *It Was Once a Vegetal Gum* [Einst war es ein pflanzliches Gummi], 2025, entfremdet grünes Wachs einen Ast mit einer Ansammlung von Moos und verwischt auf unheimliche Weise jegliche Zuschreibungen von *Agency*.

Neben Wotrubas *Kopf* befindet sich das Werk *Langhian (Zwenkau)*, 2024, zu einer Hälfte aus versteinertem Holz bestehend und zur anderen Hälfte aus

maintenance of museological conditions throughout the exhibition to these ends. The contextual furnishings of the display environment, typically in the background and overlooked, are detourned into expressive tools for an expanded, interconnected awareness through a shift in conditional framing. For example, off-white carpets designed for specific rooms in the museum are displaced to alternate spaces, providing odd-fitting, yet still elegant floor conditions. Curtains that normally shield the museum's artifacts from ultraviolet light are stripped away and hung together to form claustrophobic corridors on the second and top level of the museum, slowly swaying under the skylight in response to the building's mandated air conditioning. On the vitrine-like first level, the now unobstructed glass curtain walls are a way for the artist to connect out into public space and into the nearby park while bringing natural light into the museum space that is typically characterized by separation and hierarchy.

In another first floor gallery with a view outside, the artist has responded to the distinctly green light that filters through the large tree canopies into the space. A small aquarium acquired in a thrift shop, its metal frame covered in verdigris, sits at the edge of the space, almost as a metaphor for the conditional nature of perception. Titled *River Lutter,* 2025, and containing water brought up from the Lutter River that is actively flowing beneath the Kunsthalle, this dysfunctional "vitrine" also supports moss from the nearby park; a modest gesture to engage with the natural elements co-existing at the museum location. Nearby works include *Kopf,* [Head], 1962, by Fritz Wotruba, a geometric bronze piece from the collection of Kunsthalle Bielefeld that, despite continuous restoration by the institution, grows crystalline clusters of verdigris in contrast to its expressive yet austere geometric interpretation of a human head. Nearby, *Copper and Oxygen,* 2025, a fabric work half covered with copper, slowly oxidizes, changing color from "copper" to green, matching the green cloth it is made from, which in turn connects to the bronze oxidation on the Wotruba sculpture. For *It Was Once a Vegetal Gum,* 2025, green wax estranges a tree branch that supports a collection of moss, formally blurring the attribution of agency in an uncanny manner.

Next to Wotruba's *Kopf* [Head], the work *Langhian (Zwenkau)*, 2024, consists of half petrified wood and half 3D-printed coffee in an algorithmically calculated approximation of the wood's missing half. Artifice again completes nature here, as it does in a number of Dekyndt's more recent works that merge the deep time of wood petrification with the speed of digital computation, both processes in fact sharing the transformation of silica crystals. As an example of the artist's openness to contemporary materials and to the complexity of computational time, the magnificent craftsmanship of this futuristic gesture creates a haunting artifact. The so-called natural and artificial overlap in this green-themed room set with a minimal yet startling collection of sculptural temporalities, where computer controlled and hand-crafted forms appear to have naturally evolved together.

kaffeebasiertem 3D-Druck. Beim 3D-Druck wurde die fehlende Hälfte des Holzes algorithmisch rekonstruiert. Auch hier ergänzt Künstlichkeit die Natur – wie in mehreren von Dekyndts jüngeren Arbeiten, in denen die Künstlerin einen Zusammenhang zwischen der Dauer von Holzversteinerung und der Geschwindigkeit digitaler Berechnungen herstellt. Beide Prozesse eint die Umwandlung von Siliziumdioxidkristallen. Als Ausdruck der Offenheit der Künstlerin gegenüber zeitgenössischen Materialien und der Komplexität digitaler Rechenzeit entsteht durch die präzise Handwerkskunst dieser futuristischen Geste ein eindringliches Artefakt. Das sogenannte Natürliche und das Künstliche überlagern sich in diesem grün gestalteten Raum in einer minimalistischen, doch verblüffenden Sammlung skulpturaler Zeitlichkeiten, in der computergenerierte und handgefertigte Formen wie selbstverständlich eine gemeinsame Entwicklung durchlaufen haben.

Die Dynamik zwischen natürlicher Entropie und künstlicher Erhaltung, zwischen Witterung, Vernachlässigung und Reinigungsprozessen offenbart die Spannungen, die der musealen Praxis inhärent sind. In zwei gezielt ausgewählten, antagonistisch angelegten Interventionen nutzt Dekyndt materielle Bedingungen, um auf soziopolitische Bedeutungen zu verweisen. Ihr Werk *What's Going On* [Was geht hier vor], 2025, zeigt eine Videodokumentation von Otto Freundlichs abstrakter Bronzeskulptur *Komposition*, 1933, die sich auf der Terrasse der Kunsthalle befindet und während der Ausstellungseröffnung aktiv gereinigt und gepflegt wurde. Freundlichs Werk wurde in der Zeit des Nationalsozialismus diffamiert und verboten; der Künstler selbst wurde 1943 vom NS-Regime ermordet. Zur selben Zeit wurden in der Kunsthalle Bielefeld vor allem ideologisch konforme, nostalgische Werke wie Hans Schmitz-Wiedenbrücks *Frau mit Reisigbündel*, 1937, gezeigt. Als Dekyndt dieses Gemälde aufgrund angesammelten Staubes im Depot des Museums entdeckte, präsentierte sie es in eben diesem Zustand und kombinierte es mit ihrem eigenen Werk *The Ethics of the Dust* [Die Ethik des Staubes], 2025 – einem Scheinwerferlicht, das auf einen wachsenden Haufen aus Staub gerichtet ist. In diesen beiden Interventionen wird der erschreckende Kontrast der Schicksale beider Künstler aufgerufen, während die Zustände der Werke zu einer ideologischen Aussage darüber werden, wie mit ihren Biografien bis heute umgegangen wird.

Wie an anderer Stelle in diesem Katalog erwähnt, referiert *The Ethics of the Dust* [Die Ethik des Staubes] auf John Ruskins gleichnamiges Buch aus dem Jahr 1866: ein kurioser Dialog mit Schülerinnen, in dem chemische, physikalische und geologische Prozesse im Hinblick auf moralisches Wissen und gerechtes Verhalten interpretiert werden. Ruskins dialektischer Zugang zum Thema Kristallisation verbindet die Kräfte der Natur mit dem menschlichen Bewusstsein – ein Leitmotiv der gesamten Ausstellung, die auf die Aufforderung *Erzähl uns etwas, das niemand weiß* antwortet, indem sie Formen des Wissens sichtbar macht, die tief in der physischen Koexistenz der Menschheit mit vielfältigen Lebenssystemen verankert sind. Dieses Wissen manifestiert sich, empirisch und verkörpert, in wachsenden, kristallisierenden, erodierenden, deformierenden, zersetzenden und meist übersehenen Prozessen an der Grenze der Wahrnehmung, mit denen

The dynamic between natural entropy and artificial maintenance, between weathering, neglect, and cleaning processes, reveals the tensions inherent in museological practice while allowing material conditions to comment on socio-political significance in two antagonistic works chosen by Dekyndt for interventions. Dekyndt's work *What's Going On*, 2025, presents a video documentation of Otto Freundlich's abstract bronze sculpture *Komposition* [Composition], 1933, situated on the Kunsthalle terrace, being actively cleaned and cared for during the exhibition opening. Freundlich's work was vilified and banned during the era of National Socialism, and the artist was tragically murdered by the Nazi regime in 1943. During this era, primarily nostalgic artworks such as Hans Schmitz-Wiedenbrück's *Frau mit Reisigbündel* [Woman with Bundle of Brushwood], 1937, that aligned with Nazi ideology were on display at Kunsthalle Bielefeld. Discovering this work in the museum's storage due to an accumulation of dust, Dekyndt put it on display in this condition, pairing it with her own work *The Ethics of the Dust*, 2025, made up of a spotlight on a pile of dust. Through these interventions, the chilling contrast between the artists' fates is invoked, while the very conditions of their works become an ideological statement about how their histories continue to be handled today.

As noted elsewhere in this catalogue, *The Ethics of the Dust* refers to John Ruskin's eponymous book from 1866: a curious dialogue with young female students that reads chemical, physical, and geological processes in terms of moral knowledge and just behavior. Ruskin's dialectic approach to the subject of crystallization connects greater natural forces with human consciousness—a leitmotif for the overall exhibition that responds to the question *Tell Us Something That Nobody Knows* by making visible forms of knowledge deeply embedded in humanity's physical co-existence with manifold living systems. Empirical and embodied, this knowledge is conditioned by the growing, crystallizing, eroding, deforming, decomposing, and typically overlooked processes at the edge of perception that the artist co-creates with. In fact, her attention and faithful submission to material forces invariably produces a minimal yet heightened aesthetic that allows the viewer to engage holistically with the performative capabilities of earthly energies typically overlooked, yet nevertheless abundant. Take the work (in progress) *Obłok Magellana* [Magellanic Cloud], 2022, created by ice crystals forming on a gray velvet fabric that was submerged in the River Lutter. Seen through the glass top of a refrigerator, the crystallization process amplifies the natural reflective qualities of the velvet's scintillescent sheen, creating an alignment between the chemical crystal lattice slowly making itself visible, perceptual conditions and aesthetic appreciation.

In this way, *Tell Us Something That Nobody Knows* predicates an epistemological sensuality on an expanded ontology. In other words, by enlarging the realm of what exists in an ontological sense, Dekyndt grows our sense of what knowledge can be: giving voice and presence to things typically

die Künstlerin zusammenarbeitet. Tatsächlich erzeugen ihre Aufmerksamkeit und ihre treue Hingabe an materielle Kräfte stets eine minimalistische, aber dennoch gesteigerte Ästhetik, die es den Betrachter*innen ermöglicht, sich ganzheitlich mit den performativen Fähigkeiten irdischer Energien auseinanderzusetzen, die normalerweise übersehen werden, aber dennoch reichlich vorhanden sind. Nehmen wir das (sich verändernde) Werk *Obłok Magellana* [Magellansche Wolke], 2022, das aus Eiskristallen entstanden ist, die sich auf einem grauen Samtstoff gebildet haben, der in den Fluss Lutter getaucht wurde. Durch die Glasplatte einer Gefriertruhe betrachtet, scheint der Kristallisationsprozess die natürlichen reflektierenden Eigenschaften des schimmernden Glanzes des Samts zu verstärken. Es wird eine Verbindung geschaffen zwischen dem langsam sichtbar werdenden chemischen Kristallgitter, den Wahrnehmungsbedingungen und ästhetischer Wertschätzung.

Auf diese Weise gründet *Erzähl uns etwas, das niemand weiß* eine epistemologische Sinnlichkeit auf einer erweiterten Ontologie. Mit anderen Worten: Indem Dekyndt den Bereich des ontologisch Existierenden ausweitet, erweitert sie auch unser Verständnis davon, was Wissen sein kann. Sie verleiht jenen Dingen Stimme und Präsenz, die gewöhnlich ungehört und ungesehen bleiben. Sie tut dies an den Grenzen der Verkörperung – in subtilen Gesten, mit einfachen, gefundenen Materialien und einer feinfühligen Hand, die das tiefe Wissen des Körpers respektiert – fast so, als würde sie Intuition vermitteln. Die Besucher*innen werden dazu angeregt, ihr Wissen, ihre Wahrnehmung und die Bedingungen des Wahrnehmens zu hinterfragen – in einer Umgebung, die Objekt und Ereignis, menschliche und nicht-menschliche Natur miteinander verwebt. Das Kunstwerk verlangt nicht, auf traditionelle Weise verstanden zu werden, sondern lädt vielmehr dazu ein, in seiner langsamen, mehrdeutigen Entfaltung erlebt zu werden. Der Titel der Ausstellung lässt sich so auch anders lesen: Die Künstlerin erzählt uns Dinge, die wir nicht intellektuell, sondern auf eine angeborene Art und Weise wissen, als miteinander verbundene Organismen.

Es ist an der Zeit zuzuhören. Unser gegenwärtiges kulturelles Umfeld, geprägt von zunehmenden Krisen und Katastrophen, erfordert kreative Aufmerksamkeit und Beteiligung. Wie der Künstler und Pädagoge Jesse Darling bemerkte: „Dies ist eine Zeit der großen Abrechnung und, wie manche sagen, des Verlernens oder der Hospizierung der Methoden und Annahmen der kolonialen Moderne."[2] Darling betont weiter, dass der Bereich der künstlerischen Produktion zwar problematisch, aber dennoch von entscheidender Bedeutung sei: „Es gibt keinen anderen Ort … in der kolonialen modernen säkularen Kultur …, der der Rolle des Unbewussten, der Intuition, dem Wissen des Körpers Platz einräumt."[3] Eine Arbeit von Dekyndt scheint diese Dimensionen des Verstehens besonders gut zusammenzuführen: *Slow Object 02* [Langsames Objekt 02]. Sie nutzt die typische Struktur eines Gemäldes als relationalen Prozess. Grundlage ist ein aufsteigender Teigklumpen hinter einer gerahmten Leinwand, der schließlich die Form der Bildebene ausdehnt. In verschiedenen Formaten und Materialien kehrt die Künstlerin immer wieder zu dieser Form zurück. *Slow Object 02*, nun

unheard and unseen. She does so at the limits of embodiment, in subtle gestures, with poor and found materials, and with a delicate hand that respects the deep knowledge of the body—almost as if she is communicating an intuition. The visitor is encouraged to question what they know, what they are perceiving, and how they perceive, in a total environment that blends object and event, human and non-human natures. The work doesn't ask to be understood in a traditional way but rather to be experienced in its slow, ambiguous unfolding. One might also interpret the exhibition title in this way: the artist tells us things that we don't know intellectually but rather innately, as interconnected organisms.

And this is the time to listen. Characterized by increasing crises and catastrophes, our current cultural moment both dwarfs and demands creative attention and participation. As artist and educator Jesse Darling has noted, "This is a time of great reckoning and, some people say, unlearning, or hospicing, the methods and assumptions of colonial modernity."[2] Darling further emphasizes that the field of artistic production, though problematic, is in fact critical: "There is no other place…. in colonial modern secular culture…. given to role of the unconscious, the intuition, the knowing of the body."[3] There is a work by Edith Dekyndt that seems to bring together these dimensions of understanding especially well: *Slow Object 02*. It uses the typical structure of a painting as a relational process. It is based on a rising lump of dough behind a framed canvas that eventually distends the shape of the picture plane. The artist repeatedly returns to this form in various formats and materials. *Slow Object 02*, now deflated and deformed, has survived from 1997 and is on display in the exhibition, along with versions made from materials such as sugared cloth; 3D-printed iridescent ceramic; 3D-printed porcelain with a reflective sheen like milk; 3D-printed polycarbonate with algorithmic glitch patterns; canvas over moisture-absorbing silica gel crystals and Dr. Oetker food coloring that leaves a blue trail as it leaks down the gallery wall. In these connections between domesticity, sustenance, and chemical processes that form a growing, organic shape in a typical painting format, one can also read the familiar shape of a pregnant belly and its association of nine months of developing life. Uncompromisingly, the work's embedded sense of time is an ur-image for the artist and for the process of life itself, suggesting in a quiet, powerful way: we don't exist without the mother, in whatever form, and absolutely not without the care of Mother Earth.

zusammengefallen und deformiert, stammt aus dem Jahr 1997 und ist in der Ausstellung zu sehen, zusammen mit Versionen aus Materialien wie gezuckertem Stoff, 3D-gedruckter irisierender Keramik, 3D-gedrucktem Porzellan mit einem reflektierenden, milchigen Glanz, 3D-gedrucktem Polycarbonat mit algorithmischen Glitch-Mustern, Leinwand über feuchtigkeitsabsorbierenden Silicagel-Kristallen und Dr. Oetker-Lebensmittelfarbe, die beim Herunterlaufen an der Galeriewand eine blaue Spur hinterlässt. In diesen Verbindungen zwischen Häuslichkeit, Nahrung und chemischen Prozessen, die eine wachsende, organische Form in einem typischen Gemäldeformat bilden, lässt sich auch die vertraute Gestalt eines schwangeren Bauches und seine Assoziation mit neun Monate sich entwickelndem Leben erkennen. Das in das Werk eingebettete Zeitgefühl ist für die Künstlerin und für den Lebensprozess selbst ein Urbild, das auf stille und kraftvolle Weise suggeriert: Wir existieren nicht ohne eine Mutter – in welcher Form auch immer – und schon gar nicht ohne die Fürsorge von Mutter Erde.

DE

1 Aleksandra Kasuba, *The Seven Faces of Time*, Lincoln 2005, S. viii.
2 Jesse Darling, „Opening Provocation“, präsentiert im Rahmen von *Have Some Imagination|Towards a Manifesto for Arts Education*, Baltic x Northumbria University, 07.02.2025, https://vimeo.com/1056338247, 15:30 min [zuletzt aufgerufen am 19.09.2025].
3 Ebenda, 15:45 min.

EN

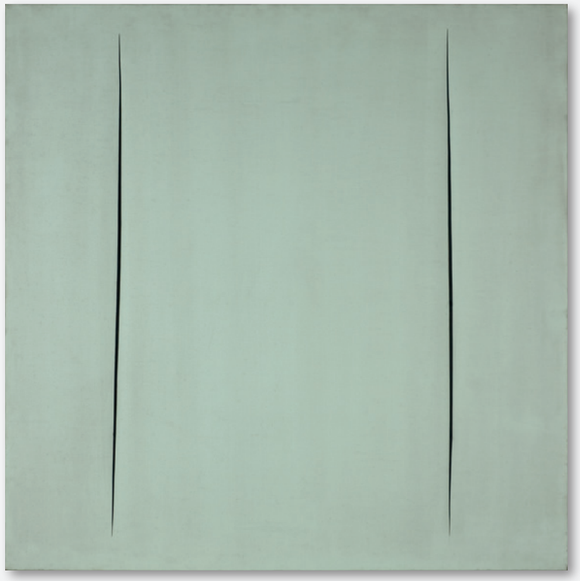
1 Aleksandra Kasuba, *The Seven Faces of Time* (Lincoln, NE: iUniverse, 2005), p. viii.
2 Jesse Darling, “Opening Provocation”, presented at *Have Some Imagination/Towards a Manifesto for Arts Education*, Baltic × Northumbria University conference, 02/07/2025, https://vimeo.com/1056338247, 15:30 min [accessed 09/19/2025].
3 Ibid., 15:45 min.

UNDERGROUND (LE MARAIS) (Detail) 2021
[Untergrund (Der Sumpf)/Underground (The Swamp)]
Baumwollleinwand, Erde, Sedimente/
Cotton canvas, soil, sediments 300 × 450 cm



GOTTHARD GRAUBNER (1930–2013)
Via lactae [Milchstraße/Milky Way] 1960/61
Öl und Mischtechnik auf Leinwand/Oil and mixed media on canvas
140×110 cm (Kunsthalle Bielefeld)

UNDERGROUND (LE MARAIS) 2021
[Untergrund (Der Sumpf)/Underground (The Swamp)]
Baumwollleinwand, Erde, Sedimente/Cotton canvas, soil, sediments
300×450 cm



LUCIO FONTANA (1899–1968)
Concetto spaziale, Attese, 59 T 137 1959
[Räumliches Konzept, Erwartungen, 59 T 137/
Spatial Concept, Expectations, 59 T 137]
Öl auf Leinwand, zwei Schnitte/Oil on canvas, two cuts
100 × 100 cm (Kunsthalle Bielefeld)

LE CRU ET LE CUIT (Detail) 2024
[Das Rohe und das Gekochte/The Raw and the Cooked]
Vitrine, rohe und gekochte Rote Bete, Performance/
Display case, raw and cooked beetroot, performance
Variable Dimensionen/Variable dimensions
(→)

→ RAUM/ROOM A
Installationsansicht/Installation view







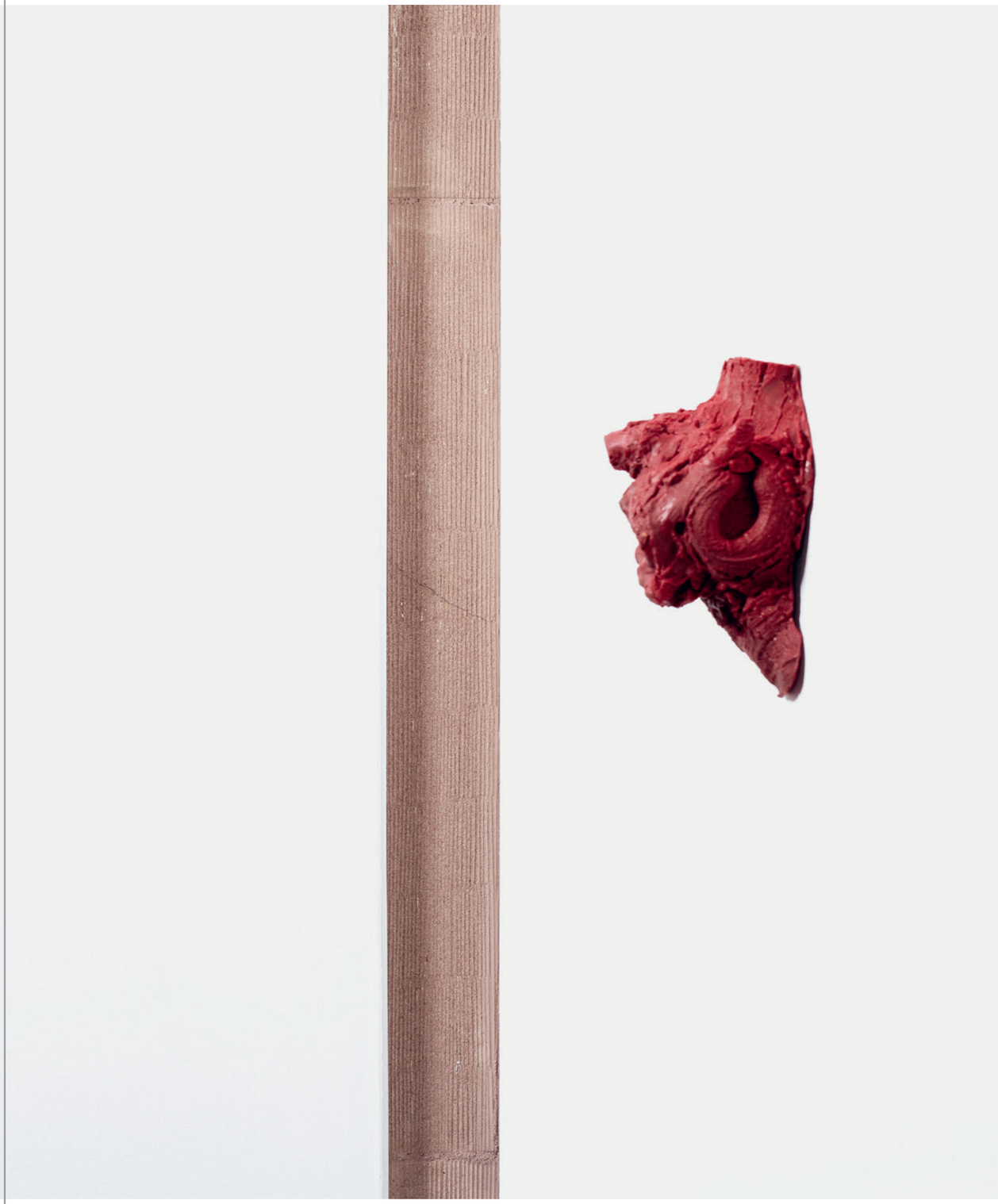
PRIDE, AND LUST, AND ENVY, AND ANGER 2025
[Stolz und Lust und Neid und Zorn]
Tierhaut/Animal skin
94 × 60 × 13 cm





EASTERN TEUTOBURG FOREST 2024
[Östlicher Teutoburger Wald]
In Zusammenarbeit mit UNFOLD/In collaboration with UNFOLD

Zweifarbiger 3D-Druck (Kunststoff) auf Treibholz/
Duotone 3D print (plastic) on driftwood
34×23×9 cm



PERSONAE 2024
Rotes Wachs/Red wax
23,5×13,5×12 cm (→)



→ RAUM/ROOM B
Installationsansicht/Installation view

COPPER AND OXYGEN 2025
[Kupfer und Sauerstoff]
Grüne Decke, oxidierte Kupferbleche/
Green blanket, oxidized copper sheets
149×200×1,5 cm (Detail →)

IT WAS ONCE A VEGETAL GUM 2025
[Einst war es ein pflanzliches Gummi]
Ein Stück Baumstamm, grünes Wachs/
Piece of trunk, green wax
37×23×6 cm





RICHARD HAIZMANN (1895–1963)
Maske Rudolf Steiner (Detail) 1928
[Rudolf Steiner Mask]
Gusseisen, schwarz bemalt, Sockel aus Teakholz/
Cast iron, painted black, teak wood base
50 × 30 × 30 cm (Kunsthalle Bielefeld)

FRITZ WOTRUBA (1907–1975)
Kopf 1962
[Head]
Bronze Guss/Cast 1/7
46 × 26 × 15 cm
(Kunsthalle Bielefeld)







← RAUM/ROOM B
Installationsansicht/Installation view

ALAN TURING'S PREMONITION, ISSUE 1 2025
[Alan Turings Vorahnung, Ausgabe 1]
Getrimmtes Fell/Trimmed fur
83,5×50×12 cm

LANGHIAN (ZWENKAU) 2024
In Zusammenarbeit mit UNFOLD/In collaboration with UNFOLD
3D-Druck (Kunststoff) einer KI-Extrapolation auf versteinertem Holz/
3D print (plastic) of AI extrapolation on fossilized wood
7,5×42×13,5 cm

RAUM/ROOM B →
Installationsansicht/Installation view





WEDGES OF ICE 2025
[Eiskeile]
Porzellan mit transparenter Glasur/Porcelain cast with transparent glaze 21×15,5×5 cm



SNAP (Detail) 2021
Stoff, Glas/
Fabric, glass
180×127 cm





SNAP 2021
Stoff, Glas/
Fabric, glass
180×127 cm

RIVER LUTTER 2025
[Fluss Lutter]
Aquarium, Moose, Wasser aus dem Fluss Lutter/
Aquarium, mosses, water from the river Lutter 15×18×13,5 cm



PARAPHERNALIA 1995, fortlaufend/ongoing
[Paraphernalien]
Zitrone, mit Stoff überzogen, in einem aus Quarz gewonnenen Gel in einem Glasgefäß/Lemon, covered with fabric, in a gel derived from quartz, in a glass jar
25×15×15 cm

→ RAUM/ROOM C
Installationsansicht/Installation view

HANS SCHMITZ-WIEDENBRÜCK (1907–1944)
Frau mit Reisigbündel 1937
[Woman with Bundle of Brushwood]

Öl auf Leinwand/Oil on canvas
184 × 111 cm
(Kunsthalle Bielefeld)

THE ETHICS OF THE DUST 2025
[Die Ethik des Staubes]

Strahler, Staub/Spotlight, dust
Variable Dimensionen/Variable dimensions





KARL RÖDEL (1907–1982)
Afrikanischer Mond 1964
[African Moon]
Öl auf Holz/Oil on wood
80×100 cm (Kunsthalle Bielefeld)

NURSERY CRIME 2022
Menschliches Haar, Stoff – Objekt aus der Performance *Nursery Crime*, 2022/Human hair, fabric—Object from the performance *Nursery Crime*, 2022
65×25×3,5 cm





← RAUM/ROOM D
Installationsansicht/Installation view

← PARAPHERNALIA 1995, fortlaufend/ongoing
[Paraphernalien]
Mit durchsichtigem Klebeband überzogener Rosenstrauß/
Spray of roses covered with transparent tape
Variable Dimensionen/Variable dimensions

YOU BECAME CRYSTALLINE (Detail) 2025
[Du wurdest kristallin]
Gegossenes Glas auf gekochtem Leinen/
Molded glass on boiled canvas
6,5 × 55 × 55 cm
(→)







UNBEKANNT/UNKNOWN ARTIST
Mädchen mit Falke und Laute (Detail)
[Girl with Falcon and Lute]
Erste Hälfte 19. Jahrhundert/First half of the 19th century
Gobelinstickerei/Needlepoint
58×53 cm (Kunsthalle Bielefeld)

PARAPHERNALIA 1995, fortlaufend/ongoing
[Paraphernalien]
Gegerbtes australisches Lammleder,
mit Stahlnadeln durchbohrt/Tanned Australian
lambskin pierced with steel pins
82,5×26,5×4 cm



THEIR JUICE MADE THE RIVER SO RED 2025
[Ihr Saft machte den Fluss so rot]
In Zusammenarbeit mit UNFOLD/In collaboration with UNFOLD

Zweifarbiger 3D-Druck (Kunststoff) einer KI-Extrapolation
auf rotem Johannisbrotbaumholz/Duotone 3D print (plastic) of
AI extrapolation on red carob wood 22×44,5×23 cm



REBECQ 2025
Baumwollleinwand, Erde, Sedimente/
Cotton canvas, soil, sediments
40×30×4,2 cm





RESERVE DRAWING 01 2025
[Reservezeichnung 01]
Klebeband auf Papier/Tape on paper
39×45×9 cm

RAUM/ROOM D
Installationsansicht/Installation view



THE LARIAT (Detail) 2019
[Das Lasso]
Video, Ton, LED-Wand, Verstärker, Lautsprecher, rosa Seide/
Video, sound, LED wall, amplifier, speakers, pink silk
Variable Dimensionen/Variable dimensions
(→)

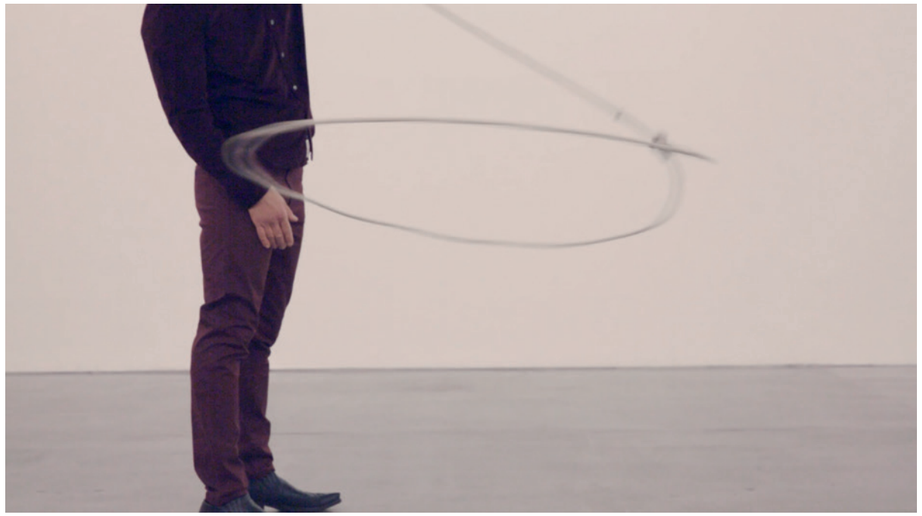
IMI KNOEBEL (*1940)
Myvatn (Detail) 2000
Acryl auf Aluminium, 3-teilig/Acrylic on aluminium, 3 parts
300 × 422 × 2,5 cm
(Kunsthalle Bielefeld, Dauerleihgabe aus Privatbesitz/
Kunsthalle Bielefeld, on permanent loan from private collection)



RAUM/ROOM E
Installationsansicht/Installation view







THE LARIAT (Detail) 2019
[Das Lasso]
Video, Ton, LED-Wand, Verstärker, Lautsprecher, rosa Seide/
Video, sound, LED wall, amplifier, speakers, pink silk
Variable Dimensionen/Variable dimensions

THE LARIAT 2019
[Das Lasso]
Video 16/9
05:58 min, Loop/loop



BLOOD DRAWING 1999
[Blutzeichnung]
Menschliches Blut auf Papier/Human blood on paper
28,7 × 40,5 cm

BLOOD LACQUER 001 2017
[Blutlack 001]
Pferdeblut auf Leinwand/Horse blood on linen canvas
100 × 70 cm

BLOOD LACQUER 002 2017
[Blutlack 002]
Pferdeblut auf Leinwand/Horse blood on linen canvas
100 × 70 cm







← RAUM/ROOM F
Installationsansicht/Installation view

IT MAY HAVE BEEN CHARRED WOOD 2025
[Es könnte verkohltes Holz gewesen sein]
In Zusammenarbeit mit UNFOLD/In collaboration with UNFOLD
Zweifarbiger 3D-Druck (Kunststoff) einer KI-Extrapolation
auf rotem Johannisbrotbaumholz/Duotone 3D print (plastic)
of AI extrapolation on red carob wood 32,5×35,5×14,5 cm

→ ZADKIEL 2024
Fundstücke vom Cap d'Antibes, von
Menschen hergestellte Gegenstände/
Objects found at Cap d'Antibes, human artefacts
Variable Dimensionen/Variable dimensions





ZADKIEL (DETAIL) 2024
Fundstücke vom Cap d'Antibes, von Menschen hergestellte Gegenstände/Objects found at Cap d'Antibes, human artefacts
Variable Dimensionen/Variable dimensions

→ RAUM/ROOM F
Installationsansicht/Installation view

RESERVE DRAWING 03 2025
[Reservezeichnung 03]
Klebeband auf Papier/Tape on paper 51,5×39,5×11cm

RESERVE DRAWING 04 2025
[Reservezeichnung 04]
Klebeband auf Papier/Tape on paper 49×31×8cm

→ LARIAT, FORT WORTH, TEXAS, UNITED STATES OF AMERICA 2019
[Lasso, Fort Worth, Texas, Vereinigte Staaten von Amerika]
62cm Durchmesser/Diameter

Ein Gang durch die Ausstellung

Henrike Mund

Die Ausstellung von Edith Dekyndt führt in einen Kosmos zwischen Naturwissenschaft und Poesie. Es begegnen einem Objekte, geprägt von Schönheit und Vergänglichkeit. Man sieht natürliche Fundstücke ebenso wie Artefakte menschlicher Kunstfertigkeit, die sich in einem Zustand des Wandels befinden. Die Atmosphäre ist von Stille getragen, von einer spürbaren Verlangsamung der Zeit. Nur gelegentlich durchbrechen unerwartete, rätselhafte Knallgeräusche die Ruhe. Ein Ort des Staunens eröffnet sich, für Neugierde, Forschung und Fantasie.

Der Titel der Ausstellung, *Tell Us Something That Nobody Knows* [Erzähl uns etwas, das niemand weiß] entstammt dem Buch *The Ethics of the Dust* [Die Ethik des Staubes], 1866, des britischen Kunstkritikers und Universalgelehrten John Ruskin. In zehn Lektionen entspinnen sich zwischen einem Lehrer und Schülerinnen fiktive Dialoge, bei denen es auf poetisch-philosophische Weise um Naturwissenschaft, Ethik und Schönheit geht. Im Zentrum steht dabei die Welt der Mineralien und Kristalle. Ihre Ordnungen und Strukturen werden im übertragenen Sinne auf das menschliche Leben bezogen – sowohl auf individueller als auch gesellschaftlicher Ebene. In gleicher Form regen Dekyndts Werke an, hinter Oberflächen zu blicken, Strukturen zu erkennen sowie Natur und Mensch nicht getrennt zu betrachten.

Edith Dekyndts vielschichtiges Werk umfasst Video, Skulptur, Installation, Zeichnung und Sound. Mit minimalistischer Ästhetik schafft sie poetische Bilder über universelle Phänomene und unsere Welt, die sich durch unser menschliches Handeln tiefgreifend verändert. Vor allem richtet sie ihren Blick auf die leisen Prozesse des Wandels. Mitunter sind diese auch toxisch und aggressiv. Sie zeigt das stille, kontinuierliche Wirken von Kräften, hin und wieder aber auch das laute und bedrohliche. Die fortlaufende Veränderung unserer Welt, in ökologischer, gesellschaftlicher und politischer Sicht, schwingt in all diesen Prozessen unterschwellig mit.

Jede Arbeit von Edith Dekyndt beginnt mit einem Fund und einer Geste. An Fundstücken aus der Natur, Objekten des Alltags oder kulturellen Zeugnissen setzt sie Transformationen in Gang. Häufig verwendet sie Materialien wie Erde, Staub, Flüssigkeiten und Salze. Physikalische oder chemische Prozesse führen zu neuen malerischen und skulpturalen Qualitäten und schließlich einer Schönheit, die gleichermaßen auf Fragilität wie Brutalität, Verführung wie Zerstörung beruht.

Wenn Edith Dekyndt einen Ausstellungsort bespielt, arbeitet sie immer auch ortsbezogen. Die Präsentation in der Kunsthalle Bielefeld hat sie in Auseinandersetzung mit der Lage, Architektur und Identität des Hauses entwickelt. Für Dekyndt sind gebaute Umgebungen lebendige, dynamische Strukturen. Sie nehmen soziale, kulturelle und politische Einflüsse auf, transformieren sie und geben sie in neuer Form wieder ab. Entsprechend begegnet sie auch dem Kunsthallen-Gebäude mit einem transformativen und performativen Ansatz, das heißt, sie greift durch Aktion und Handlung in das Haus ein und verwandelt es.

Zunächst hat sie sich mit dem Standort des Gebäudes beschäftigt. Das Haus, errichtet über dem unterirdischen Fluss Lutter – Symbol für Wandel und Veränderung –, steht im Kontrast zum Museumsauftrag, Dinge zu bewahren. Der Fluss wird zum Ausgangspunkt künstlerischer Reflexionen:

A Walk Through the Exhibition

Henrike Mund

Edith Dekyndt's exhibition takes visitors on a journey into a cosmos between science and poetry. One encounters objects marked by beauty and transience. Found natural objects appear alongside artifacts crafted by human hands, all in a state of transformation. The atmosphere is carried by silence and a palpable slowing of time. Only occasionally is the calm broken by mysterious and unexpected bangs. A space of wonder opens up—for curiosity, research, and imagination.

The exhibition's title, *Tell Us Something That Nobody Knows*, comes from the 1866 book *The Ethics of the Dust* by British art critic and polymath John Ruskin. In ten lessons, fictional dialogues unfold between a teacher and his female students, addressing science, ethics, and beauty in a poetic and philosophical way. The focus is on the world of minerals and crystals. Their order and structure are metaphorically applied to human life—both on an individual and a societal level. Dekyndt's works similarly encourage us to look beyond surfaces, to recognize structures, and to see nature and humanity as inseparable.

Edith Dekyndt's multi-layered oeuvre spans video, sculpture, installation, drawing, and sound. She uses Minimalist aesthetics to create poetic images of universal phenomena and our world, which is being fundamentally transformed by human activity. Most of all, she focuses her attention on quiet processes of change, sometimes these are also toxic or aggressive. She demonstrates the operation of quiet and persistent forces, but also loud and threatening ones every now and then. The ongoing ecological, social, and political transformations of our world resonate subliminally in all of them.

Each of Edith Dekyndt's works begins with a find and a gesture. She uses natural finds, everyday objects, or cultural artifacts to set the desired transformations in motion. Often she works with materials such as earth, dust, liquids, and salts. Physical or chemical processes lead to new painterly and sculptural qualities, and ultimately to a beauty that is equally based on fragility and brutality, seduction and destruction.

Whenever Edith Dekyndt exhibits at a venue, she works in a site-specific way. The presentation at Kunsthalle Bielefeld was thus developed in response to the building's location, architecture, and identity. For the artist, built environments are dynamic living structures. They absorb social, cultural, and political influences, process them, and release them in a new form. She accordingly approached the Kunsthalle's building with a transformative and performative strategy that uses actions and activities to intervene in the building and transform it.

She began by engaging with the site. The building is constructed above the underground Lutter River, a symbol of change and transformation that contrasts the museum's mission of preservation. The river becomes a point of departure for artistic reflections: museum elements, such as curtains or carpets shaped like floor plans, are displaced, disrupting established orders. Moreover, the physical presence of the Kunsthalle's own specific materials becomes both a starting point and a reference for her works: on the lower and first floors, these are the reddish Main sandstone

Museumseigene Elemente wie Vorhänge oder Teppiche in Form von Raumgrundrissen werden verschoben, bestehende Ordnungen verrückt. Darüber hinaus werden die kunsthallenspezifischen Materialien in ihrer physischen Präsenz Ausgangs- und Bezugspunkt für Arbeiten: Auf der unteren und ersten Etage sind es der rötliche Main-Sandstein und die Einbettung des Gebäudes in die Natur. Auf der zweiten Etage ist es das bläuliche Fensterglas im Oberlicht mit Ausblick in den Himmel. Ein Pfad vom Untergrund bis zu sphärischen Bereichen wird eröffnet. Schließlich hat Edith Dekyndt ihre Arbeiten in einen Dialog mit ausgewählten Werken aus der Sammlung gesetzt, sodass sie in einen produktiven Austausch treten.

and the way the building is situated in nature; on the second floor, it is the bluish skylight glass with its view of the sky. A path is opened from the subterranean to the celestial. Last but not least, Edith Dekyndt has put her works in dialogue with selected pieces from the collection, initiating a productive exchange.

Eingangshalle S. 19–21

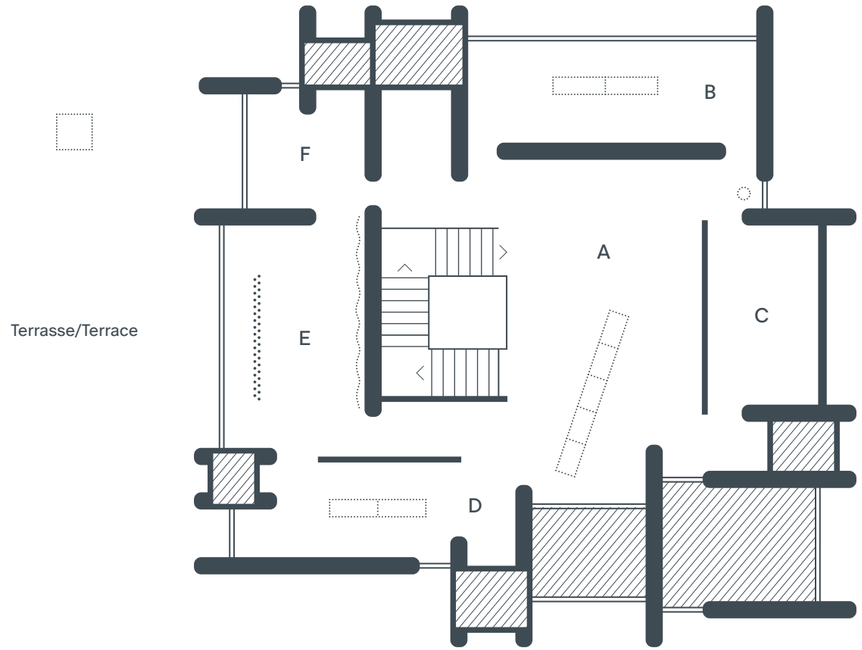
Im Eingangsbereich der Ausstellung hängt die Arbeit *Underground (Le marais)* [Untergrund (Der Sumpf)], 2021. Edith Dekyndt hat ein mehrere Meter hohes Baumwolltuch mit rosafarbenen Streifen mehrere Wochen in feuchter Erde vergraben und später wieder ausgegraben. Die künstlerische Bearbeitung durch die Hand hat sie abgegeben und das Objekt einem Prozess der Unvorhersehbarkeit überantwortet. Biologische Prozesse durch Moleküle, Bakterien und Tiere sowie der Kontakt mit Mineralien im Boden haben den Stoff verändert. Das Objekt hat eine sichtlich nachvollziehbare lebendige Transformation durchlaufen. Die Trennung von Kultur und Natur ist aufgehoben. Aber auch Gegensätze wie sichtbar und unsichtbar, ganz und zerstört sind in diesem Wandlungsprozess überwunden. Mit der Wahl der Streifen hat Dekyndt auf ein häufig verwendetes Motiv der Minimal-Künstler*innen der 1960er-Jahre zurückgegriffen. Deren Kunst zielte mit geometrischen Formen und dem Einsatz industrieller Materialien auf „Objektivität“, frei von jeder individuellen Handschrift. Dekyndt setzt dieser Vorgängergeneration mit fragilen und sensiblen Materialien sowie dem ephemeren, das Objekt ins Subjekt wandelnden Prozess einen veränderten Ansatz entgegen, bei dem alles gleichsam Teil eines lebendigen, sich unaufhörlich verändernden Kosmos ist.

Underground (Le marais) steht Gotthard Graubners *Via lactae* [Milchstraße], 1960/61, aus der Sammlung der Kunsthalle Bielefeld gegenüber. Graubner hat in den 1960er-Jahren begonnen, sich mit dem Eigenwert der Farbe und ihren räumlichen Wirkungen auseinanderzusetzen. Auf seiner Leinwand dominiert ein rostbraunes Rot über diversen unterliegenden Farbschichten. Wie der Titel sagt, ruft das Werk Assoziationen an die Milchstraße hervor. Dekyndts „Untergrund“ trifft auf Graubners „Galaxie“. Beide Arbeiten führen kontinuierlichen Wandel, Entgrenzung und Unendlichkeit, Mikro- und Makrokosmos vor Augen.

Entrance Hall pp. 19–21

The work *Underground (Le Marais)* [Underground (The Swamp)], 2021, hangs in the exhibition’s entrance area. Edith Dekyndt buried a pink-striped cotton cloth several meters long in damp earth for several weeks and later dug it up again. The artist relinquished manual control and entrusted the object to unpredictable processes. Biological reactions involving molecules, bacteria, and animals, as well as contact with minerals in the soil, altered the fabric. The object underwent a visibly comprehensible, living transformation, in which the separation between culture and nature has been dissolved. Binary oppositions such as visible and invisible, whole and destroyed have also been overcome in this process of change. In choosing stripes, Dekyndt draws on a typical motif used by Minimalist artists of the nineteen-sixties. Their art sought to achieve “objectivity” through the use of geometric forms and industrial materials, free from any personal signature. Dekyndt counters the previous generation by offering an alternative approach: with fragile and sensitive materials, and through an ephemeral process that transforms the object into a subject, she presents everything as part of a living cosmos in perpetual change.

Underground (Le Marais) faces Gotthard Graubner’s *Via lactae* [Milky Way], 1960/61, from the Kunsthalle Bielefeld’s collection. In the nineteen-sixties, Graubner began exploring the intrinsic properties of paint and their spatial effects. On his canvas, a rust-brown red dominates over several underlying layers of color. As the title suggests, the work evokes associations with the Milky Way. Dekyndt’s “underground” thus encounters Graubner’s “galaxy.” Both works demonstrate continuous change, the dissolution of boundaries and infinity, microcosm and macrocosm.







LE CRU ET LE CUIT 2024
[Das Rohe und das Gekochte/The Raw and the Cooked]
Vitrine, rohe und gekochte Rote Bete, Performance/
Display case, raw and cooked beetroot, performance
Variable Dimensionen/Variable dimensions

Raum A S. 22–32

Den Auftakt auf der ersten Etage macht Lucio Fontanas *Concetto spaziale, Attese, 59 T 137* [Räumliches Konzept, Erwartungen, 59 T 137], 1959, aus der Sammlung der Kunsthalle Bielefeld, eine blass-grünlich bis -bläuliche Leinwand mit zwei senkrechten Schnitten. Mit einer Geste hat Fontana den gemalten Raum hinter sich gelassen und einen realen geöffnet, der zugleich jenseitig-entgrenzende, metaphysische Qualitäten hat. Auch Edith Dekyndts Arbeiten zeichnen sich durch eine mehr als materielle Ebene aus.

Im Mittelraum bewegen sich Dekyndts Arbeiten in einem Spannungsfeld zwischen dem Animalischen und Menschlichen, dem Menschlichen und der Natur. Zunächst wird man mit einer großen gläsernen Vitrine konfrontiert. Die Glasscheiben zeigen Spuren von Roter Bete. Am Eröffnungswochenende fand die Aktion *Le cru et le cuit* [Das Rohe und das Gekochte], 2024, statt. Eine in sich gekehrte und sich animalisch gebärdende Person bewegte sich in und um die Vitrine. Sie zerkaute rohe und gekochte Rote Bete, um sie wenig später auf die Glasflächen auszuspucken. Instinkt und gesellschaftliche Normen prallten aufeinander. Mit dem Titel nimmt Dekyndt Bezug auf Claude Lévi-Strauss' *Das Rohe und das Gekochte*, den ersten Band seiner vierteiligen *Mythologica*, 1964. Der Ethnologe analysiert dort indigene Mythen hinsichtlich gemeinsamer Strukturen und betont binäre Gegensätze wie roh/gekocht. Das Rohe steht allgemein für Natur, das Gekochte für Kultur. Dekyndt fragt: Inwieweit unterscheiden sich Mensch und Tier bei der Beurteilung dessen, was genieß- und ungenießbar ist? Und aufgrund welcher Art der Ernährung werden Mensch und Tier kategorisiert und taxonomisch klassifiziert?

An den umliegenden Wänden hängen Objekte, bei denen die Grenzen zwischen dem Menschlichen, Tierischen und Natürlichen verschwimmen: Ein grüner Lederstoff wirkt mit seiner starken mittigen Ausbeulung tierhaft und pflanzlich zugleich. Ein gefundenes rotes Wachsmodell von einem Holzstück mit Astloch sieht aus wie ein menschliches Herz. Ein nackter gabeliger Ast aus dem östlichen Teutoburger Wald wurde von Dekyndt mit einer Haut aus 3D-Druck überzogen, die zuvor durch Künstliche Intelligenz generiert wurde. Alle gefundenen Objekte hat Dekyndt in einen neuen, die Fantasie anregenden Zustand überführt. Dies gilt auch für das auf dem Boden stehende Glas, das eine mit Stoff umwickelte Zitrone in Quarzgel enthält. Einige Titel wie *Pride, and Lust, and Envy, and Anger* [Stolz und Lust und Neid und Zorn] oder *Personae* sind dem Buch *Die Ethik des Staubes* von John Ruskin entnommen.

Raum B S. 33–45

Wachsen und prozesshafte Veränderung im Sinne alles Lebendigen werden vor allem in diesem Raum thematisiert, der die Einbettung der Kunsthalle Bielefeld in die Natur zeigt und durch zahlreiche Baumkronen vor der breiten Fensterfront charakterisiert ist.

In einem kleinen Aquarium mit Moos in einer Raumecke wird Dekyndts Ortsbezug deutlich. Der Titel *River Lutter* [Fluss Lutter], 2025, verweist auf die Herkunft von Wasser und Moos: den Fluss, der unterhalb der Kunsthalle Bielefeld verläuft. Dekyndt hat beides aus dem Außenraum nach innen gebracht, wo sie das Raumklima subtil beeinflussen.

Room A pp. 22–32

The first floor opens with Lucio Fontana's *Concetto spaziale, Attese, 59 T 137* [Spatial Concept, Expectations, 59 T 137], 1959, from the Kunsthalle Bielefeld's collection—a pale greenish to bluish canvas with two vertical slashes. With a single gesture, Fontana left pictorial space behind and opened up a real one imbued with transcendent metaphysical qualities. Edith Dekyndt's works are similarly characterized by a more-than-material dimension.

In the central room, Dekyndt's works move within a field of tension between the animal and the human, the human and nature. Visitors encounter a large glass display case. Its panes show traces of beetroot. The opening weekend featured the action *Le cru et le cuit* [The Raw and the Cooked], 2024. A withdrawn figure moved in and around the vitrine in an animal-like way. He chewed raw and cooked beetroot, only to spit it out onto the glass surfaces shortly afterward. Instinct and social norms collided. With the title, Dekyndt refers to Claude Lévi-Strauss's *The Raw and the Cooked* from 1964, the first volume of his four-part study *Mythologiques*. In it, the ethnologist analyzes indigenous myths in terms of common structures and emphasizes binary oppositions such as raw/cooked. Raw generally stands for nature, cooked for culture. Dekyndt poses the questions: To what extent do humans and animals differ in their assessment of what is edible and inedible? And what type of diet determines the categorization and taxonomic classification of humans and animals?

On the surrounding walls hang objects which blur the boundaries between the human, the animal, and the natural: a piece of green leather with a pronounced bulge in the middle appears both animalistic and plant-like; a found red wax model of a piece of wood with a knothole resembles a human heart. Dekyndt has covered a bare forked branch from the eastern Teutoburg Forest with a 3D-printed skin that was previously generated by artificial intelligence. She has transformed all of the found objects into a new state that sparks the imagination. This also applies to the glass jar placed on the floor, which contains a lemon wrapped in fabric and set in quartz gel. Several of the titles, such as *Pride, and Lust, and Envy, and Anger* or *Personae*, have been taken from John Ruskin's book *The Ethics of the Dust*.

Room B pp. 33–45

The growth and processual change inherent to all living beings becomes especially evident in this room, which highlights the Kunsthalle Bielefeld's embeddedness in nature via the numerous tree tops visible through the wide window front.

In a small aquarium with moss in one corner of the room, Dekyndt's site-specific approach becomes clear. The title *River Lutter*, 2025, refers to the source of the water and moss—the river that runs below the Kunsthalle Bielefeld. Dekyndt has brought both elements from the outside in, where they subtly influence the room's climate.

In der eigens für diesen Raum geschaffenen Arbeit *Copper and Oxygen* [Kupfer und Sauerstoff], 2025, hat Dekyndt auf eine grüne Wolldecke halbseitig Kupferblätter aufgebracht. Kupfer ist eine veränderliche Materie, die im Laufe der Zeit durch Reaktion u. a. mit Sauerstoff grün wird. Um den eigentlich jahrelang dauernden Prozess zu beschleunigen, hat Dekyndt diesen chemisch unterstützt. Die rein wollene und die kupferüberzogene Seite haben sich nahezu angeglichen.

Daneben hängt *It Was Once a Vegetal Gum* [Einst war es ein pflanzliches Gummi], 2025, nach einem Halbsatz aus John Ruskins *Die Ethik des Staubes*. Es handelt sich um das Stück eines Baumstamms mit Moos und appliziertem grünem Wachs. Dem Titel entsprechend erzählt die Arbeit auf poetische Weise über den Ursprung von Dingen aus pflanzlichen Substanzen und ihre Transformation im Laufe der Zeit.

Auch *Kopf*, 1962, des österreichischen Bildhauers Fritz Wotruba aus der Sammlung der Kunsthalle unterliegt ständiger Transformation. Er wurde von Edith Dekyndt aufgrund seines sichtlich „lebendigen" Materials ausgewählt. Der Bronzekopf aus geometrisch abstrakten Formen kam 1968 als Schenkung ins Haus. Seitdem ist er wiederholt restauriert worden, da er immer wieder Ausblühungen und Korrosionsprodukte aufweist. Die Ursachen sind unklar, werden aber darin vermutet, dass der *Kopf* nach der chemischen Patinierung – einer Maßnahme zur Gestaltung und zum Schutz der Oberfläche – nicht ausreichend neutralisiert wurde. Die behutsame Restaurierung des *Kopfes* durch die Kunsthalle Bielefeld wird fortgesetzt.

Fritz Wotrubas *Kopf* hat Dekyndt mit Richard Haizmanns *Maske Rudolf Steiner*, 1928, aus der Sammlung der Kunsthalle in einer Vitrine zusammengebracht. Die gusseiserne Maske des Anthroposophen erscheint von spirituellen Kräften und einer geistigen Dimension durchdrungen, die Haizmann stets in seinen von der Natur abstrahierten Plastiken suchte. Chemischen Reaktionen an Wotrubas Bronze stehen geistige Energien in der Maske von Haizmann gegenüber.

Ein nahezu futuristisches Wachstum hingegen zeigt die Arbeit *Langhian (Zwenkau)*, 2024. Sie besteht etwa zur Hälfte aus versteinertem Holz, das heißt aus organischem Material, das über Millionen von Jahren zu Stein wurde. Dekyndt suchte mithilfe von KI ein mögliches Wachstum zu simulieren und ergänzte die äußeren Schichten mittels 3D-Druck. Das Ergebnis ist ein hybrides Objekt zwischen Natur, Technologie und künstlerischer Fiktion, in dem Vergangenheit und Zukunft vereint sind.

Wachsen und Veränderung ist auch Thema in *Alan Turing's Premonition Issue 1* [Alan Turings Vorahnung, Ausgabe 1], 2025. Der Mathematiker hat sich mit der Ausbildung von Mustern auf Tierfellen beschäftigt. Er zeigte, dass diese nicht nur genetisch veranlagt sind, sondern auch durch physikalisch-chemische Prozesse während des Wachstums von Tieren hervorgerufen werden. Auf dieses Phänomen weist Dekyndt in dem mit Streifen getrimmten Fell hin.

Nicht weit entfernt hängt *Snap*, 2021, das aus den gegensätzlichen Materialien Glas und Samt besteht. Dekyndt hat die unregelmäßig gebrochenen Teile einer Glasscheibe auf dem Stoff wieder zusammengenäht. Die scharfen Bruchkanten des Glases formen eine präzise Zeichnung auf dem weichen Samt, die an eine wachsende Struktur erinnert. Fragilität, Verletzlichkeit, Zartheit und Handarbeit treffen

In the work *Copper and Oxygen*, 2025, created especially for this space, Dekyndt has applied copper leaves to one half of a green wool blanket. Copper is a changeable material that turns green over time through reactions with oxygen and other elements. Here, Dekyndt has used chemicals to accelerate a process which would otherwise take years. The pure wool and copper-coated sides have become almost identical.

Next to it hangs *It Was Once a Vegetal Gum*, 2025, named after a phrase from John Ruskin's *The Ethics of the Dust*. It is a piece of tree trunk covered with moss and applied green wax. In keeping with its title, the work poetically narrates the origin of things made from plant substances and their transformation over time.

Kopf [Head], 1962, by Austrian sculptor Fritz Wotruba from the Kunsthalle's collection is also subject to constant transformation. Dekyndt selected it because of its visibly "living" matter. The bronze head with abstract geometric forms was donated to the museum in 1968. Since then, it has had to be repeatedly restored due to recurring efflorescence and corrosion products. The causes are unclear, but it is suspected that the head was not sufficiently neutralized after chemical patination—a treatment used to finish and protect the surface. Kunsthalle Bielefeld's careful restoration of the head remains ongoing.

Dekyndt has presented Fritz Wotruba's *Kopf* in a vitrine alongside Richard Haizmann's *Maske Rudolf Steiner* [Rudolf Steiner Mask], 1928, from the collection. The cast-iron mask of the anthroposophist appears imbued with spiritual forces and the kind of metaphysical dimension that Haizmann consistently sought to produce in his sculptural abstractions of nature. The chemical reactions in Wotruba's bronze are thus contrasted by the spiritual energies of Haizmann's mask.

The work *Langhian (Zwenkau)*, 2024, on the other hand, suggests an almost futuristic growth. About half of it consists of petrified wood—organic material that has turned to stone over millions of years. Using AI, Dekyndt simulated possible further growth and supplemented the outer layers with 3D printing. The result is a hybrid object between nature, technology, and artistic fiction, in which past and future are united.

Growth and change are also themes in *Alan Turing's Premonition Issue 1*, 2025. The mathematician had studied the formation of patterns on animal fur. He found that they are not only genetically predetermined but also generated by physical-chemical processes during the animals' growth. Dekyndt references this phenomenon in the fur trimmed with stripes.

Not far away hangs *Snap*, 2021, made of the contrasting materials glass and velvet. Dekyndt has sewn the irregularly broken pieces of a glass pane back together on the fabric. The sharp edges of the fractured glass form a precise pattern on the soft velvet, reminiscent of a growing structure. Fragility, vulnerability, delicacy, and handcraft converge. A poetic narrative dimension also opens up: the glass loses its property of transparency. It reflects its surroundings, lending the object an enchanting, dreamlike quality. The latter also applies, albeit in a different form, to the work *Wedges of Ice*, 2025, made of white porcelain.

aufeinander. Eine poetische, erzählerische Dimension wird eröffnet: Das Glas verliert seine Eigenschaft der Transparenz. Es spiegelt die Umgebung und gibt dem Objekt eine entrückende, traumhafte Komponente. Letzteres gilt entfernt und in anderer Form auch für die Arbeit *Wedges of Ice* [Eiskeile], 2025, aus weißem Porzellan.

Kunsthallen-Terrasse

Das Thema „Wachstum" findet darüber hinaus Ausdruck an einer Bronzeplastik im Außenraum auf der Kunsthallen-Terrasse und zwar in Otto Freundlichs *Komposition*, 1933. Amorphe Formen schieben sich quasi aus sich selbst entwickelnd immer weiter nach oben. Edith Dekyndt „aktivierte" diese Plastik während der Eröffnung der Ausstellung, indem sie die Bronze über mehrere Stunden von einer Person in hellgrüner Kleidung mit einer hellgrünen langen Stoffbahn fürsorglich reinigen ließ. Der deutsche Maler und Bildhauer Otto Freundlich (1878–1943) lebte vor und nach dem Ersten Weltkrieg in Paris. Ab etwa 1911 wandte er sich der Abstraktion zu. Später ereilte ihn ein tragisches Schicksal. Während der nationalsozialistischen Diktatur wurde seine Kunst als „entartet" bezeichnet. Moderne Kunstauffassungen wie die seine entsprachen nicht dem nationalsozialistischen Kunstverständnis. Im Zweiten Weltkrieg wurde er als Deutscher zunächst in zahlreichen französischen Lagern interniert, später, während der deutschen Besatzung, als Jude verfolgt und deportiert. Im Jahr 1943 kam er im Konzentrationslager Lublin-Majdanek oder im Vernichtungslager Sobibor in Polen ums Leben. Dekyndts an der Bronze initiierte Handlung ist eine stille, fast meditative Aktion, in der es um die Erinnerung an den Künstler und die Wahrnehmung der Schönheit seiner Formensprache geht. Der Titel *What's Going On* [Was geht hier vor] stammt von Marvin Gayes gleichnamigem Album (1971). Thema sind die Erfahrungen von dessen Bruder nach der Rückkehr aus dem Vietnamkrieg in die USA und seine Bestürzung über die gesellschaftlichen Missstände im eigenen Land.

Raum C S. 48–51

Ganz anders hingegen fällt Edith Dekyndts Beschäftigung auf der ersten Etage mit dem einzigen dunklen, fensterlosen Raum aus. Das zentrale, in diesem Raum fokussierte Material ist Staub. In *The Ethics of the Dust* [Die Ethik des Staubes], 2025, beleuchtet ein Scheinwerfer einen Haufen Staub auf dem Boden. Dieser liegt unter einem Gemälde, das eine Bäuerin in realistischer Malweise zeigt. *Frau mit Reisigbündel* wurde 1937 von Hans Schmitz-Wiedenbrück (1907–1944) gemalt. Das Gemälde kam 1938 während der nationalsozialistischen Diktatur in die Sammlung, zu einer Zeit, in der in öffentlichen Museen fast ausschließlich die Kunst gezeigt und gesammelt wurde, die der NS-Ideologie und dem offiziellen Kunstgeschmack des NS-Regimes entsprach. Hans Schmitz-Wiedenbrück war im „Dritten Reich" äußerst erfolgreich, stellte auf den *Großen Deutschen Kunstausstellungen* aus und erhielt eine Professur an der Kunstakademie Düsseldorf. Sein Bild der Bäuerin bediente den Kontext der NS-Ideologie von „Blut und Boden", die im deutschen Bauerntum den Erhalt von „Volk", „Rasse" und „Heimat" verankert sah. Nach 1945 wurde das Werk nicht mehr gezeigt und blieb im Depot. Edith Dekyndt fiel das Gemälde deshalb auf, weil es

Kunsthalle Terrace

The theme of growth is also expressed in a bronze sculpture located outdoors on the Kunsthalle terrace, namely Otto Freundlich's *Komposition* [Composition], 1933. Amorphous forms seem to push upward, as if unfolding from within themselves. Edith Dekyndt "activated" this sculpture during the exhibition opening by having the bronze carefully cleaned for several hours by a person dressed in light green clothing, using a long strip of light green fabric. The German painter and sculptor Otto Freundlich (1878–1943) lived in Paris before and after the First World War. From around 1911, he turned to abstraction. He later met a tragic fate under the Nazi dictatorship. His art was labeled "degenerate," since Modernist approaches such as his did not align with the Nazi ideal. During the Second World War, he was first interned as a German in numerous French camps, and later, under German occupation, persecuted and deported as a Jew. He died in Poland in 1943, either at the Lublin-Majdanek concentration camp or the Sobibor extermination camp. The action Dekyndt initiated with the bronze is a quiet, almost meditative gesture that focuses on remembering the artist and appreciating the beauty of his formal language. The title *What's Going On* comes from Marvin Gaye's eponymous 1971 album, which thematized his brother's experiences upon returning to the US from the Vietnam War and his dismay at the social injustices in his own country.

Room C pp. 48–51

By contrast, Edith Dekyndt's engagement with the only dark, windowless room on the first floor takes a completely different turn. The central material here is dust. In *The Ethics of the Dust*, 2025, a spotlight illuminates a pile of dust on the floor that lies under a depiction of a peasant woman painted in a realist style. *Frau mit Reisigbündel* [Woman with Bundle of Brushwood] was made in 1937 by Hans Schmitz-Wiedenbrück (1907–1944). The painting entered the collection in 1938 during the Nazi dictatorship, at a time when public museums almost exclusively showed and collected art that conformed to Nazi ideology and the regime's official tastes. Hans Schmitz-Wiedenbrück was extremely successful during the "Third Reich," exhibiting regularly at the *Große Deutsche Kunstausstellung* [Great German Art Exhibition] and becoming a professor at the Kunstakademie Düsseldorf. His painting of the peasant woman played to the Nazi ideology of "blood and soil," which identified Germany's peasantry with the preservation of its "*Volk*" [people], "race," and "homeland." After 1945, the work was no longer shown and remained in storage. Edith Dekyndt noticed the painting precisely because it had gathered some dust. Time, forgetting, and hiding materialize in the dust, which can now also be critically reflected upon in relation to current socio-political developments.

Karl Rödel's *Afrikanischer Mond* [African Moon], 1964, from the Kunsthalle's collection presents a haptic surface that caught Dekyndt's interest. The Mannheim-based artist increasingly turned to a more abstract







WHAT'S GOING ON 2025
[Was geht hier vor]
Performance an/Performance on:

OTTO FREUNDLICH (1878–1943)
Komposition [Composition] 1933/1963
Bronze Guss/Cast 3/6 (Kunsthalle Bielefeld)

Staub angesetzt hatte. Zeit, Vergessen und Verdecken materialisieren sich im Staub und werden im Kontext aktueller gesellschaftspolitischer Entwicklungen zugleich kritisch reflektiert.

Karl Rödels *Afrikanischer Mond*, 1964, aus der Sammlung der Kunsthalle Bielefeld zeigt eine haptische Oberfläche, die Dekyndts Interesse geweckt hat. Der in Mannheim lebende Künstler wandte sich in den 1950er-Jahren zunehmend einer abstrakteren Formensprache zu. Dekyndt hat ein Objekt, bestehend aus einem Tuch und Haaren, daneben gehängt. Dieses kam im Jahr 2022 bei der performativen Aktion *Nursery Crime* auf Malta zum Einsatz, bei der eine Frau die Statue von Königin Victoria von Großbritannien und Irland auf dem Platz der Republik in Valletta über Stunden langsam reinigte. Malta war von 1814 bis 1964 britische Kolonie. Das Objekt trägt ambivalente Züge im Kontext um Königin Victoria – zwischen Fürsorge und Brutalität. Auch hier kann der performative Akt als ein Akt der Erinnerung und Wahrnehmung verstanden werden.

Raum D S. 52–65
Korrespondierende Materialitäten und den lebendigen Dialog mit der Sammlung finden wir auch in diesem Raum, in dem Edith Dekyndt eigene Arbeiten einerseits dem großformatigen Aluminium-Gemälde *Myvatn*, 2000, von Imi Knoebel und andererseits einer kleinen Gobelinstickerei aus der Kunsthalle Bielefeld, *Mädchen mit Falke und Laute* aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, gegenübergestellt hat. Sowohl die Farben – Grün, Gelb, Rosa – als auch die verwendeten Materialien – Textil und Glas –, deren Eigenschaften – matt und transparent –, das Prozesshafte aller Techniken – Sticken, Knüpfen, Weben, Tapen, Umwickeln – sowie die Themen Fürsorge und liebevolle Bewahrung regen in diesem Raum das dialogische Sehen und die Fantasie an.

Raum E S. 66–71
Viele Arbeiten auf dieser Etage hat Edith Dekyndt mit Blick auf den rötlichen Sandstein der Kunsthalle Bielefeld ausgewählt. Sie bewegen sich zwischen dem Menschlichen und Tierischen, rohen Kräften und Verletzlichkeit, Schmerz und Heilung.

In der Ausstellung ertönt ununterbrochen ein bedrohliches Schwirren und Sausen, das in regelmäßigen Abständen von einem dumpfen Klopfen abgelöst wird. Die Geräusche stammen aus der Videoarbeit *The Lariat* [Das Lasso], 2019, in der ein Lassoschwinger sein Lasso erst kontinuierlich kreisen lässt und anschließend eine mit zarter rosa Seide bespannte Wand immer wieder trifft, dadurch aufreißt und verletzt. Ein Ausschnitt aus diesem Video – das kunstfertige Kreisen des Lassos – ist auf einer großflächigen LED-Wand im Gartensaal zu sehen, die nach außen zum Skulpturenpark gerichtet ist. Die Herkunft der schlagenden Geräusche bleibt in der Bielefelder Präsentation offen. Hier werden sie nur assoziativ mit dem Lasso in Verbindung gebracht. Der rosafarbene Seidenstoff an der Rückwand des Raumes zeigt die Spuren und Risse, die das Lasso hinzugefügt hat. Die Arbeit spiegelt Dekyndts Faszination für die kunstvolle Technik des Lassoschwingens in Texas wider, thematisiert zugleich aber auch dessen Ambivalenz zwischen Eleganz und Gewalt, Kunstfertigkeit und Kontrolle

ETAGE/FLOOR 1

formal language during the nineteen-fifties. Dekyndt hung an object consisting of a cloth and hair next to it. It was used in the performative action *Nursery Crime*, 2022, in Malta, where a woman slowly cleaned the statue of Queen Victoria of Great Britain and Ireland in Republic Square in Valletta for hours. Malta was a British colony from 1814 to 1964. The object takes on ambivalent connotations between care and brutality in the context of Queen Victoria. Here, too, the performative act can be understood as an act of remembrance and perception.

Room D pp. 52–65
Corresponding materialities and a lively dialogue with the collection can also be found in this room, where Edith Dekyndt has juxtaposed her own works with Imi Knoebel's large-format aluminum painting *Myvatn*, 2000, on one hand, and on the other a small embroidered tapestry, *Mädchen mit Falke und Laute* [Girl with Falcon and Lute] from the first half of the nineteenth century. The colors (green, yellow, pink), as well as the materials used (textile and glass), their properties (matte and transparent), the processual nature of all techniques (embroidery, knotting, weaving, taping, wrapping), and the themes of care and loving preservation stimulate dialogical viewing and imagination in this room.

Room E pp. 66–71
Edith Dekyndt selected many of the works on this floor with the reddish sandstone of the Kunsthalle Bielefeld in mind. They move between the human and the animal, raw forces and vulnerability, pain and healing.

Throughout the exhibition, a threatening humming and whirring sound can continuously be heard, periodically interrupted by a dull thud. The sounds come from the video work *The Lariat*, 2019, in which a lasso thrower first swings his rope continuously before repeatedly striking a wall covered in delicate pink silk, tearing and damaging the fabric. An excerpt from this video —the skillful circling of the lasso—is installed on a large-scale LED wall in the Garden Hall, facing outward toward the sculpture park. In the Bielefeld presentation, the origin of the striking sounds remains ambiguous; they are only associatively linked with the lasso. The pink silk fabric on the back wall of the room bears the marks and tears left by the rope. The work reflects Dekyndt's fascination with the artful technique of lasso swinging in Texas, but at the same time addresses its ambivalence between elegance and violence, artistry and control, and white cowboy culture and its idea of untouched wilderness.

Three works based on blood are hung in close proximity to the video work. In *Blood Lacquer 001* and *002,* 2017, Dekyndt applied horse blood to the canvas. Over time, the heavily oxidized blood has turned almost black, now resembling a layer of lacquer. In the white counterpart, Dekyndt later washed the blood off again. In *Blood Drawing*, 1999, on the other hand, she used her own blood to demonstrate how much the human body—her own body—relies on natural processes.

D, E

sowie weißer Cowboy-Kultur und deren Vorstellung unberührter Wildnis.

In unmittelbarer Nähe zur Videoarbeit hängen drei Arbeiten, die das Material Blut als Grundlage haben. In *Blood Lacquer 001 and 002* [Blutlack 001 und 002], 2017, hat Dekyndt Pferdeblut auf die Leinwand aufgebracht. Das stark oxidierte Blut ist im Laufe der Zeit fast schwarz geworden und sieht nun wie eine Lackschicht aus. Bei der weißen Arbeit hat Dekyndt das Blut später wieder abgewaschen. In *Blood Drawing* [Blutzeichnung], 1999, hingegen hat sie eigenes Blut verwendet und die Bedingtheit von menschlichem – ihrem eigenem – Köper und natürlichen Prozessen vorgeführt.

In einer nahegelegenen Nische wiederum befindet sich eine Arbeit aus hellbrauner gegerbter Tierhaut, bei der Dekyndt einen vorhandenen Riss mit zahlreichen Stahlnadeln wieder zusammengefügt hat. Der im Objekt noch immer latent vorhandenen Gewalt steht der Versuch der Instandsetzung gegenüber. Schmerz und Spannung sind in diesem „Heilungsprozess“ nach wie vor sichtbar.

Raum F S. 72–82

Natur und Kultur, natürliche und menschliche Kunstfertigkeit, Verletzung und Heilung zeichnen auch die Werke in diesem Raum aus. In örtlicher Nähe zum nebenan gezeigten Video *The Lariat* [Das Lasso], 2019, hängt ein gerolltes Lasso an der rötlichen Sandsteinwand.

Reserve Drawings 03 and 04 [Reservezeichnungen 03 und 04], 2025, sind zwei Arbeiten aus einer neu entstandenen Serie. Diese basiert auf rosafarbenen Packpapieren aus dem Katalogdepot der Kunsthalle Bielefeld, in die der eiserne Katalog-Reservebestand eingewickelt war. Edith Dekyndt hat die Papiere zunächst in Wasser aufgeweicht und anschließend die erhärteten spröden Knicke und Falten getaped und verstärkt. Die behutsam aufgebrachten Klebestreifen folgen der Materialität der Objekte. Dekyndt hat eine fürsorgliche Behandlung vorgenommen. Assoziationen von Baumrinden, Flechten oder Hautschichten werden hervorgerufen.

Eine „heilende“ Behandlung bzw. Wiederherstellung findet sich auch in *It May Have Been Charred Wood* [Es könnte verkohltes Holz gewesen sein], 2025. Hier hat Dekyndt zwei getrennte Fundstücke eines Johannisbrotbaums mittels 3D-Druck wieder miteinander verbunden. Eine KI simulierte das fehlende Material, das anschließend rekonstruiert wurde. Der Titel entstammt John Ruskins *Die Ethik des Staubes* und verweist auf die Transformationen, die Materialien über die Zeit hinweg durchlaufen.

Natürliche und menschliche Kunstfertigkeit durchdringen sich auch in *Zadkiel*, 2024, einer Reihe schwarzer Fundstücke vom Strand am Cap d’Antibes. Es handelt sich um Artefakte menschlicher Herstellung, die jedoch vom Meer, der Sonne, dem Wind oder Feuer so überformt wurden, dass sie wie Objekte der Natur aussehen. Wie Raritäten hat Dekyndt sie an der Wand angeordnet. Solchen verschiedenfarbigen Reihen von Fundstücken, die sich mehrfach in der Ausstellung finden, hat sie Namen von Engeln gegeben – ein Ausdruck positiv oder negativ wirkender unsichtbarer Kräfte oder auch von Vorboten und Kündern bevorstehender größerer Ereignisse.

In a nearby niche, there is a work made of light brown tanned animal hide, in which Dekyndt has repaired an existing tear with numerous steel needles. The violence still latent in the object contrasts with the attempt to repair it. Pain and tension remain visible in this “process of healing.”

Room F pp. 72–82

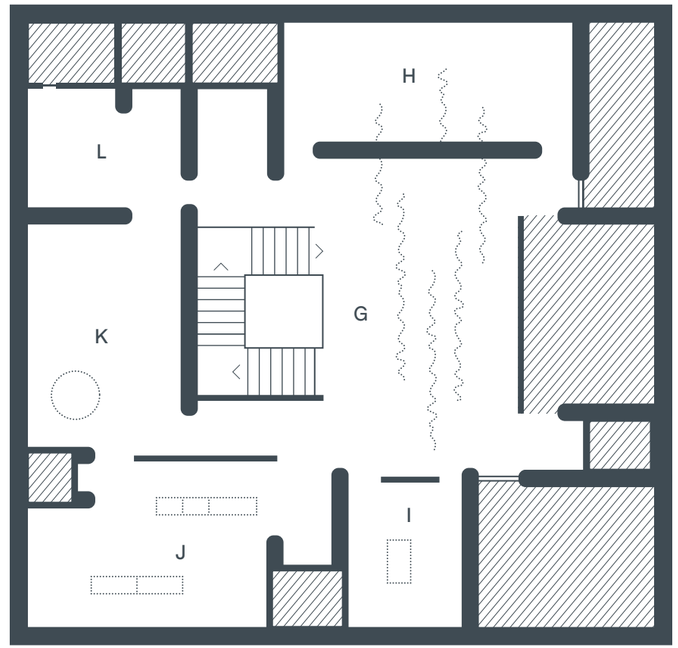
Nature and culture, natural and human artistry, injury and healing also characterize the works in this room.

In close proximity to the video *The Lariat*, 2019, shown next door, a coiled lasso hangs on the reddish sandstone wall.

Reserve Drawing 03 and *04*, 2025, are two works from a newly created series. They are based on pink packing paper from the Kunsthalle Bielefeld’s catalog depot, in which the core catalog reserve stock was wrapped. Edith Dekyndt first softened the paper in water, then taped and reinforced the hardened brittle creases and folds. The carefully applied adhesive strips follow the materiality of the objects. Dekyndt has applied a careful treatment, and the works evoke associations with tree bark, lichens, or layers of skin.

A “healing” treatment or restoration can also be found in *It May Have Been Charred Wood*, 2025. Here, Dekyndt has rejoined two separate found fragments from a carob tree using 3D printing. An AI simulated the missing material, which was then reconstructed. The title comes from John Ruskin’s *The Ethics of the Dust* and points to the transformations that materials undergo over time.

Natural and human artistry also mingle in *Zadkiel*, 2024, a series of black found objects from the beach at Cap d’Antibes. These are human-made artifacts that have been reshaped by the sea, sun, wind, or fire so that they now look like objects of nature. Dekyndt has arranged them on the wall like rarities. These rows of found objects in different colors, which appear several times in the exhibition, were given angelic names as an expression of unseen forces acting positively or negatively, or as messengers and heralds of major events yet to come.



Räume G–H S. 98–111

Auf der zweiten Etage der Kunsthalle Bielefeld, wo die Fenster zum Himmel geöffnet sind, wendet sich Edith Dekyndt unter anderem den Themen Luft und Wasser zu. Die Farbe Blau ist dominierend. Die blaugrauen Vorhänge der ersten Etage hat sie in den Mittelraum des zweiten Stocks gebracht und sie dort sowohl versetzt als auch die Wände „durchlaufend“ angeordnet. Durch die Klimaanlage werden sie kontinuierlich bewegt und sind in ständiger Veränderung.

Bewegung durch Wind und Luft ist auch zentral im Video *One Second of Silence* [Eine Sekunde der Stille], 2008. Es zeigt eine transparente Flagge vor weitem Himmel, die vor dem Hintergrund ziehender Wolken kaum zu erkennen ist. Dekyndt hat die Flagge an verschiedenen Orten der Welt gehisst. Anstatt ein Territorium abzugrenzen, eröffnet sie Freiräume, unabhängig von politischer Besetzung.

Dasselbe gilt für einen großen blauen, mit Helium und Luft gefüllten Ball von 120 cm Durchmesser, der frei durch die Galerieräume des Museums schwebt und immer an unterschiedlichen Orten zu finden ist. Er trägt den Titel *Incostanza* [Unbeständigkeit], 2016. Ein gleichnamiges Gemälde von Giovanni Bellini aus dem Jahr 1490, das sich in der Accademia in Venedig befindet, hat Dekyndt hierzu Anregung gegeben. Dort fährt eine in einem Boot sitzende Frau einen Fluss entlang und hält eine große bläulich-transparente, scheinbar fragile Kugel auf den Knien.

Zwischen und unter den Vorhängen befinden sich Objekte und Fundstücke – das Holz *Coniacium (Dordogne)*, 2024, das von einer flüssigen metallischen Substanz (3D-Druck) übergossen scheint, sowie zwei Gegenstände von weißer Farbe vom Strand am Cap d’Antibes mit dem Engelsnamen *Tarwan*, 2024. Plissierte Stoffe, dekoriert mit Silber und Weißgold aus Minen in Peru und Usbekistan, was auf koloniale Kontexte hinweist, hängen zusammengefasst als weiteres Fundstück an der Wand – in der Nähe und im inhaltlichen Gegensatz zum Video *One Second of Silence*.

Nur in einer Ecke des Mittelraums ergänzt ein Braun das dominierende Blau-Grau. *The Sixth Sense* [Der sechste Sinn], 2024, besteht aus einer dunkelbraunen gegerbten Tierhaut von nahezu segmentartiger geometrischer Form, bei der ein zentraler vertikaler Riss mit zahllosen Stahlnadeln wieder geschlossen wurde. Die glänzende Silberlinie kontrastiert mit dem Dunkelbraun und eröffnet zugleich einen Ausblick auf eine andere Ebene.

Nahebei hängt Francesco Lo Savios Kunstharz-Gemälde *Spazio Luce* [Lichtraum], 1959, aus der Sammlung der Kunsthalle. Nur beim genauen Hinsehen erkennt man die verborgenen geometrischen Formen Kreis und Rechteck, die sich wie in Licht und Schatten auf der dunkelbraunen Bildfläche herausbilden und ebenfalls auf eine Dimension jenseits des dunklen Bildträgers hindeuten.

Raum I S. 112–119

Auch das Element Wasser findet sich auf der zweiten Etage, vor allem in gefrorener Form. *Obłok Magellana* [Magellansche Wolke], 2022, zeigt einen grauen Samtstoff in einer Gefriertruhe. Vor der Platzierung hat Edith Dekyndt ihn in Wasser aus dem Fluss Lutter, der unter der Kunsthalle Bielefeld fließt, getaucht. Nun gefriert er und bildet Eiskristalle aus. Mit den vereisten Falten wirkt er wie eine Landschaft oder – entsprechend des Titels – wie jene ferne Galaxie, die

Rooms G–H pp. 98–111

On the second floor of Kunsthalle Bielefeld, the windows open toward the sky. Here, Edith Dekyndt turns, among other things, to the themes of water and air. The color blue predominates. She has brought the blue-gray curtains from the first floor to the central room on the second floor, where she staggered them throughout the space and arranged them as though “passing through” the walls. Continuously animated by the currents of the air conditioning, they remain in constant flux.

Movement caused by wind and air is also central to the video *One Second of Silence,* 2008. It shows a transparent flag against a vast sky, barely visible against the backdrop of passing clouds. Dekyndt has hoisted this flag in various locations throughout the world. Instead of demarcating a territory, it opens up free spaces, independent of political occupation.

The same holds true for a large blue ball, 120 cm in diameter, filled with helium and air, that floats freely through the museum’s gallery spaces and always turns up in different locations. It is titled *Incostanza* [Inconstancy], 2016. Dekyndt took her inspiration from Giovanni Bellini’s painting of the same name from 1490, which is housed at the Accademia in Venice. There, a woman sitting in a boat drifts down a river, holding a seemingly fragile, large and bluish transparent sphere on her lap.

Between and beneath the curtains are objects and found items. There is the wooden work *Coniacium (Dordogne)*, 2024, which appears to be covered in a (3D-printed) metallic fluid, as well as two white objects from the beach at Cap d’Antibes that bear the angelic name *Tarwan*, 2024. Pleated fabrics decorated with silver and white gold from mines in Peru and Uzbekistan hang together as another found object on the wall, pointing to colonial contexts as a thematic contrast to the video *One Second of Silence* nearby.

Only in one corner of the central room does brown complement the dominant blue-gray. *The Sixth Sense*, 2024, consists of a dark brown tanned animal hide with an almost segmented geometric shape, in which a central vertical tear has been sealed again with countless steel needles. The glistening silver line contrasts the dark brown while simultaneously opening up a view onto another plane.

Nearby hangs Francesco Lo Savio’s synthetic resin painting *Spazio Luce* [Light Space], 1959, from the Kunsthalle’s collection. Only upon closer inspection can one discern the hidden geometric shapes of circles and rectangles that emerge like light and shadow on the painting’s dark brown surface, similarly pointing toward another dimension beyond the dark image carrier.

Room I pp. 112–119

The element of water can also be found on the second floor, mainly in frozen form. *Obłok Magellana* [Magellanic Cloud], 2022, presents a gray velvet fabric in a freezer. Before placing it there, Edith Dekyndt submerged it in water from the Lutter River, which flows beneath the Kunsthalle Bielefeld. Now it has frozen and is forming ice crystals. Its icy folds come to

als „Magellansche Wolke“ nach dem portugiesischen Seefahrer und Weltumsegler Ferdinand Magellan benannt ist.

Im selben Raum hängen außerdem sieben weiße 3D-Drucke aus Kunststoff mit dem Titel *Glaciers, Welded, Half of Ice Seven Times Frozen* [Gletscher, verschmolzen, halb aus Eis, siebenfach gefroren], 2025, wieder ein Zitat aus John Ruskins *Die Ethik des Staubes*. Dekyndt versuchte hier „Kälte“ und „Eis“ in sieben verschiedenen Zuständen vorzustellen.

Einer Landkarte wiederum ähnelt das goldene bestickte quadratische *Studio Dust* [Atelierstaub], 2021, das den Auftakt zu den goldfarbenen Arbeiten im Nachbarraum bildet.

Am Eingang zu diesem Raum hängen zwei Arbeiten im Dialog: Edith Dekyndts *Only Diamonds Lying Here and There* [Nur Diamanten, die hier und dort liegen], 2024, und Olaf Metzels bronzener *Knoten*, 1999. Dekyndts Titel stammt aus John Ruskins *Die Ethik des Staubes*, das im ersten Kapitel unter anderem die Faszination von Diamanten und die daraus resultierenden moralisch-ethischen Verwerfungen thematisiert. Metzels *Knoten* verbindet Realität und Kunst. Seine Werke haben immer auch gesellschaftskritische Bezüge, seine *Knoten* teils einen maritimen Hintergrund. Beide Werke formen hier nicht nur farblich und hinsichtlich des hart erscheinenden Materials ein Pendant, sondern erwecken in Zusammensicht auch Assoziationen an Reisen, Entdeckungen und die Suche nach Schätzen.

Raum J S. 120–132

Den Auftakt zu diesem Raum bildet das von der Decke hängende *Monday Piece* [Montagsstück], 2023, eine goldfarbene Wolldecke, die komplett mit transparenten Klebestreifen überzogen ist. Das an einem Haken hängende Objekt erscheint mystisch bis mysteriös. Vielleicht erinnert es an ein nach dem Erlegen abhängendes Tier. Oder aber es erscheint in seiner abstrakten Form wie ein heiliges, rituelles Objekt. Der Kontrast der Materialien – Wolle und durchsichtiges Klebeband – verleiht ihm eine eigenwillige Schönheit.

Auf *Monday Piece* folgt eine Vitrinenlandschaft, bei der die Glashauben direkt auf dem Boden stehen. Eine entfernte Erinnerung an ein Naturkundemuseum oder eine Wunderkammer wird wachgerufen, wo Objekte von kurioser Schönheit Bewunderung erregen. Tatsächlich liegen hier überwiegend von Edith Dekyndt als *Paraphernalia* [Paraphernalien] bezeichnete Objekte. Es sind Objekte, die sie aufgrund ihrer Materialität und Beschaffenheit angezogen haben und die sie in ihrem Studio verwahrt oder weiterbearbeitet hat. Hier sind sie vor allem von bläulicher oder goldener Farbe. Wie „Stillleben“ im wahrsten Sinne des Wortes ruhen sie auf und unter den Glashauben. Bei vielen ist der Unterschied zwischen Natur- und Kulturstücken kaum mehr auszumachen.

An den Wänden wiederum hängen Objekte, die ihre Beschaffenheit durch das Zutun von Salz und Zucker verändert haben. Fast alchemistisch erscheint *The Deodant*, 2025. Dekyndt hat eine Leinwand mit blauer Lebensmittelfarbe von Dr. Oetker und kristallisiertem Zucker gefüllt. Die Arbeit ist Teil einer Serie, in der Dekyndt Leinwände jeweils mit ortsspezifischen Materialien „zubereitet“. Sie alle zeigen sichtbare Transformationen. Hier hat die Leinwand das flüssige Gemisch aufgesogen bzw. fließt es, gezogen von der Schwerkraft, die Wand herunter. Das Objekt handelt

resemble a landscape or—as the title suggests—that distant galaxy named the “Magellanic Cloud” after the Portuguese explorer Ferdinand Magellan who circumnavigated the globe.

Also hanging in the same room are seven white plastic 3D prints entitled *Glaciers, Welded, Half of Ice Seven Times Frozen*, 2025, another quote from John Ruskin’s *The Ethics of the Dust*. Here, Dekyndt sought to present “coldness” and “ice” in seven different states.

The golden embroidered square of *Studio Dust*, 2021, resembles a map and marks the beginning of the series of gold-colored works in the neighboring room.

At the entrance to this room, two works hang in dialogue: Edith Dekyndt’s *Only Diamonds Lying Here and There,* 2024, and Olaf Metzel’s bronze *Knoten* [Knot], 1999. Dekyndt’s title comes from the first chapter of John Ruskin’s *The Ethics of the Dust*, which discusses the fascination with diamonds as well as the moral and ethical distortions it creates. Metzel’s *Knoten* bridges reality and art. His works always have socially critical aspects, while his *Knoten* [Knots] occasionally have a maritime background. Here, the two works form a pair, not only in terms of color and the apparent hardness of their materials. When viewed together, they also evoke associations with journeys, discoveries, and the hunt for treasures.

Room J pp. 120–132

This room starts with *Monday Piece*, 2023, a gold-colored wool blanket completely covered with transparent adhesive tape and hung from the ceiling. Suspended from a hook, the object appears mystical, even mysterious. Perhaps it suggests an animal hunted and then strung up. Or perhaps its abstract form makes it look like a sacred ritual object. The contrast between the materials—wool and transparent adhesive tape—gives it a peculiar beauty.

Monday Piece is followed by a landscape of vitrines where the glass shells have been put directly on the floor. It evokes distant memories of a natural history museum or a cabinet of curiosities, where objects of strange charm inspire wonder. Most of them are what Edith Dekyndt refers to as “paraphernalia.” She was drawn to their materialities and textures, and collected them in her studio or reworked them. Here, they are predominantly blue or gold in color. Resting on or inside the glass cases, they come to resemble still lifes in the truest sense. In many instances, the difference between natural and cultural objects is hardly discernible.

On the wall hang objects whose properties have been altered by the addition of salt and sugar. *The Deodant*, 2025, appears almost alchemical. Dekyndt filled a canvas with blue food coloring paste from Dr. Oetker and crystallized sugar. The work is part of a series in which Dekyndt “prepares” canvases with site-specific materials. They all display visible transformations. Here, the canvas has absorbed the liquid mixture, and some of it even seeps down the wall under the pull of gravity. The object acts of its own accord,

eigenmächtig – wie auch der Titel besagt, der vom englischen Begriff „The Deodand“ herrührt, einer Tatwaffe, die bei einem nicht gelösten Kriminalfall stellvertretend als Täter verurteilt wird.

Raum K S. 133–137

In diesem Raum befinden sich nur drei Objekte: ein Thermohygrograph der Kunsthalle Bielefeld, der fortlaufend Temperatur und Luftfeuchtigkeit misst, ein schimmerndes blaues Kristall-Teststück aus einer belgischen Glasmanufaktur und ein Probestück aus einer Jacquard-Weberei. Alle drei stehen für prozesshafte Entwicklungen und spiegeln gleichzeitig Zwischenstände. Messung und Vorstellungskraft treffen außerdem aufeinander.

Edith Dekyndt hat den Verlauf der Jacquard-Weberei, bei dem verschiedene Farbkombinationen erprobt wurden, *Baraduc's Inquiry (detail)* [Baraducs Untersuchung (Detail)], 2025, betitelt. Hippolyte Baraduc war ein französischer Arzt, der sich Ende des 19. Jahrhunderts in Paris an der Messung und Visualisierung der menschlichen Seele und der Psyche versuchte. Sein Ziel war es, geistige und seelische Kräfte bildlich festzuhalten und zu zeigen, dass Fantasie eine physische Realität haben kann.

Traum und körperliche Präsenz vereinen sich auch in dem großen, mit Helium und Luft gefüllten blauen Ball mit dem Titel *Incostanza* [Unbeständigkeit], 2016, der meist durch diesen Raum schwebt. Seine langsamen, autonomen Bewegungen entstehen durch ein Zusammenspiel verschiedener physikalischer Faktoren – das Mischverhältnis von Luft und Helium, die Stärke der Klimaanlage oder auch in Abhängigkeit von der Anzahl der Menschen im Raum. Physik und Imagination, Naturgesetze und Fantastisches, Reales und Surreales greifen hier ebenfalls ineinander.

Etwas abseits hängt Walter Rombergs *Nacht über der Nordsee*, 1961, aus der Sammlung der Kunsthalle. Traumhaftes und das Wirken physikalischer Kräfte – z. B. in den Gezeiten des Meeres – können auch hier zusammengedacht werden; gleichzeitig schließt sich das Gemälde hinsichtlich Farbigkeit und der Bedeutung von Materialität – hier steht die pastose Malweise im Vordergrund – an die übrigen Arbeiten an.

Raum L S. 138–143

Im letzten Raum der Ausstellung endet der Weg, der bei *Underground (Le marais)* [Untergrund (Der Sumpf)] in der Eingangshalle begonnen hat.

Wie Flügel muten zwei hellbraune, an der Wand hängende Lederstoffe an, die mit zahlreichen weißen Klebebändern versehen sind. Dekyndt nennt sie *Queen of the Air* [Königin der Lüfte], 2025, nach einem weiteren Buch des britischen Gelehrten John Ruskin, publiziert im Jahr 1869. In diesem bezieht sich Ruskin auf die griechische Göttin Athene, die er als lebenspendende, formgebende Kraft deutet – als Sinnbild für eine Natur, die durch Weisheit und Geist gelenkt wird. Ruskin hält der eigenen Zeit, in der Wissenschaft, Industrialisierung und Technisierung spirituelle und moralische Werte verdrängen, Mythen als wichtige Träger von Wahrheiten entgegen.

In der gegenüberhängenden Applikationsstickerei aus der Sammlung der Kunsthalle findet sich ein „geflügeltes Pendant“. Zu sehen ist der Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen, nach einer englischen Pergamentmalerei von ca. 1330, die heute im Kupferstichkabinett in den Staatlichen Museen zu Berlin bewahrt wird. Hier ist es eine biblische Erzählung, die darauf abzielt, Orientierung in der Welt zu bieten.

Am Ende der Ausstellung hängt das Objekt *Sonian Forest* [Sonienwald], 2025. Auch dieses vereint Wissenschaft, Erzählung, Poesie und Fantasie. Es zeigt einen weiteren 3D-Druck auf Holz, der hier jedoch nicht der Textur des Holzes folgt, sondern diesem kristalline Formen aufsetzt. Der Prozess der Mineralisierung – der Übergang von pflanzlicher zu steinerner Materie, durch den das Holz langfristig zum Fossil wird – wird anschaulich. Dekyndt macht hier die unsichtbaren Kräfte der Kristallisation – das wesentliche Thema in John Ruskins *Die Ethik des Staubes* – nochmals sichtbar. Das Objekt erscheint fantasievoll, fast wie ein Gesicht, das aus der Ausstellung verabschiedet und gleichzeitig einlädt, weiter über unsere von Wandel geprägte Welt nachzudenken.

just as the title suggests. It was derived from the English term “deodand”—a legal term for a weapon used in a crime that is convicted instead of the perpetrator in an unsolved case.

Room K pp. 133–137

There are only three objects in this room: a thermohygrograph from the Kunsthalle Bielefeld, continuously recording temperature and humidity; a shimmering blue crystal test piece from a Belgian glass manufacturer; and a sample from a Jacquard loom. All three embody processual developments and at the same time reflect intermediate states. Measurement and imagination also converge.

Edith Dekyndt has titled the sample from the Jacquard loom, in which various color combinations were tested, *Baraduc's Inquiry (detail)*, 2025. Hippolyte Baraduc was a French physician who, at the end of the nineteenth century in Paris, attempted to measure and visualize the human soul and psyche. His goal was to capture spiritual and psychic forces in images, and demonstrate that imagination might have a physical component.

Dreams and bodily presence also come together in the large blue ball filled with helium and air entitled *Incostanza* [Inconstancy], 2016, which usually floats through this room. Its slow, autonomous movements arise from the interplay of various physical factors—the ratio of helium to air, the strength of the air conditioning, and even the number of people in the room. Here, physics and imagination, fantasy and natural law, the real and the surreal intertwine once again.

Slightly apart hangs Walter Romberg's *Nacht* über *der Nordsee* [Night over the North Sea], 1961, from the Kunsthalle's collection. Dreamlike qualities and the action of physical forces—such as the tides of the sea—can also be thought together here; at the same time, the painting's palette and emphasis on materiality—particularly the prominent use of impasto—resonate with the surrounding works.

Room L pp. 138–143

The last room of the exhibition marks the end of the journey that began with *Underground (Le Marais)* [Underground (The Swamp)] in the entrance hall.

Two light brown pieces of leather covered with numerous pieces of white tape are hung on the wall and resemble wings. Dekyndt calls them *Queen of the* Air, 2025, after another book by the British scholar John Ruskin, published in 1869. In it, Ruskin refers to the Greek goddess Athena, whom he interprets as a formative, life-giving force—a symbol of nature guided by wisdom and spirit. In his time, scientific, industrial, and technological progress threatened to displace spiritual and moral values, and Ruskin sought to counter this trend by looking at myths as the bearers of significant truths.

The appliqué embroidery from the Kunsthalle's collection hanging opposite shows a “winged counterpart.” It depicts the Archangel Michael fighting the dragon, based on an English parchment painting from around 1330, which is now housed in the Kupferstichkabinett of the Staatlichen Museen zu Berlin. Here, it is a biblical narrative intended to provide orientation in the world.

At the end of the exhibition hangs the object *Sonian Forest*, 2025, which similarly combines science, storytelling, poetry, and fantasy. It is another 3D print on wood, but here the print does not follow the wood's original texture but rather imposes a crystalline structure on it. The work vividly illustrates the process of mineralization—the transition from vegetal to mineral matter, through which wood eventually fossilizes. Here, Dekyndt makes visible the invisible forces of crystallization—the central theme of John Ruskin's *The Ethics of the Dust*. The object appears fanciful, almost like a face bidding farewell to the exhibition, while also inviting continued reflection on a world shaped by constant transformation.

CONIACIUM (DORDOGNE) 2024
In Zusammenarbeit mit UNFOLD/In collaboration with UNFOLD
Zweifarbiger 3D-Druck (Kunststoff) einer KI-Extrapolation auf versteinertem Holz/Duotone 3D print (plastic) of AI extrapolation on fossilized wood 20×77×26 cm (→)

→ RAUM/ROOM G
Installationsansicht/Installation view







TARWAN 2024
Fundstücke vom Cap d'Antibes, von Menschen hergestellte Gegenstände/Objects found at Cap d'Antibes, human artefacts
Variable Dimensionen/Variable dimensions



RAUM/ROOM G
Installationsansicht/Installation view



PARAPHERNALIA 1995, fortlaufend/ongoing
[Paraphernalien]
Plissierte Stoffe aus der Türkei mit Silberblättern aus der Mine von Yanacocha, Peru, und aus Weißgold aus der Mine von Muruntau, Usbekistan/Pleated fabric made in Turkey with silver leaf, Yanacocha mine, Peru, and white gold, Muruntau mine, Uzbekistan
32×12,5×6 cm

ONE SECOND OF SILENCE 2008
[Eine Sekunde der Stille]
Video 16/9
18:29 min, Loop/loop

→ RAUM/ROOM H
Installationsansicht/Installation view





THE SIXTH SENSE 2024
[Der sechste Sinn]
Leder, Stahlnadeln/Leather, steel pins 210×65×14 cm



FRANCESCO LO SAVIO (1935–1963)
Spazio Luce 1959
[Lichtraum/Light Space]

Kunstharz auf Leinwand/
Synthetic resin on canvas
100×120 cm (Kunsthalle Bielefeld)







ONLY DIAMONDS LYING HERE AND THERE 2024
[Nur Diamanten, die hier und dort liegen]
In Zusammenarbeit mit UNFOLD/In collaboration with UNFOLD
Keramik-3D-Druck mit Glanzglasur/Ceramic 3D print
with luster glaze 23×17,5×6 cm

OLAF METZEL (*1952)
Knoten 1999
[Knot]
Bronze Guss/Cast 1/7
26×8×8 cm (Kunsthalle Bielefeld)

RAUM/ROOM I
Installationsansicht/Installation view

OBŁOK MAGELLANA 2022
[Magellansche Wolke/Magellanic Cloud]
Gefriertruhe, Textil, Wasser/Freezer, fabric, water
80×155,5×63 cm
(Detail →)









OBŁOK MAGELLANA (Detail) 2022
[Magellansche Wolke/Magellanic Cloud]
Gefriertruhe, Textil, Wasser/Freezer, fabric, water
80×155,5×63 cm

STUDIO DUST 2021
[Atelierstaub]
Stickerei auf Samt mit Staub/Brodery on velvet with dust
100×66×4 cm

MONDAY PIECE 2023
[Montagsstück]
Wolldecke, transparentes Klebeband/
Wool blanket, transparent tape
200 × 40 × 40 cm





RAUM/ROOM J
Installationsansicht/Installation view

BETTER THAN DUST 2025
[Besser als Staub]
Natrium, Magnesiumchlorid, Sulfat, Kalzium,
Kalium und Strontium auf Stoff/Sodium,
magnesium chloride, sulfate, calcium, potassium,
and strontium on fabric
91,5×56×6 cm







BETTER THAN DUST (Detail) 2025
[Besser als Staub]
Natrium, Magnesiumchlorid, Sulfat, Kalzium,
Kalium und Strontium auf Stoff/Sodium,
magnesium chloride, sulfate, calcium, potassium,
and strontium on fabric
91,5×56×6 cm

SLOW OBJECT 02 1997
[Langsames Objekt 02]
Zwei auf Rahmen gespannte Baumwoll-Jersey-Tücher, die einen Brotteig enthalten, der mit der Hefe „Dekkera bruxellensis“ fermentiert wurde/
Two cotton jersey cloths stretched on frames containing bread dough leavened with the yeast “Dekkera bruxellensis”
24×18×4 cm 24×18×6 cm

PARAPHERNALIA 1995, fortlaufend/ongoing
[Paraphernalien]
Ei und Kissen mit kaffeegetränktem, zerdrücktem Samt überzogen, Berlin, Deutschland/Egg and cushion covered with coffee-soaked, crushed velvet, Berlin, Germany
67 × 49 × 10 cm

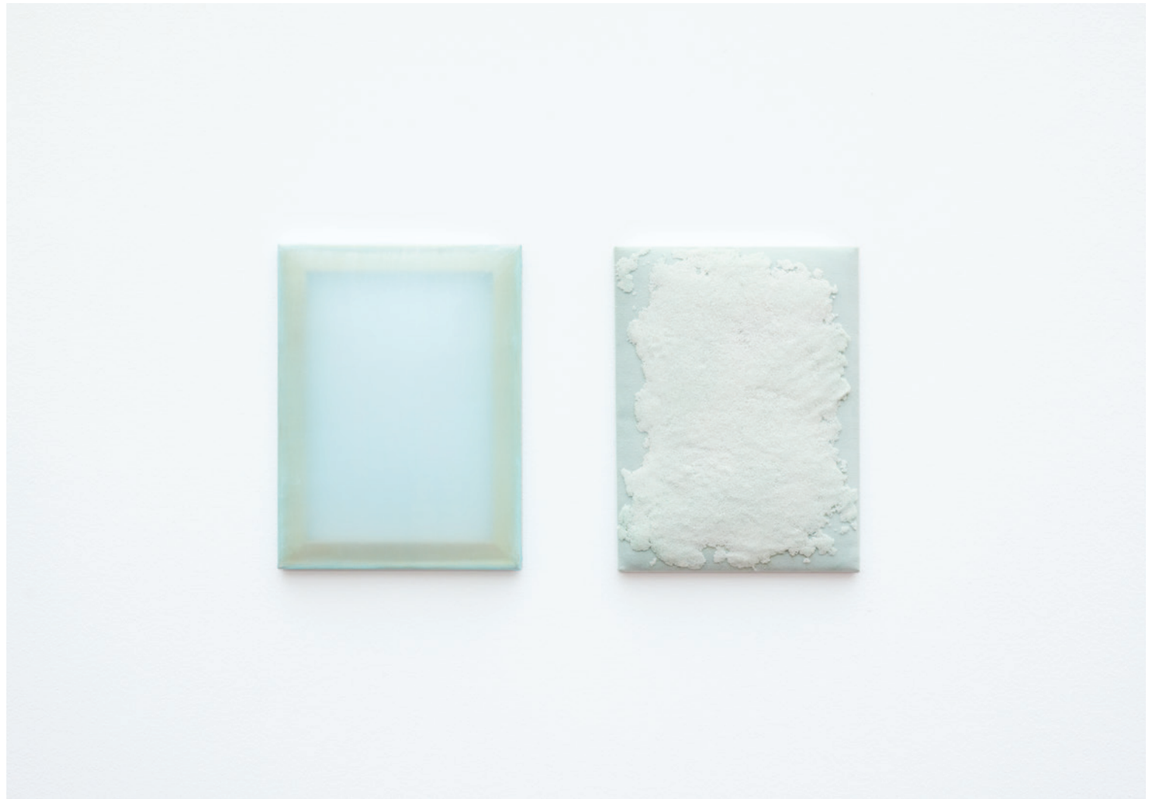
UZEL 2024
Fundstücke vom Cap d'Antibes, von Menschen hergestellte Gegenstände/Objects found at Cap d'Antibes, human artefacts
Variable Dimensionen/
Variable dimensions

PARAPHERNALIA 1995, fortlaufend/ongoing
[Paraphernalien]
Pilz/Mushroom 9×10×11 cm

PARAPHERNALIA 1995, fortlaufend/ongoing
[Paraphernalien]
Verbranntes Plastik/Burnt plastic 9,5×18×17 cm

TELL US SOMETHING THAT NOBODY KNOWS 2025
[Erzähl uns etwas, das niemand weiß]
Gebrannter Tonblock, Silikaglasur/Baked clay block, silica glaze 30×30×30 cm





ASIAN DRAWING 01 2015
[Asiatische Zeichnung 01]
Bleistift auf Naturseide/Pencil on natural silk
102×80 cm

PARAPHERNALIA 1995, fortlaufend/ongoing
[Paraphernalien]
Lammfell, bedeckt mit blauem Ton aus der Gault-Formation der Isle of Wight, Großbritannien/Lambskin covered with Gault Formation blue clay from the Isle of Wight, United Kingdom
5×67×18 cm

SEA SERPENT 2016
[Seeschlange]
Stoff auf Leinwand, Zucker/Fabric on canvas, sugar
40×30×8 cm

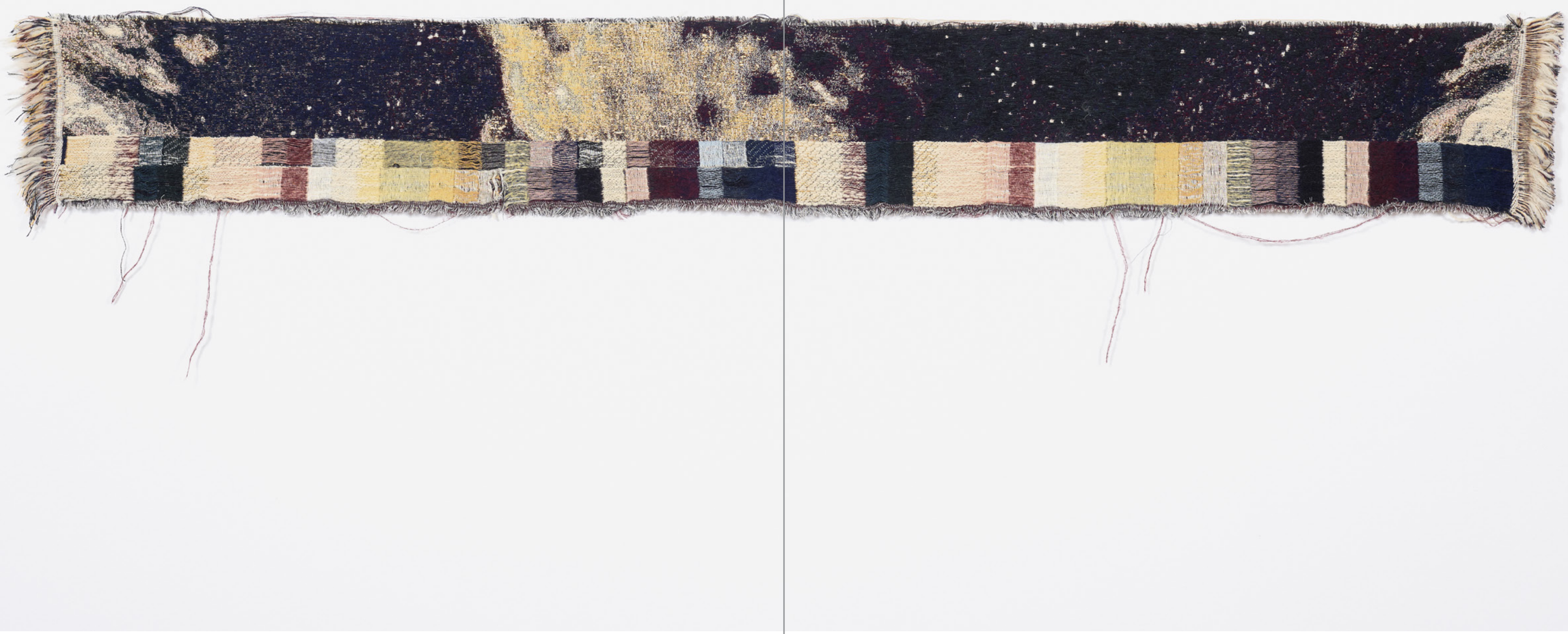
GRADUAL CONFLUENCE 2025
[Allmähliche Verschmelzung]
Natrium, Magnesiumchlorid, Sulfat, Kalzium, Kalium und Strontium auf Stoff/Sodium, magnesium chloride, sulfate, calcium, potassium, and strontium on fabric
40,5× 30× 4,5 cm



THE DEODANT 2025
Baumwollleinwand auf Keilrahmen gespannt, blaue Lebensmittelfarbe von Dr. Oetker, kristallisierter Zucker/Cotton canvas stretched on frame, Dr. Oetker blue food coloring paste, crystallized sugar 180×23,5×3 cm

INCOSTANZA 2016
[Unbeständigkeit/Inconstancy]
Polypropylen-Ballon/Polypropylene balloon
120 cm Durchmesser/Diameter

PARAPHERNALIA 1995, fortlaufend/ongoing
[Paraphernalien]
Teststück aus irisierendem blauem Kristall, Kristallwerkstätten von Val Saint Lambert, Belgien, 1974/Fragment of an iridescent blue crystal test piece, Val Saint Lambert crystal workshops, Belgium, 1974 2×65,5×17 cm



BARADUC'S INQUIRY (Detail) 2025
[Baraducs Untersuchung]
In Zusammenarbeit mit UNFOLD/In collaboration with UNFOLD

Jacquard-Tapisserie-Test/Jacquard tapestry test
62×266×5,5 cm
(←)





WALTER ROMBERG (1928–2014)
Nacht über der Nordsee 1961
[Night over the North Sea]
Öl auf Leinwand/Oil on canvas
50 × 70 cm (Kunsthalle Bielefeld)

RAUM/ROOM K
Installationsansicht/Installation view

→ RAUM/ROOM L
Installationsansicht/Installation view





UNBEKANNT/UNKNOWN ARTIST *Ca.* 1900
Der heilige Michael im Kampf mit dem Drachen
[Saint Michael Fighting the Dragon]
Applikationsstickerei aus Seide, Brokat/
Appliqué embroidery in silk, brocade
101×78 cm (Kunsthalle Bielefeld)

QUEENS OF THE AIR 2025
[Königinnen der Lüfte]
Klebepflaster auf Tierhaut/
Adhesive band-aid on animal skin
168×77×34 cm 173×62×35 cm





SONIAN FOREST 2025
[Sonienwald]
In Zusammenarbeit mit UNFOLD/In collaboration with UNFOLD
Zweifarbiger 3D-Druck (Kunststoff) einer KI-Extrapolation
auf Holz/Duotone 3D print (plastic) of AI extrapolation on wood
35 × 35 × 32,5 cm

RAUM/ROOM L
Installationsansicht/Installation view



Für alle Werke von Edith Dekyndt/
For all works by Edith Dekyndt
Courtesy Edith Dekyndt;
Galerie Greta Meert;
Galerie Karin Günther;
Konrad Fischer Galerie;
Marian Goodman Gallery

Einige Werke sind entstanden in Zusammenarbeit mit/Some works were created in collaboration with
UNFOLD, Design Studio von Claire Warnier und Dries Verbruggen in Antwerpen, Belgien/
UNFOLD, Design Studio by Claire Warnier and Dries Verbruggen in Antwerp, Belgium

Unser besonderer Dank geht an/
Our special thanks goes to
Edith Dekyndt
Pierre Henri Leman
Pierre Daras
Galerie Greta Meert (Greta Meert, Frederic Mariën, Magali Wyns)
Galerie Karin Günther (Karin Günther)
Konrad Fischer Galerie (Berta Fischer, Claudia Pasko, Thomas Rieger, Petra Lehmkuhl)
Esther Le Roy Studio (Esther Le Roy, Adèle Gallé)
Rodney LaTourelle
Barth Decobecq
DISTANZ Verlag (Matthias Kliefoth, Johanna Staats)
Carla Bonsoms i Barra
David Leonidas Thiel
Felix Berning
Benjamin Kuschnik
Philipp Ottendörfer
strobo B M (Matthias Friederich, Julian von Klier, Sabrina Baumann)

sowie die Förderer/and the sponsors
Kunststiftung NRW
Stiftung der Sparkasse Bielefeld

Kunststiftung NRW

Stiftung der Sparkasse Bielefeld

Direktorin/Director
Christina Végh

Verwaltungsleitung/Head of Administration
Thomas Kosfeld

Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Referentin der Direktorin/
Research Associate and Assistant to the Director
Felicitas von Richthofen

Büromanagement/Office Management
Evelyn Schönenberg

Projektkoordinierung Umbau und Sanierung, Nachhaltigkeitsbeauftragte/
Project Coordination for Renovation and Refurbishment, Sustainability Officer
Lara Bechauf-Nguyen

Sammlungsleitung und Kuratorin/
Head of Collection and Curator
Dr. Henrike Mund

Kurator*innen/Curators
Benedikt Fahrnschon, Laura Rehme

Ausstellungsmanagement und Registrar, Nachhaltigkeitsbeauftragte/
Exhibition Management and Registrar, Sustainability Officer
Sabina Teichgröb

Presse, Marketing, Kommunikation/
Press, Marketing, Communication
Samantha Pauwels, Elena Süllwald

Social Media
Marcel Kipshagen

Bildung und Vermittlung/
Education and Communication
Zuhal Özbey

Digitale Museumspraxis/Digital Museum Practice
Matthias Albrecht

Digitale Museumspraxis und Outreach/
Digital Museum Practice and Outreach
Nadine Kleinken

Bibliothek und Museumsshop/
Library and Museum Shop
Tania Müller

Empfang/Reception
Susanne Esdar, Irena Schultz

Aufsicht und Exponatschutz/Security
Petra Göke, Bärbel Schütt

Restaurierung/Conservation
Gisela Tilly

Technisches Management/Technical Management
Viktor Breivogel, Waldemar Schulz

Ausstellungstechnik/Exhibition Technology
Ingo Bustorf, Rüdiger Freund, Gunther Grabe, Gerd Kruse, Markus Mutz, Fred Rabe, Robert Schlotter, Robert ter Horst

Kunsthalle Bielefeld
Artur-Ladebeck-Straße 5
33602 Bielefeld
Deutschland/Germany
www.kunsthalle-bielefeld.de

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung/This catalogue has been published on the occasion of the exhibition
Edith Dekyndt.
Erzähl und etwas, das niemand weiß/
Edith Dekyndt.
Tell Us Something That Nobody Knows

Kunsthalle Bielefeld
5. Juli bis 26. Oktober 2025/
5 July to 26 October 2025

Ausstellungskonzept/Exhibition Concept
Edith Dekyndt und/and Henrike Mund, Christina Végh (Kuratorinnen/Curators)

Herausgeberinnen/Editors
Henrike Mund, Christina Végh

Gestaltung/Graphic Design
Esther Le Roy Studio im Austausch mit Edith Dekyndt/Esther Le Roy Studio, in conversation with Edith Dekyndt

Installationsansichten/Installation Views
Barth Decobecq

Fotos der Performance *Le cru et le cuit*/
Photos of the performance *Le cru et le cuit*
Philipp Ottendörfer

Filmstills der Performance *What's Going On*/
Film stills of the performance *What's Going On*
Benjamin Kuschnik

Übersetzungen/Translations
Deutsch–Englisch/German–English
Stanton Taylor/Good & Cheap Art Translators
Englisch-Deutsch/English-German
Anne Diestelkamp

Lektorat/Copy Editing
Matthias Albrecht, Tania Müller, Henrike Mund (Deutsch/German)
Rebecca Wilton/DISTANZ Verlag (Deutsch/German)
Stanton Taylor/Good & Cheap Art Translators (Englisch/English)

Umschlagabbildung/Cover
Edith Dekyndt, *Coniacium (Dordogne)*, 2024 – in Zusammenarbeit mit UNFOLD/ in collaboration with UNFOLD

Zitat Cover Innenseite/Quote inside front cover
John Ruskin, *The Ethics of the Dust. Ten Lectures to Little Housewives on the Elements of Crystallization*, London 1866, S. 9f./pp. 9 f.

Lithographie/Image Editing
Esther Le Roy Studio und/and Printmanagement Plitt GmbH, Oberhausen

Gesamtherstellung/Printing and Binding
Printmanagement Plitt GmbH, Oberhausen

Gedruckt in Deutschland/Printed in Germany
ISBN 978-3-95476-799-1

Erschienen im/Published by
DISTANZ Verlag
www.distanz.de

© 2025 Kunsthalle Bielefeld, DISTANZ Verlag GmbH, Berlin, Künstler*innen, Autor*innen und Rechtsnachfolger*innen/© 2025 Kunsthalle Bielefeld, DISTANZ Verlag GmbH, Berlin, artists, authors, and copyright holders
© Barth Decobecq
Edith Dekyndt © VG Bild-Kunst, Bonn 2025
Lucio Fontana © Lucio Fontana by SIAE/ VG Bild-Kunst, Bonn 2025
Gotthard Graubner © VG Bild-Kunst, Bonn 2025
Imi Knoebel © VG Bild-Kunst, Bonn 2025
Olaf Metzel © VG Bild-Kunst, Bonn 2025
Richard Haizmann © Richard Haizmann Museum, Niebüll
Fritz Wotruba © Belvedere, Wien

Die Geltendmachung der Ansprüche gem. § 60h UrhG für die Wiedergabe von Abbildungen der Exponate/Bestandswerke erfolgt durch die VG Bild-Kunst.
The assertion of all claims according to Article 60h UrhG (Copyright Act) for the reproduction of exhibition/collection objects is carried out by VG Bild-Kunst.

Trotz sorgfältiger Nachforschungen konnten bis Redaktionsschluss nicht alle Rechteinhaber*innen ermittelt und kontaktiert werden. Berechtigte Ansprüche werden im Rahmen des Üblichen abgegolten.
In spite of our best efforts, it has not always been possible to locate the copyright holders for the respective illustrations. Legitimate claims will of course be honoured within the framework of the customary agreements.

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung, Verbreitung und Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung der Kunsthalle Bielefeld oder des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
All rights reserved, especially the right of reproduction, distribution and translation. No part of this work may be reproduced, processed, duplicated, or distributed in any form or by any means, including electronic systems, without the written permission of Kunsthalle Bielefeld or the publisher.

DISTANZ Kunsthalle Bielefeld