

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 ontlenuen 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