

Ondanks een aantal kruisbestuivingen tussen theater en beeldende kunst leiden beide disciplines een eerder gescheiden bestaan, zeker op organisatorisch en discursief vlak.

Etcetera sprak met de Zwitser Moritz Küng, die sinds 1994 vanuit Brussel werkt. Hoe denkt en spreekt deze onafhankelijke tentoonstellingsmaker over zijn werk? Welke betekenis hebben begrippen als 'waarneming', 'beeld', 'dramaturgie', 'publiek', 'oeuvre', 'context' voor hem?

Eigenlijk zou alles ook anders kunnen zijn (Peter Zimmermann, 2000)



KUNST MET GATEN

EEN GESPREK MET TENTOONSTELLINGSMAKER MORITZ KÜNG

'Ik beschouw een tentoonstelling als een product. Bij een tentoonstelling vind ik het belangrijk om over een dramaturgie na te denken. Ik heb daar geen vooraf bepaald idee of concept over, maar je kan niet zomaar wat werken bij elkaar nemen en dat als tentoonstelling presenteren. De associatieve ervaring –de koppeling die al kijkend ontstaat tussen de werken en de plek waar deze gepresenteerd worden– is de aanzet van een dramaturgie. De mix van verschillende disciplines in mijn tentoonstellingen versterkt dat ook. Het construeren, bevragen en uitwerken van een dramaturgische strategie spelen een beslissende rol in het ontstaan van mijn tentoonstellingen.

Ik werk vaak op vraag als curator, maar soms bied ik ook ongevroegd tentoonstellingen aan. Een voorbeeld van die laatste soort is een wat ambitieuzer project waar ik samen met Lieven De Cauter aan werk: *The Art of Joking in the late 20th Century* (van Bruce Nauman tot Maurizio Cattalan). Op dit ogenblik bevindt het project zich nog in de conceptfase. Een scenario dat we aan mogelijke geïnteresseerden voorleggen. In het andere geval vraagt iemand me om iets te doen rond een bepaald thema. Indien ik het interessant vind, zeg ik ja. Soms ontstaat er uit het gesprek met de initiatiefnemer een nieuw project. Zo had *Orbis Terrarum* afgelopen jaar in het Antwerpse museum Plantin-Moretus eerst als opzet om globes uit vier verschillende eeuwen tentoon te stellen. Ik heb duidelijk gemaakt dat die vraag niet aansloot bij mijn specialisme; het alternatief dat ik voorstelde, *Cartografie en hedendaagse kunst*, werd uiteindelijk gerealiseerd (met werken van 37 kunstenaars, onder wie Laurie Anderson, Chris Burden, Cel Crabeels, Mona Hatoum, On Kawara, Andreas Slominski, Rémy Zaugg). Mijn uitgangspunt was dat rond cartografie al tentoonstellingen gemaakt zijn. Daarom trok ik het thema open tot kijken naar de wereld. Wat is de definitie van de wereld? Hoe neem je waar? Hoe interpretere je de totaliteit die we wereld noemen? Ik was dus vooral geïnteres-

seerd in het abstracte, niet strikt cartografische aspect van het thema, maar ik heb wel gepoogd de tentoonstelling zo op te bouwen dat het er uiteindelijk wel mee te maken kreeg. Voor mij was het nieuw om in zo'n historisch patrimonium te werken. Het Plantin-Moretusmuseum is een heel mooi museum. In dat coherente harmonische, gesloten geheel moet je dan vreemde elementen binnenbrengen, en dan nog wel hedendaagse kunst, die door veel mensen als hermetisch ervaren wordt. Het was niet mijn bedoeling om de confrontatie aan te gaan, wat men dikwijls doet. Ik streefde veeleer een kruisbestuiving of een wederzijdse opwaardering van beide epoques na. Dat vertaalde zich ook op logistiek vlak: de hedendaagse kunst verstregelde zich met de collectie van het museum.

Associatieve ontketening

Ik werk niet kunsthistorisch, als een wetenschapper. Ik presenteer geen waarheid. Een tentoonstelling is voor mij eerder een middel om zelf dingen te onderzoeken en te ontdekken. Waarneming houdt me heel erg bezig, maar dat betekent niet dat ik een bepaalde manier van kijken wil opleggen aan de toeschouwer. Zo opdringerig werk ik niet. Het klinkt misschien egoïstisch, maar ik maak een tentoonstelling toch op de eerste plaats voor mezelf, dat wil zeggen, zonder compromissen te moeten maken. Als iemand anders er ook iets aan heeft, is het doel bereikt. Dat wil niet zeggen dat ik mezelf als kunstenaar zie. In *Orbis Terrarum* ging het over de waarneming van een totaliteit. *Another & Another & Another Act of Seeing (Urban Space)*, een trilogie waarvan ik het derde deel in 1997 presenteerde in deSingel, ging over de waarneming van de stedelijke ruimte. Eigenlijk was het een fotografietentoonstelling, die door zijn driedelig karakter (drie tentoonstellingen tussen 1994 en 1997) steeds abstracter werd. Het werd een soort onderzoek naar de toepassing van het medium enerzijds en naar de interpretatie van wat men stedelijke ruimte noemt anderzijds.

Het eerste deel was een pure weergave van de stedelijke ruimte (o.a. met werk van Lewis Baltz, Andreas Gurski, Peter Fischli & David Weiss, Beat Streuli), het tweede deel was een letterlijke en figuurlijke uitbreiding met als uitgangspunt twee verschillende historische opvattingen van het panorama (met werken van o.a. Eugene Adget, Gosbert Adler, Nobuyoshi Araki, Aglaia Konrad, Edward Muybridge), en het derde deel presenteerde de stedelijke ruimte als een soort hypothese, als een gedachteconstructie (met werken van o.a. Thomas Bayrle, Christoph Fink, Julian Opie, Heidi Specker). Er kwamen films, geluidsinstallaties, tekeningen, archieven, muurschilderingen aan te pas. Het ontspoorde bij wijze van spreken van de eerste naar de derde tentoonstelling.

Een associatieve ontketening vind ik heel interessant. Daartoe moet je uiteraard weten welke werken bestaan, maar je moet vooral een inzicht hebben in de instelling van waaruit kunstenaars werken. Je moet weten of ze in interactie kunnen treden met elkaar. Ik werk geregeld samen met dezelfde kunstenaars. Deze herhaalde samenwerkingen zijn een belangrijke motor voor mij, omdat ik zo de evolutie van mijn eigen werk aan dat van bepaalde kunstenaars kan toetsen. Met Joëlle Tuerlinckx werk ik

bijvoorbeeld heel graag, omwille van de openheid, het fluïde en introverte van haar werk. Het fluïde fascineert me, het feit dat een werk als het ware kan veranderen. Meestal is het werk dat mij boeit conceptueel en introvert. Maar wel met een opening, een gat erin, dat de onzekerheid vergroot, vragen uitlokt of verschillende interpretaties toelaat. Het gaat door voor hermetisch, moeilijk toegankelijk. Persoonlijk geloof ik niet in dat soort categorieën voor kunst. Er bestaan geen moeilijke en gemakkelijke werken. Tot sommige wer-

ken (werken van o.a. Stan Douglas, Matt Mullican, Ugo Rondinone en Barbara Visser). Bovendien was het thema op zich al introvert. Met een verwijzing naar Freuds *Traumdeutung* draaide de tentoonstelling rond de overgang tussen bewustzijn en onderbewustzijn bij het insluimeren. Er was geen tekstuele uitleg bij de werken, maar in plaats daarvan stond naast elk werk een getrainde suppoost in T-shirt, met daarop de tekst 'May I help you'. De gespreksituatie die zo uitgelokt werd rond een werk is essentieel om de beleving van een werk aan te scherpen. Bij uitbreiding geldt dat voor elke vorm van gedachtewisseling. De formule van *Altered States* is uiteraard geknipt voor een tiendaags festival, maar ook in andere contexten kunnen oplossingen gevonden worden om te 'humaniseren' wat moeilijk lijkt. Bij *Orbis Terrarum* konden de bezoekers gratis een gidsboekje krijgen waarin ik elk werk kort situeerde, op een persoonlijke manier: waarom waardeer ik dit werk in deze context? Mensen die een tentoonstelling bezoeken, doen dat vanuit een zekere nieuwsgierigheid. Daar spreek ik hen op aan. Ik tracht hun nieuwsgierigheid te bevredigen.

Immateriële kunst

Op een gegeven moment begon ik kunst te verzamelen. Na een tijd besefte ik dat je een tastbaar bewijs, een product, een object koopt om vertrouwd te raken met de mentaliteit van de kunstenaar. Door het kopen van zijn werk wil je eigenlijk de kunstenaar kopen. Je wil een soort geheugenspoor, een gedachte van de kunstenaar kopen die zich vertaalt in de materialiteit van het kunstwerk. Op een gegeven moment hoefde ik geen tastbaar bewijs meer te hebben en ben ik dus gestopt met kunst te kopen. Mijn interesse voor het niet-tastbare heeft veel met dit inzicht te maken. Het interesseert me niet meer om die tastbare bewijzen bij mij thuis aan de muur te hangen. Er zijn natuurlijk uitzonderingen, dingen die je uitzonderlijk mooi vindt. Zo wil ik alle boeken van Joëlle Tuerlinckx kopen. In feite is dat ook immaterieel. Het gaat om de dagboeken, de telefoonboeken, de brieven die ze krijgt, al die gefotokopieerde brochuurtjes. Ze hebben geen materiële waarde, maar ze weerspiegelen wel de mentaliteit van de kunstenaar. Ze zijn een soort oeuvre in het oeuvre.

De impact van een beeld heeft altijd te maken met wat het uitlokt, emotioneel of intellectueel. Om het even of het een tastbaar kunstwerk is, zoals een schilderij van Luc Tuymans, of een efemere installatie met nevelmachines van Ann Veronica Janssens; niet tastbaar maar met een hoge visuele belevingswaarde. Dat zijn aanslagen op je gevoelens. Daar ligt zeker het kwaliteitscriterium van een kunstwerk. Een kunstwerk kan ook zijn kwaliteit ontlenen aan de kwaliteit van het oeuvre. Zo vind ik het oeuvre van de schilder Klaas Kloosterboer of de fotograaf Joachim Brohm heel interessant. Het kenmerkt zich door een heel trage ontwikkeling, het gaat steeds weer over hetzelfde. Dat stel je vast bij heel veel kunstenaars, dat ze steeds meer in de diepte werken. Een werk kan daar ook op ontsporen, bijvoorbeeld bij Matt Mullican. Daarom vind ik hem één van de belangrijkste levende kunstenaars, omdat hij telkens weer ontspoot in het werken in de diepte. Hij kan op cruciale punten plots een totaal andere richting inslaan. Dat diep gaan –en er eventueel in ontsporen– vind ik een kwaliteit van een oeuvre. Bij Kloosterboer en Brohm heeft de kwaliteit meer met de sterke coherentie te maken dan met een innovatief aspect.

Mijn aanpak van de integratie van hedendaagse kunst in de gerenoveerde Beursschouwburg in 2002 situeert zich tegen dezelfde achtergrond. Ik wou de vertreksituatie zelf bevragen: moet er in elk overheidsgebouw geïntegreerde kunst komen? Zijn overheidsgebouwen de juiste plaats voor

MORITZ KÜNG

De Zwitser Moritz Küng is onafhankelijk tentoonstellingsmaker en werkt sinds 1994 vanuit Brussel. Hij organiseerde tentoonstellingen in Frankrijk, Duitsland, Zwitserland, Nederland en in België, waaronder afgelopen jaar ORBIS TERRARUM - WAYS OF WORLDMAKING in het Museum Plantin-Moretus in Antwerpen en METRO>POLIS - BRUXELLES SOUTERRAINE/ONDERGRONDS BRUSSEL in het kader van Bruxelles/Brussel 2000. Momenteel werkt hij aan de tentoonstellingen HOUSE OF GAMES voor het Festival a/d Werf, Utrecht (mei 2001), KOMMUNIKATIVE RÖHREN voor OK Zentrum für Gegenwartskunst in Linz (december 2001) en Casino Forum d'Art Contemporain in Luxemburg (maart 2002), voor de Biënnale in Sao Paulo (maart 2002) en THE LOST PAST in Ieper (juni 2002).

ken vind je een toegang, tot andere niet. Punt. Als je werken via een tentoonstelling aan een breder publiek wil tonen, moet je het publiek ingangen tot een werk verstrekken. Hoe je dat doet, is afhankelijk van wat je wil met de tentoonstelling. Tijdens gesprekken met potentiële opdrachtgevers valt het me altijd op dat ze willen dat de tentoonstelling 'succesvol' is, waarmee ze bedoelen dat er een hoge publieksopkomst zal zijn. Ik hecht daar niet zo'n waarde aan. Ik hecht veel meer belang aan de kwaliteit van de individuele beleving van de bezoekers. Ik wil het publiek begeleiden en stimuleren door mijn eigen gedachten binnen de tentoonstelling, ik wil het laten deelnemen aan mijn persoonlijke verkenning van creatieve processen. Als ik erin slaag om de bezoekers aan te spreken op hun individuele beleving, dan geloof ik erin dat de tentoonstelling haar publiek wel zal vinden. Zoals *Orbis* in Antwerpen vorig jaar met 27.000 bezoekers.

Hoe ik dat doe? In de tentoonstelling *Altered States* voor Festival a/d Werf in Utrecht (1998) probeerde ik een tactiek uit die veel bijval kende. Op verschillende locaties in de stad werden moeilijk toegankelijke werken gepresenteerd, die veel tijd en aandacht van de bezoeker

kunst? Wat moet de kunst in zulk een gebouw? De Beursschouwburg had aan vijf personen gevraagd om een voorstel te formuleren rond geïntegreerde kunst. Mijn voorstel was een vraag: jullie hebben een groot gebouw dat op allerlei manieren zeer intensief gebruikt wordt. Juist door dat intense gebruik is het gebouw niet echt geschikt als permanente locatie voor kunstwerken. Mijn vraag had uiteraard consequenties voor de vorm waarvoor ik koos: licht en geluid. Ik wou geen vorm die extra visuele aanwezigheid opeist in het geroezemoes van de Beursschouwburg. Bovendien hebben ook de architecten duidelijke ideeën over de ruimte, door het gebruik van bepaalde materialen en kleuren, en die wou ik niet doorkruisen door bijvoorbeeld een schilderij op te hangen of een sculptuur in de hal te plaatsen. De Beursschouwburg heeft uiteindelijk mijn plan gekozen. Drie kunstenaars zijn voorlopig uitgenodigd om tegen een vergoeding een voorstel te maken: Ann Veronica Janssens, Christoph Fink en Dora Garcia. Een commissie zal dat beoordelen. De voorstellen die aangevaard worden, worden ook uitgevoerd. Daarvoor krijgen de kunstenaars dan een tweede honorarium. Als er dan nog (financiële) ruimte is, wordt eventueel een vierde kunstenaar gevraagd.

Kunst in de openbare ruimte

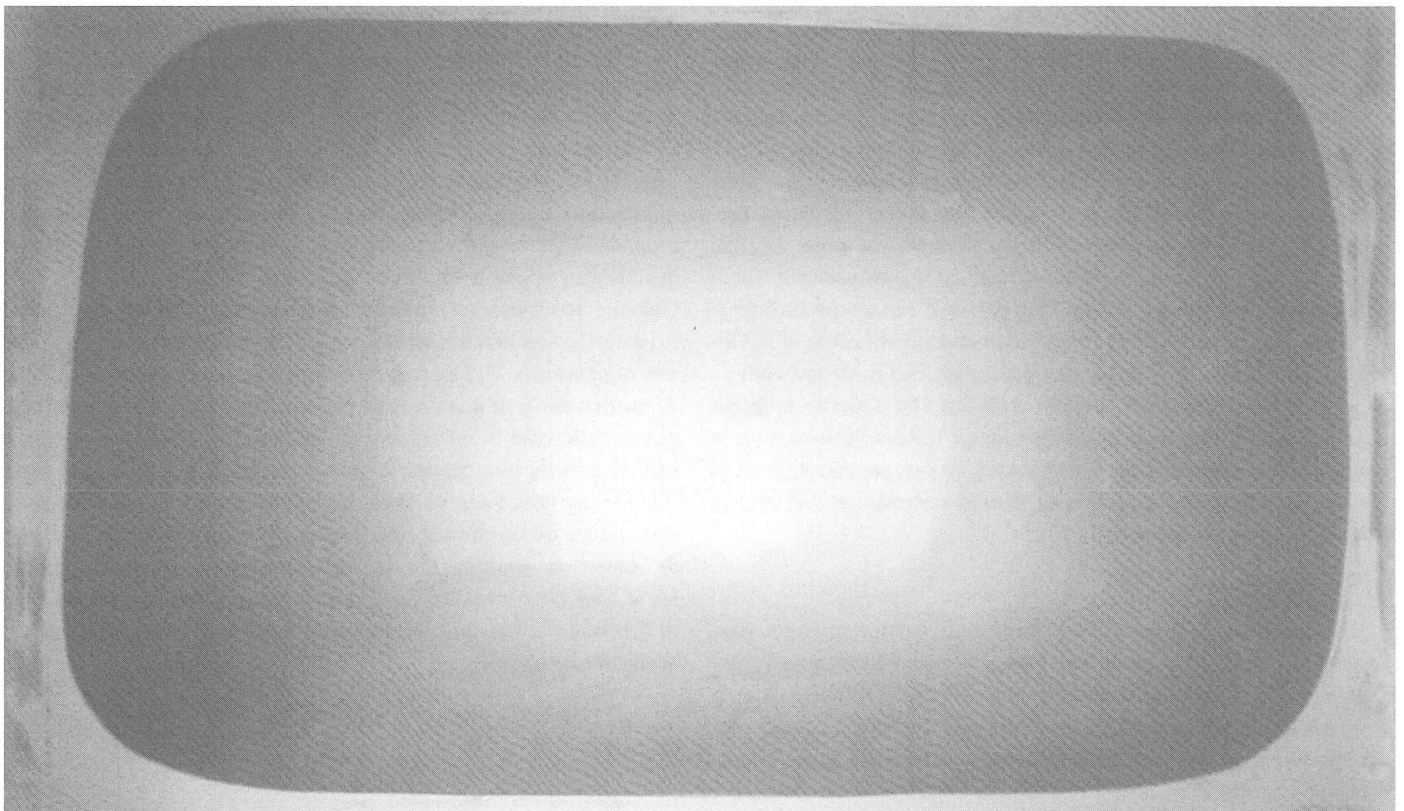
Moet kunst in de openbare ruimte? Het heeft altijd met de benaderingswijze te maken, met de strategie die je volgt. In principe is de openbare ruimte niet het terrein van de kunstenaar. Omwille van de schaal is ze het terrein van de urbanist en de architect. Zij zijn ervoor opgeleid. Het is hun werktuig. Wat je dan vaak ziet is dat kunst dient om de openbare ruimte te versieren. Je kan kunst wel een plaats geven in de openbare ruimte, maar dan moet dat vanuit een bepaalde strategie gebeuren. Je kan het niet alleen aan de kunstenaar overlaten. Je moet

beide disciplines –architectuur/stedenbouw en beeldende kunst– aan elkaar trachten te koppelen. Je moet ze niet isoleren, maar een team maken. Ik kan me voorstellen dat je als stad –zelfs vanuit het vertrekpunt van city marketing– een voorbeeld kan stellen op dit terrein. Het lijkt me heel interessant om vanuit een multidisciplinaire commissie sturing te geven aan de problematiek van kunst in de openbare ruimte. Je zou een strategisch plan kunnen ontwerpen voor fonteinen, tramhaltes, metrostations, pleinen, enz. die het beeld en het gebruik van de openbare ruimte mee bepalen. Maar op dit moment heb ik niet de indruk dat er in welke stad dan ook een langetermijnstrategie bestaat op dit terrein. Overall zie je allegaartjes: nu eens dit, dan weer dat.

Een ander aspect is aan wie je dan de opdracht geeft: kan die kunstenaar bijvoorbeeld wel een fontein maken? Welke status wil je het kunstwerk verlenen? Hoe definieer je een kunstwerk? Moet het herkenbaar zijn? Of moet het meer een schakel zijn tussen topografische of sociale configuraties?

Dezelfde vragen kan je stellen bij de actuele trend van parcours-tentoonstellingen. Vooreerst onderschatten de initiatiefnemers stevast zo'n project. Een kunstwerk in de openbare ruimte vereist al minstens een budget van 500.000 tot 1.000.000 frank. Vaak worden dergelijke buitenprojecten opgezet vanwege hun toeristische meerwaarde. Zo dreigt misbruik van 'cultuur'. Daar verzet ik me tegen. Je belandt snel in een vicieuze cirkel, waar kunst entertainment dreigt te worden, een aanleiding voor een lekker uitstapje, een snelle snack. Het kunstwerk als laatste post binnen een masterplan. En altijd met het doel toegankelijk te zijn. Ik bekijk parcours-tentoonstellingen dan ook met een zeer kritische blik, hoewel ik er de afgelopen jaren regelmatig mee geconfronteerd word in mijn eigen praktijk: de tentoonstellingen in het kader van

L'espace infini (Ann Veronica Janssens, 1999) FOTO: MORITZ KÜNG



Festival a/d Werf in Utrecht, *Orbis Terrarum* in Antwerpen, *Metro>Polis* in Brussel en nu recentelijk de tentoonstelling *The Lost Past*, die in juni 2002 in Ieper plaats vindt. Deze tentoonstelling heeft met de context van de Eerste Wereldoorlog te maken: het is een heel moeilijke, emotionele, fragiele context. De tentoonstelling gaat over het begrip van het verleden, over de herinnering en het collectief geheugen en wordt in zijn logistieke opbouw een route langs historische plekken. Maar in deze stad valt dat op zijn plaats. Ieper heeft veel historisch geladen plekken en beschikt niet over een museum waar je een grote binnententoonstelling zou kunnen realiseren. Het wordt een tentoonstelling met vooral conceptuele kunstwerken –dat heeft ook weer met die gaten te maken– en ik ben ervan overtuigd dat zo'n tentoonstelling zijn publiek kan bereiken. Indien er een museum met een goede ruimte was, dan zou ik zeker daar werken. Ik begrijp de tendens om de openbare ruimte in te trekken niet goed. Publieksbereik is voor mij niet het juiste argument. Als je meer publiek wil bereiken met kunst, moet je beter aan de identiteit van je museum werken. Wat niet wil zeggen dat je technoparties in het museum moet organiseren. Dat vind ik hypocriet. Dat is alleen maar een formele daad om het publiek te onderhouden.

De reden waarom ik met *Metro>Polis* de metro ben ingetrokken was mijn fascinatie voor dit gebied. Het is de meest centrale as in Brussel en in vergelijking met ondergrondse verbindingen in andere steden ziet het er allemaal belabberd uit. Ik ben verbaasd dat geen enkele overheid zich op dit terrein engageert. Met *Metro>Polis* wou ik het debat over kunst in de openbare ruimte een andere input geven. Kunst heeft een sterk infiltrerend karakter, ze camoufleert zich als het ware in de openbare ruimte. Of je ze waarneemt, wordt in grote mate bepaald door je eigen 'prikkelbaarheid'. Tenzij je ze op een grote sokkel plaatst en roept: 'Hallo, hier staat een kunstwerk!' En dan nog. Ik vond *Metro>Polis* een geslaagd project omwille van de hoge mate van infiltratie van de meeste kunstwerken in de metrocontext. Zo maakte Peter Zimmermann een metroticket dat er helemaal uitzag als het normale metroticket, maar alles wat tekst was, verving hij door andere woorden. Waardoor ook de betekenis veranderde. De dertien kunstwerken (van o.a. Sven Augustijnen, Kobe Mathijs, Jan Kempnaers, Dirk Braeckman) werden speciaal voor *Metro>Polis* gemaakt en daarvan waren er vijf zeer scherp en precies, wat ik een hoog percentage vind wanneer je uitsluitend produceert. Minder geslaagd vond ik de aankondiging als 'tentoonstelling', wat verkeerde verwachtingen wekte bij een aantal mensen. Om de zeven stations aan te doen deed je er een tweetal uur over, wat te veel is om dertien werken te zien. Hoe dan ook, een tentoonstelling is altijd een hypothese. Bij de opening ben je gewoon blij dat ze af is. Om te kunnen oordelen of ze al dan niet geslaagd is, heb je afstand nodig.

Je kan niet categorisch spreken over kunst. Het is niet zo dat kunst moet of juist niet mag in de openbare ruimte. Telkens opnieuw moet je verschillende elementen laten samenkomen en dan pas concluderen of het kan. De ruimtelijke context is altijd mijn vertrekpunt. Wat zegt de ruimte? Wat kan ze verdragen?

Theater

Ik ga zelden naar het theater. Sinds ik de tentoonstellingen voor Festival a/d Werf maak, ga ik wel naar een aantal festivalproducties. Ondanks mijn afstand ten opzichte van het theater probeer ik toch altijd een link te leggen met de mentaliteit van het festival. Theater kent een andere logistiek en andere circuits dan tentoonstellingen. Beeldende kunstenaars werken veel minder in groepsverband dan the-

atermakers. Haat en nijd zullen wel in beide disciplines aanwezig zijn, maar uiten zich daarom niet anders. Theater kent ook een heel andere vorm van waarneming dan beeldende kunst. Je komt binnen, zet je op je stoel en na één of twee uur ga je weer naar huis. Als je dertig seconden naar een beeldend werk kijkt, dan is het al lang. In een tentoonstelling bepaal je je eigen tijdsmoment, in het theater niet.

Het Festival a/d Werf onderscheidt zich door zijn nieuwsgierigheid naar nieuwe vormen. Het neemt risico's. Het is een alternatief festival, met zeer beperkte middelen. De tentoonstellingen volgen hetzelfde spoor. In de eerste tentoonstelling (*Altered States*, 1998) presenteerde ik een aantal gevestigde kunstenaars. De tweede (*Super Space*, 1999) was een solotentoonstelling van Ann Veronica Janssens met twaalf nieuwe werken in het stadswaefsel. De derde (*Desperate Optimists*, 2000, met werken van o. a. Olaf Breuning, Elke Krystufek, Aernout Mik, Henrietta Lethonen, Imogen Stidworthy) ging over de twijfel die de kunstenaar altijd toont in het werkproces. In 2002 wordt het hoogstwaarschijnlijk weer een solotentoonstelling.

Dit jaar heet de tentoonstelling *House of Games* (met werken van o.a. Carlos Amorales, Ralf Berger, David Hernandez, Saskia Janssen, Harald Thys & Jos De Gruyter). Het gaat over performatieve genres binnen de beeldende kunst en het theater. We doen een beroep op zowel kunstenaars als acteurs, figuranten, een choreograaf en een romanschrijver. We willen een soort conceptueel spookhuis maken, een kruising tussen voorstelling en tentoonstelling. Het wezenlijk materiaal is menselijk materiaal: figuranten, dansers, acteurs, projecties waar mensen in voorkomen. In feite is het een groot experiment; het kan totaal mislukken. Maar de mislukking ervaar ik als een belangrijk leerproces. In Spanje bezocht ik een spookhuis met 'lijfspoken'. Ik was gefascineerd door de fysieke impact ervan. Zo ontstond het idee voor een tentoonstelling met dezelfde fysieke impact, maar zonder het ludieke karakter van het spookhuis. Waar we uitkomen, weet ik nu (begin april, red.) nog niet.

Van het weinige theater dat ik zie, denk ik: ja, het werkt. Recent zag ik de opvoering *Alleen alleen is een eend een eend* van Ine te Rietstap, een Nederlandse theatermaker die in residentie werkt bij Huis a/d Werf in Utrecht. Het stuk ging in feite over niets. Het was een soort grensverkenning van wat theater is. Het speelde zich af in een soort bureau waarin twee mensen –tussen slapstick en spel– wat doelloos samenkamen. Waar kom ik vandaan, waar ga ik naartoe? De grote vragen dus. En alles wordt in het midden gelaten. Het was een zeer open stuk. Ook hier weer zijn het de 'gaten' die me interesseren. In een meer recente productie van dezelfde regisseuse –die ik niet gezien heb– werkte zij met meer acteurs. Tijdens de hele voorstelling was er zulk een dreunende muziek dat je de stemmen niet kon horen. Deze uiterst hoge vorm van irritatie vind ik interessant als concept. Het heeft met een soort kanteling in de waarneming te maken. Ook Alain Platels werk boeit mij. *Ernesto* (van Koen en Sven Augustijnen) vond ik ook zeer goed, vooral door de combinatie van live dance en documentaire film over de danser in kwestie. En de veelbesproken dansvoorstelling van Jérôme Bel *The Show Must Go On* maakte een grote indruk op mij, door de lichtheid van haar bestaan. De titel is trouwens ook toepasbaar op de beeldende kunst. ●