Dit interview maakt deel uit van het pilootproject rond kunstenaarsarchieven vanaf de jaren 1970 en volgt op de eerste beschrijving van het archief van beeldend kunstenares Edith Dekyndt (°1960, Ieper). Projectmedewerker Jeroen Staes ging met Dekyndt in gesprek. Ze hadden het onder meer over haar kunstopleiding en haar tentoonstellingsparcours en ze reflecteerden over haar nalatenschap en haar archief.

ED: Edith Dekyndt

JS: Jeroen Staes

Opleiding en eerste artistieke referentiepunten

JS: Waarom heb je voor je studies Bergen gekozen en niet Brussel?

ED: In de jaren 1980 was het Belgische artistieke landschap grotendeels gedecentraliseerd. De kunstscholen zijn ook vandaag nog verspreid over het hele land en een passage via Brussel is geen noodzakelijke voorwaarde voor een opleiding in de kunsten. Mijn traject bewoog zich vaak tussen verschillende disciplines: architectuur en beeldende kunst, werken met soepele materialen. Ik overwoog om in Antwerpen verder te studeren. Maar de geografische en institutionele omstandigheden hebben er me dan toch toe gebracht om mijn opleiding voort te zetten in de streek waar ik me bevond. In het middelbaar volgde ik een richting die meer op architectuur was gericht en die gekenmerkt werd door zeer gestructureerd onderwijs, met onder andere geometrisch tekenen, geometrie in de ruimte, wetenschappen enz. Daarna volgde ik twee jaar visuele communicatie. Na afloop van dit traject was beginnen werken geen direct of duidelijk gedefinieerd perspectief. De economische context van die tijd en ook de noodzaak om mijn artistieke praktijk te consolideren speelden daarin een beslissende rol. Ik had het gevoel dat ik nog niet over de noodzakelijke tools beschikte om een voldoende autonome en goed opgebouwde artistieke benadering uit te werken. Tijdens een gesprek aan de academie in Bergen stelden ze mij voor om, gezien mijn traject, nog minstens een jaar voltijds les te volgen. Dat jaar is uiteindelijk een studie van vijf jaar geworden. Achteraf gezien heb ik het gevoel dat dit traject sterk samenhing met de structurele omstandigheden van die tijd, onder andere de manier waarop je toegang kreeg tot de arbeidsmarkt. Die context heeft er waarschijnlijk indirect toe bijgedragen dat ik langer ben blijven studeren en dat ik mijn artistieke praktijk geleidelijk heb opgebouwd.

JS: Waarom dacht je aanvankelijk aan de academie in Antwerpen?

ED: Ik woonde in de omgeving van Ieper. Ik was vertrouwd met steden zoals Gent en Kortrijk en ook met Vlaanderen, meer specifiek de kuststreek. In die tijd dacht ik dat de belangrijkste referentiepunten in zowel de oude als de hedendaagse kunst zich in die geografische ruimte bevonden.

JS: Waren er tentoonstellingen of kunstplekken die een indruk op je gemaakt hebben?

ED: Ja, dat waren ontmoetingen, al heel vroeg, met *Het Lam Gods* (1432) in Gent, het Ensorhuis in Oostende en met Brugge. De verblijven bij mensen uit mijn familie die in de buurt van Orléans, Beaune en Chambord woonden, de architectuur en de tuinen van de kastelen van de Loire.

JS: Zijn er kunstenaars die in die periode bijzonder belangrijk waren voor jou – inspirerende figuren – of had je vooral een band met de klassieke kunst?

ED: Ik had een fascinatie voor de schilderkunst van de Vlaamse primitieven. Ik heb het Lam Gods meerdere keren gezien. In die tijd kon je nog bijzonder dicht bij het retabel komen, zodat je het bijna kon aanraken. Je kon elk detail onderscheiden: de bladeren, de grassprieten, de eigenlijke materie van de verf. Die nabijheid heeft mijn blik sterk beïnvloed.
Toen ik ongeveer tien jaar was kreeg ik een boek over het impressionisme cadeau. Dat was een belangrijke ontdekking, een toegangspoort tot andere manieren om de wereld te bekijken en weer te geven. Verder ook Max Ernst (1891-1976), die me al heel vroeg fascineerde, Alberto Giacometti (1901-1966) en Giorgio de Chirico (1888-1978).

Artistieke beginjaren en eerste tentoonstellingen

JS: Vanaf 1986 stelde je regelmatig tentoon in Galerie Koma in Bergen. Welke werken exposeerde je daar en welke rol speelde de galerie in je artistieke beginjaren?

ED: Ik kende die plaats toen niet echt. Ik kwam er bijna toevallig terecht als student. Ik werkte toen vooral met hout en zeefdruk. Ik maakte een afdruk van het oppervlak van een stuk hout en dan stak ik datzelfde oppervlak uit met een guts voor ik het opnieuw afdrukte op glas. Er zat een vorm van ontdubbeling in dat procedé, bijna een trompe-l'œil, tussen de originele materie en de transfer ervan. De galeriehouder had mijn eindexamenproject gezien, dat ik in 1984 voorstelde, en bood vervolgens aan dat ik een werk zou maken voor de galerieruimte op het moment dat de vloer moest worden vervangen. Het jaar nadien maakte ik samen met mijn toenmalige partner een installatie in situ rond hout, licht en tekst. Ik had een lange tekst rechtstreeks in de plankenvloer gegraveerd, als een matrijs voor een onmogelijke afdruk. Dezelfde tekst stond ook in negatief op de verduisterde ramen, waardoor het licht op de vloer viel en daar de letters met het buitenlicht schreef. Op sommige momenten van de

dag gaven de letters, als ze door de zon werden beschenen, de indruk dat de houtsnippers die nog op de grond lagen in brand stonden. Het geheel was eenvoudig qua middelen maar berustte vooral op de perceptie en de lichtvariaties. Daarna ben ik van tijd tot tijd blijven tentoonstellen in de galerie, ook al voelde ik weinig verwantschap met de andere kunstenaars die er werden getoond. Ze behoorden tot een andere generatie en soms had ik het gevoel dat ik een beetje een vreemde eend was in dat milieu. Maar daartegenover stond dat de galeriehouder actief was in het theater en onder andere Olivier Bastin (°1958) kende. Dankzij die relatie ontmoette ik Olivier, die me vervolgens voorstelde om met hem samen te werken in L'Escaut.

JS: In 1985 en in 1988 nam je deel aan de Prijs Jonge Belgische Schilderkunst in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel. Kon je daar meer dan één keer aan deelnemen?

ED: Ik was nogal verbaasd dat ik in 1985 werd geselecteerd want ik studeerde toen nog. Ik herinner me de manier waarop de Prijs Jonge Belgische Schilderkunst in die tijd verliep. De kunstenaars brachten zelf hun werken naar het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel: schilderijen, sculpturen, tekeningen. Er moeten honderden deelnemers zijn geweest. De kunstwerken waren in alle zalen opgestapeld en de namen stonden rechtstreeks op de stukken geschreven. De jury moest dan die overvloed van werken doornemen en een selectie maken. De logistiek was heel chaotisch: de kunstenaars kwamen aan met auto's volgeladen met kunstwerken, er waren overal opstoppingen in de omgeving van het gebouw. Na die eerste fase kregen sommige mensen een bericht dat hun werken voor de tentoonstelling waren geselecteerd. De twee edities waaraan ik heb deelgenomen verliepen op deze manier. Achteraf bekeken leek het wat op een geïmproviseerde grote markt, tegelijkertijd chaotisch en bijzonder levendig.

JS: De selectie gebeurde dus niet via portfolio's of atelierbezoeken door de jury?

ED: Nee, helemaal niet. In die tijd kwam een portfolio zoals we dat vandaag kennen nog niet veel voor. Het digitale maakte nog geen deel uit van het dagelijkse leven en het vergde dan ook enorm veel tijd en middelen om gestructureerde dossiers samen te stellen. De stukken werden fysiek gebracht en de selectie gebeurde direct op basis van wat er ter plaatse was afgeleverd. Atelierbezoeken kwamen niet vaak voor. Alles verliep vooral via ontmoetingen, gesprekken en tentoonstellingen. Het werk circuleerde op een informele en organische manier.

Architectuur, installatie en ruimte

JS: Je had het al over de architect Olivier Bastin. In 1991 nam je deel aan de openingstentoonstelling van de Espace Escaut in Brussel, een plek die onder andere door Olivier Bastin was opgericht. Die organisatie had meer te maken met architectuur en stedelijk onderzoek dan met beeldende kunst. Wat

trok er je aan in die context?

ED : Olivier Bastin is een architect maar had altijd een uitgesproken interesse voor de beeldende kunst en ruimer gezien voor interdisciplinaire praktijken. Hij had architectuur gestudeerd in Doornik, waar hij onder andere les kreeg van de kunstenares Christine Dupuis (°1946, Charleroi), die ik later goed heb gekend. Hij had ook een nauwe band met Francis Alÿs (geboren Francis De Smedt, °1959, Antwerpen), met wie hij had gestudeerd. Ik bewoog me in een omgeving waar de uitwisselingen tussen architectuur, beeldende kunsten en scenografie een belangrijke plaats innamen. In Brussel had Olivier Bastin een grote ruimte in gebruik genomen – waar hij nu nog altijd is gevestigd – die bestond uit verschillende industriële plateaus. Het was niet zijn plan om uitsluitend een plek voor architectuur te creëren, maar veeleer een onderzoeks- en diffusieruimte die openstond voor diverse disciplines: architectuur, theater, stedelijk onderzoek en visuele kunsten. De Espace Escaut is vanuit dat perspectief opgericht. Onze ontmoeting vond plaats via de galerie in Bergen waar ik in die tijd tentoonstelde. Omdat ik zelf architectuurstudies had overwogen voor ik beeldende kunsten koos had mijn werk al een nauwe band met de ruimte. De projecten die ik toen ontwikkelde waren meer installaties dan een autonoom object. Ik ontdekte voor de eerste keer echt installaties tijdens de tentoonstelling *Chambres d'Amis* (1986) in Gent. Ook al waren we al vertrouwd met sommige kunstenaars door publicaties of reproducties, toch bracht de ontdekking van hun werken in huiselijke omgevingen een totaal andere beleving teweeg. Ik denk onder andere aan het werk van Joseph Kosuth (°1945, Toledo, Ohio): dat voor de eerste keer zien in een bewoonde ruimte zorgde voor een ingrijpende verandering in onze perceptie van het werk en de relatie ervan met de plaats.

JS: *Chambre d'Amis* was dus een belangrijke tentoonstelling voor jou?

ED: Ja, die tentoonstelling was een bijzonder markante ervaring. Ik ben vier dagen gebleven om ze volledig te kunnen bekijken. De interventies waren verspreid over de hele stad, waardoor je meerdere dagen nodig had om het volledige parcours en alle tentoongestelde werken echt te ontdekken.

JS: Ben je in die periode met architecten blijven samenwerken?

ED: Na mijn studies kreeg ik verschillende samenwerkingsvoorstellen van architecten. Ik herinner me de omstandigheden waarin die contacten tot stand gekomen zijn niet meer precies, maar ik heb samengewerkt met Joël Claisse, met Olivier Bastin en Francis Alÿs in het kader van het Musée de la Photographie in Charleroi, en ook met Pierre Hebbelinck (°1956, Rixensart). Die projecten draaiden vaak rond de integratie van een artistieke interventie in plaatsen die al vooraf vastlagen. Die manier van werken sloot niet echt aan bij mijn verwachtingen. Wat me meer interesseerde, en wat we deden bij Olivier Bastin, was de mogelijkheid om de artistieke interventie te zien als een onderdeel van de architectuur dat al van bij het projectontwerp is opgenomen. We dachten na over hoe een artistieke interventie zou kunnen bijdragen aan de uitwerking van het gebouw, in plaats van er louter naast te staan. Olivier Bastin heeft sterk geijverd voor dit meer open en geïntegreerde concept van een dialoog tussen kunst en architectuur. In die context zijn mijn eerste samenwerkingen met architecten tot stand

gekomen. Na verschillende jaren heb ik echter een periode doorgemaakt waarin ik mezelf zowel op persoonlijk als op professioneel vlak grondig in vraag stelde, en dat heeft mijn kijk op het artistieke werk en de temporaliteit van projecten ingrijpend veranderd. Om twee belangrijke redenen heb ik geleidelijk afstand genomen van de architectuur. Enerzijds impliceert de architectuur noodzakelijkerwijs een vorm van autoriteit met betrekking tot hoe de mensen die de ruimte innemen ze gebruiken, er zich in verplaatsen en er zich in gedragen. Anderzijds leken de tijdschema's die eigen zijn aan architecturale projecten mij buitengewoon lang . Sommige bouwprojecten waren over meerdere jaren gespreid; maar als je jonger bent, beslaat die periode een aanzienlijk deel van je leven en is er vaak een discrepantie tussen de persoon die het project start en degene die het voltooid ziet worden. Door die dingen in vraag te stellen ben ik gaan focussen op meer efemere zaken. Ik voelde de behoefte om objecten te maken die gingen over breekbaarheid, verandering en verdwijning, in plaats van vormen die werden bedacht om te blijven bestaan. Het besef van vergankelijkheid kreeg een centrale plek in mijn kunst. Ik wilde niet langer duurzame werken maken, maar tijdelijke interventies die zich ertoe leenden te verschijnen en dan te verdwijnen.

JS: Hoe denk je over kunst in de publieke ruimte vandaag?

ED: Ik ben tamelijk terughoudend als het gaat over artistieke interventies in de publieke ruimte. Het lijkt me een complexe kwestie, onder andere omdat die interventies vaak hun aanwezigheid opdringen. Toch heb ik onlangs een project uitgevoerd, niet in een open ruimte maar in een gebouw. De intentienota dateert van 2018 en het bouwproject is vorig jaar in augustus afgewerkt, hoewel de plek nog niet open is voor het publiek. Ik heb deze samenwerking aanvaard omdat het initiatief afkomstig was van een architectenbureau uit Rijsel, dat is opgericht door oud-studenten die ik kende van in Doornik. De vele technische beperkingen – die onder andere te maken hadden met de brandveiligheidsnormen, de akoestische vereisten en de materialen – hebben het originele voorstel ingrijpend veranderd. Het eindresultaat heeft uiteindelijk de vorm aangenomen van een bedrukt oppervlak. Wat die ervaring niettemin bijzonder interessant maakt, is dat de interventie volwaardig deel uitmaakt van het eigenlijke architecturale project. Het project werd geleid door de architecten, waardoor er een grote vrijheid van werken was, zowel conceptueel als in de uitvoering. Het geheel is zeer coherent qua architectuur en ik vind het een geslaagd project, maar ik vind nog altijd niet dat dergelijke interventies volledig bij mij passen.
Toch zijn er uitzonderingen: een krachtig en zeer betekenisvol werk in Brussel: de grote sculptuur van Tapta (geboren Maria Irena Wierusz-Kowalska 1926 –1997) in het Noordstation. Ik heb Tapta goed gekend, het is een uniek stuk in haar oeuvre door de omvang en door de logistiek die het vereiste. Het is een werk dat zijn plaats heeft in de stad, het doet denken aan Tapta en aan haar energie en generositeit.

Internationale tentoonstellingen en institutionele erkenning

JS: In de jaren 1990 had je verschillende tentoonstellingen in Canada. Hoe ben je daar terechtgekomen?

ED: Mijn eerste tentoonstellingen in Canada stonden rechtstreeks in verband met mijn ontmoeting met de Canadese curatrice Kitty Scott. Ze was op doorreis in Brussel en was naar de Espace Escaut gekomen, waar ik een project ontwikkelde dat zich gedurende bijna een jaar geleidelijk veranderde, *Laboratory 01* (1995).Het bestond uit materialen en objecten die onderhevig waren aan processen van verandering, verval en verdwijning. Die ontmoeting leidde tot gesprekken over deze propositie, waarna ze me voorstelde dat ze een tekst zou schrijven over haar indruk van die ervaring. Vervolgens nodigde ze me uit om tentoon te stellen in de Or Gallery in Vancouver (*Discreet* Piece, 1998). Daarna heb ik projecten gedaan in het Plug In Institute of Contemporary Art in Winnipeg (1999) en in The Power Plant Contemporary Art Gallery in Toronto.

JS: We zien dus dat de Espace Escaut zeer belangrijk voor je is geweest?

ED: Ja, de Espace Escaut heeft een fundamentele rol gespeeld in mijn traject. Het was een buitengewoon belangrijke plek, we hebben daar iets uitzonderlijks opgebouwd. We waren toen dertigers, in een periode van onderzoeken en bouwen. De Espace Escaut was echt een plek voor experimenten, dialoog en vooruitkijken, waar ieder van ons in zekere zin zijn of haar eigen traject begon uit te werken.

JS: Vanaf 1999 stelde je regelmatig tentoon in de Brusselse ruimtes van Christophe Veys, zoals de Témoins occultistes en Porte 11. Hoe hebben jullie elkaar ontmoet en hoe belangrijk waren die tentoonstellingen voor jou in die periode?

ED: Het waren drie jonge kunsthistorici van de ULB (Université libre de Bruxelles) die contact met me opnamen en me in Doornik opzochten, met het voorstel om een project te realiseren in hun ruimte. Daarna heb ik vrij nauw met hen samengewerkt, vooral met Christophe Veys. Ze gaven me veel vrijheid in het ontwerp van de projecten. Ik heb bijzondere projecten kunnen realiseren, die efemeer en bijna immaterieel waren en waarin de aanwezigheid van het publiek in zekere zin zeer beperkt was. Parallel daarmee legde Christophe Veys contacten met verzamelaars in Brussel. Geleidelijk begonnen sommige mensen tekeningen of efemere objecten te kopen. Toen ik duidelijk maakte dat die werken na enkele maanden zouden verdwijnen bleven de reacties niettemin positief, vaak gestimuleerd door het vertrouwen in Christophe en zijn aanpak. Die situatie heeft bijgedragen aan de opkomst van een bepaalde vorm van investeren in moderne kunst in België, waarbij het vrij courant was – meer dan in andere contexten – om kwetsbare, onstabiele of vergankelijke kunstwerken te aanvaarden. Ik heb de indruk dat dit experimentele aspect in België werd aanvaard.

Met Christophe Veys was er in zekere zin een gezamenlijke evolutie: hij maakte zich vertrouwd met de rol van verzamelaar en tussenpersoon. Hij was een van de eerste personen die mijn werken introduceerde in een context van collecties in België en hij faciliteerde de circulatie ervan bij de kopers.

JS: In 2004 stelde je je eerste institutionele solotentoonstelling voor in het BPS22 in Charleroi, *Any Resemblance To Persons, Living or Dead is Purely Coincidental*. Heb je die tentoonstelling op een andere manier aangepakt?

ED: Het project vond plaats in een zeer grote ruimte: het BPS22. Toen Pierre-Olivier Rollin (°1970, Charleroi) me die tentoonstelling voorstelde, was het niet mijn bedoeling om ze te vullen met massieve stukken of fysieke objecten, maar wilde ik eerder met de lege ruimten, de tussenruimten en de waarnemingsomstandigheden werken. De tentoonstelling was dan ook opgebouwd rond deze logica van terugtrekking en minimale aanwezigheid, waarbij de nadruk vooral lag op de ruimte zelf in plaats van op de saturatie ervan. Het project was gebaseerd op een bewust minimaal gehouden immersieve installatie, gefocust op de perceptie, de klank en de lichamelijke ervaring van de bezoekers.

JS: Kunnen we zeggen dat dit enigszins een weerspiegeling is van je eerste ervaringen in het samenwerken met architecten?

ED: Ja, we kunnen er effectief een continuïteit in zien van mijn eerdere samenwerking met architecten. In de architectuur ligt de essentie niet in de volle ruimte maar in de lege ruimte, in de circulatie- en perceptieruimten. In het project wilde ik rekening houden met de bijzonderheid van de plek en de lichamelijke, intieme beleving die ze teweegbracht. Het BPS22 maakt trouwens deel uit van een zeer specifieke industriële geschiedenis. Het is een oud gebouw van glas dat oorspronkelijk was ontworpen voor het tentoonstellen van vliegtuigen, wat me buitengewoon significant leek. De site wordt ook omringd door onderwijsinstellingen, onder andere een school en een ingenieursschool, waardoor ze nog sterker in de geschiedenis van de industrialisatie en later de-industrialisatie van de streek is verankerd. In die context wilde ik een project ontwikkelen dat op reële wetenschappelijke feiten was gebaseerd maar dat door de aard ervan paradoxaal of bijna fictief kon lijken. Het idee was dat de bezoekers die in de tentoonstelling binnenkwamen zelf het echte materiaal van de installatie werden. Voorgelezen teksten hadden het over waarnemingen, feiten die in de loop der jaren waren verzameld en afkomstig waren uit de natuurkunde, de scheikunde of de geschiedenis, die soms vreemd maar wel verifieerbaar waren. Die inhoud werd geïntegreerd in een geluids- en visueel systeem dat in samenwerking met studenten van een school uit de regio was ontwikkeld, in de vorm van immersieve koptelefoons. De ruimte werd een plek waar de bezoekers video-headsets droegen die we hadden gemaakt met jonge ontwerpers, omdat het object nog niet beschikbaar was in Europa. We hadden bewust onvolmaakte en ambachtelijke headsets gemaakt, met een duidelijk doe-het-zelfgehalte. De deelnemers namen plaats op betonnen sokkels, zetten de headsets op en werden geconfronteerd met bewegende cirkelvormen die waren gesynchroniseerd met een hypnotiserende stem. Ik had samengewerkt met een arts die in hypnose gespecialiseerd was om de manier van praten aan te passen en het verhaal te structureren, waardoor het geheel een zeer zweverige sfeer kreeg. Er was bijna niets te zien op die plaats en toch maakten de bezoekers een intieme en persoonlijke ervaring mee. Dat was, onbewust, een voorbode van de grote hypnose die onze mobiele telefoons vandaag teweegbrengen.

JS: Je bent een van de weinige nog levende Belgische kunstenaars van wie het werk deel uitmaakt van de collectie van het Museum of Modern Art (MoMA) in New York. Kun je ons vertellen hoe die aankopen verlopen zijn?

ED: In 2008 had ik een tentoonstelling in een artist-run space in Brooklyn, Parker's Box. Het ging om een installatie die ik had gemaakt aan het einde van een residentie van twee maanden in New York. De ruimte was een oud Amerikaans biljartcafé, heel langwerpig van vorm, met een groot raam dat uitkeek op de straat. Ik had er een wand geïnstalleerd om het deel van de ruimte waar de installatie was opgesteld te isoleren. De installatie was op een minimale interventie gebaseerd: een met helium en lucht gevulde zwarte ballon, een geluidslandschap en videowerken. Door de fysieke omstandigheden van die plaats – onder andere de enkele beglazing en de temperatuurschommelingen door de verwarming – veranderde de ballon voortdurend van plaats en stuiterde hij op een tamelijk voorspelbare wijze door de ruimte, een beetje zoals een biljartbal. In die periode had Marie-Josée Kravis (°1949, Ottawa), een grote donatrice van het MoMA, al enkele tekeningen van mij gekocht. Ze kwam niet vaak in die wijk van Brooklyn. Toen ze met de auto door de straat reed zag ze de zwarte ballon en stopte ze voor de galerie. Ze ging naar binnen, zag de tentoonstelling en nam contact op met Klaus Biesenbach (°1966, Bergisch Gladbach), die toen directeur was van het MoMA PS1. Ze vroeg hem om naar de galerie in Brooklyn te komen. Hij ging ter plaatse en besloot om het volledige project te kopen voor de collectie van het MoMA.

JS: En er is ook een werk dat verwijst naar de Golden Record in de collectie van het MoMA. Maakte dat al deel uit van die tentoonstelling?

ED: Het was een deel van de geluidsband. Ik had enkele specifieke geluiden uit de Golden Record van Voyager 2 geselecteerd: hartslagen, het geluid van de regen, dat van de oceaan en een onweer. Er was ook een tekst die toelichting gaf bij de oorsprong van die geluiden.

Materialen, proces en perceptie

JS: Hoe ben je ertoe gekomen om met niet-conventionele materialen te werken, zoals tartraten of bacterieculturen?

ED: Ik heb me altijd aangetrokken gevoeld door experimenten met materialen. Als kind liep ik voortdurend van de tuin naar de keuken van mijn grootmoeder, er was geen echt onderscheid tussen de ruimten of het gebruik ervan. In mijn familie nam naaien een belangrijke plaats in en die handelingen uit het dagelijkse leven vormden een continu verhaal, zonder duidelijke scheiding tussen de activiteiten. Ik heb die continuïteit voortgezet in mijn kunstpraktijk. Ik heb nooit een grens getrokken tussen het huishoudelijke en de artistieke productie. De basishandelingen van het leven – zich beschutten, zich kleden, eten, drinken – lopen herhaaldelijk door mijn werk, soms direct en soms meer impliciet.

JS: En hoe manifesteerde zich dat tijdens je studies?

ED: Scheikunde en natuurkunde hebben me altijd geïnteresseerd. Aan de École Supérieure des Arts in Bergen ging ik naar het grafiekatelier.Ik maakte geen gravures, maar ik werkte samen met andere studenten, en alles wat te maken had met de protocollen, de handelingen en de processen op het gebied van scheikunde en de natuurkunde, en met de technieken van de gravure en de lithografie, spraken me aan. Die praktijken hebben me een grote zin voor nauwkeurigheid meegegeven en hebben mijn interesse voor de materie en haar bestanddelen nog vergroot.
In die tijd stond alles wat met installaties te maken had nog in de kinderschoenen in het kunstonderwijs. Ik had het geluk dat ik studeerde in een school in volle transitie die in oude gebouwen was ondergebracht, waar heel veel ruimten leeg stonden. Die plaatsen hebben mij een kostbare vrijheid geboden om te experimenteren.De kwestie materialiteit leefde al bij enkele kunstenaars die ik toen leerde kennen, onder andere in de Arte Povera-beweging en ook bij Robert Smithson (1938-1973) of Eva Hesse (1936-1970).

JS: Je werk gaat vaak over verandering, processen en het efemere. Op welke manier beïnvloedt de specifieke tentoonstellingsruimte of het in situ-karakter van een werk je benadering van die thema's?

ED: De projecten komen voort uit de sites: hun geschiedenis, geografie, gebruik en hun sociale en culturele aspecten. Vervolgens komen bepaalde elementen geleidelijk naar voren, zonder vooraf vastgelegde hiërarchie. De benadering is veeleer rizomatisch: er is niet een enkele ingang, maar er zijn verschillende trajecten mogelijk. Een plaats bestaat uit vaak onzichtbare lagen die fragmentarisch verschijnen. Het onderzoek bestaat erin om ze progressief aan het licht te brengen door voortdurend oog hebben voor de details en de relaties die ze aangaan.

JS: Momenteel installeer jij je werken zelf, of soms doen de galeries dat, maar ik vraag me af wat er zal gebeuren als jij er niet meer bent. Verleen je de installateurs of de instellingen een zekere vrijheid bij de installatie van de werken?

ED: Voor mij maakt de installatie van de stukken volledig deel uit van het werk, evenveel als het ontwerpen ervan. Sommige installaties worden rechtstreeks in situ gebouwd, en het gebeurt dat de uiteindelijke installatie meer elementen bevat dan ik oorspronkelijk had gepland. Dat hangt echter af van de projecten.
Sommige projecten passen in een zeer precies kader, gedefinieerd door een protocol. In die context is het noodzakelijk om zeer gedetailleerde instructies op te stellen om het werk opnieuw in werking te stellen of de reconstructie ervan mogelijk te maken. Voor de installatie die door het MoMA werd aangekocht was Klaus Biesenbach verantwoordelijk voor installaties en nieuwe media. Het werk verenigde verschillende elementen: video, fotografie, geluid, de ballon en een reeks tekeningen, die samen meer een globale installatie dan een enkel object vormden. Het opstellen van dat protocol vergde enorm veel tijd, aandacht en reflectie over de installatie en elk van de onderdelen, tot in de kleinste details. Dat was goed voor een honderdtal bladzijden.

JS: 100 bladzijden?

ED: Ja, het is enorm complex. We hebben er bijna een maand over gedaan om alles af te werken, want elk element moet nauwkeurig worden beschreven. Je moet alle mogelijkheden in overweging nemen, zonder uitzondering.
Sommige punten bestaan bijvoorbeeld uit het omschrijven van het eerste gevoel dat we bij de bezoekers willen opwekken als ze in de installatie binnenkomen, dan de tussentijdse gevoelens en tot slot wat ze zich na afloop van het parcours moeten blijven herinneren.

Paradoxaal genoeg was dit uiterst precieze werk, dat fundamentele vragen stelt over de suggestie, bijzonder stimulerend omdat het ons verplichtte om precieze beslissingen te nemen op basis van iets wat tot dan toe onbepaald was. Het verplicht je om elk detail, elke mogelijke interactie onder ogen te zien.

Dat is een echte oefening in het vormgeven van subjectiviteit. Je beseft dat veel van die keuzes voortkomen uit een intuïtieve praktijk, die zelden wordt geformuleerd. En je leert, geleidelijk, om wat gewoonlijk tot het gevoelsdomein behoort leesbaar te maken.

JS: Er zijn ongetwijfeld werken die niet meer bestaan. Denk je dat er nieuwe interpretaties kunnen ontstaan of dat die werken opnieuw kunnen worden geïnterpreteerd?

ED: Sommige stukken kunnen worden geactiveerd zonder mijn aanwezigheid, vooral als ze op nauwkeurige protocollen berusten. Ik wil me liever niet te veel bezighouden met die vraag. Ik heb het geluk dat ik word omringd door mensen die in staat zijn om die overdrachten te verzekeren en indien nodig te onderbreken.

Het is moeilijk om alles onder controle te hebben, zeker bij een overlijden. Het is een kwestie die onvermijdelijk wordt als je andere kunstenaars ziet gaan, zoals Guillaume Bijl (1946-2025) of Jef Geys (1934-2018). Die laatste liet protocollen achter voor duizenden stukken die nooit zijn gerealiseerd tijdens zijn leven en vandaag door anderen worden uitgevoerd. Dat roept diepgaande vragen op over de status van de kunstwerken.

Archieven

JS: Hoe zie je de toekomst van je archieven?

ED: Het verleden interesseert me weinig, ik zit eerder in een voortdurende procesbeweging. Ondanks een zekere vorm van organisatie maakt het ritme van de projecten een stabiele structurering moeilijk. Pierre Henri Leman – mijn man, met wie ik al meer dan dertig jaar samenwerk – zet gegevens op een platform dat de meesten van onze galeries gebruiken. Recent heeft hij ook alle videowerken

gedigitaliseerd. Grafisch kunstenaar Esther le Roy staat in voor alle publicaties en archiveert alle beelden. Haar methodologie maakt het mogelijk om een vrij eclectisch iconografisch geheel te structureren. Er is nog werk aan de winkel voor de niet-gedigitaliseerde dragers, zoals dia's en foto's. Voor elk project stellen we gewoonlijk verschillende ensembles samen: werkdossiers (plannen, schetsen, plaatsgegevens), documentatiedossiers (beelden, teksten, referenties) enz, die worden gedeeld met de mensen die het proces begeleiden: Pierre Daras, UNFOLD, Claire Warnier en Dries Verbruggen, Esther Le Roy of andere occasionele betrokkenen. Zo kunnen we van gedachten wisselen en onderzoek doen in bepaalde richtingen of daar op een zeker moment net volledig van afwijken. Het is tegelijkertijd gedocumenteerd en heel organisch.

JS: Vind je het belangrijk dat onderzoekers en andere geïnteresseerden in de toekomst toegang kunnen hebben tot de archieven?

ED: Ja. Zo zorgen we er nu al voor dat de teksten op de website – ook al weet ik niet of die volledig up-to-date is – toegankelijk blijven zodra een publicatie is uitgeput.

JS: Er zijn maar weinig kunstenaars die hiervoor de tijd nemen.

ED: Wij doen dat omdat we veel academische vragen krijgen, en voor de mensen die zin hebben om de inhoud van de bestaande publicaties te lezen.

Verantwoording

Op 28 november 2025 had Jeroen Staes, projectmedewerker bij het CKV, een gesprek in het Frans met Edith Dekyndt in haar atelier in Vorst. Het gesprek kreeg vorm aan de hand van vooraf voorbereide vragen in combinatie met extra vragen die zich in de loop van het gesprek ontwikkelden. De vragen waren vooral gebaseerd op een aantal historische gegevens en werden vooraf aan de geïnterviewde bezorgd. Het gesprek duurde in totaal 85 minuten en werd integraal digitaal opgenomen met de dictafoon-app van Apple. De opname werd getranscribeerd met de hulp van AI-software en daarna nagelezen en verbeterd door de interviewer. Die integrale transcriptie vormt de basisversie van het gesprek. Daarnaast is er ook een geredigeerde versie gemaakt. Die omvat een selectie van vragen en antwoorden die werden geredigeerd en aangevuld met verbeteringen en toevoegingen door de interviewer en de geïnterviewde. Voor een betere leesbaarheid zijn er leestekens toegevoegd en syntactische en grammaticale aanpassingen aangebracht en werd de volgorde van bepaalde passages gewijzigd.
Zowel de digitale opname van het gesprek als de transcriptie ervan worden bewaard in het CKV-archief. Edith Dekyndt beschikt ook over een kopie van de integrale transcriptie en van de geredigeerde versie. Edith Dekyndt gaf haar toestemming voor de publicatie van het interview op de website van het CKV.