

CONCEPT, BEELD, MATERIE

Enkele reflecties over het oeuvre van Werner Cuvelier

Door Frank Maes

Werner Cuvelier houdt van orde, van de schoonheid die door sommige ordeningen gegenereerd wordt en, naar ik vermoed, meer nog van de activiteit van het ordenen. Elke ordening is een verzameling. Het ordenen van, bijvoorbeeld, dingen, begrippen, wezens of personen, vlakken, lijnen en volumes, opinies, activiteiten of fenomenen vereist de bepaling van een of verscheidene criteria, die bepalen wat tot de ordening behoort en wat er buiten valt. Zo kunnen we stellen dat de begrenzing van elke ordening tevens die van een verzameling is. Het verlangen tot verzamelen en ordenen kan zo sterk zijn en een leven zo nadrukkelijk kenmerken en bepalen, dat het de basis van een levenshouding wordt.

Verzamelen en ordenen spelen een centrale rol in Werner Cuveliers leven. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de indrukwekkende hoeveelheden boeken, schriften en ringmappen waarmee zijn huis gevuld is, en waar- tussen hij de meeste van zijn dagen doorbrengt. We kunnen hem dan ook als een notoir verzamelaar en, vanwege de zorg en de zin voor systematiek waarmee zijn collecties geordend zijn, zelfs als een amateur-encyclopedist of -conservator bestempelen. Wanneer iemand het genoeg heeft in Cuveliers privé sfeer ontvangen te worden, komt deze terecht in een interieur dat alom getuigt van de onvoorwaardelijke liefde waarmee onder andere de geschiedenissen van beeldende kunst, architectuur, filosofie, literatuur en muziek verzameld en geordend zijn. Daarom kan Werner Cuvelier zonder enige twijfel als een echte *liefhebber* beschouwd worden. We kunnen hem, met andere woorden, een onvervalste *amateur* of *dilettant* noemen. Deze twee laatste woorden klinken eerder pejoratief in de oren, omdat ze in de loop van de voorbije eeuwen binnen de westerse cultuur een negatieve connotatie verkregen hebben. 'Dilettare' betekent: plezier of vreugde schenken. Werd je tijdens de renaissance in humanistische kringen als een ware dilettant bestempeld, gold dit als een blijk van respect en bewondering. Wanneer ik deze woorden hanteer met betrekking tot Werner Cuvelier, is het in die oorspronkelijke betekenis. Ondanks het feit dat de passie van het verzamelen Cuvelier al decennia lang in zijn greep heeft, is hij er niet de man naar om dit uit te schreeuwen of om mensen met het vuur van de prediker aan te steken. Wellicht is het precies omdat hij zijn liefhebberij al die jaren in relatie stilte en beslotenheid beleefd en beoefend heeft, dat hij ook op zijn zesenzeventigste de speelse ernst, de verwachtingsvolle ijver van de leerling-tovenaar niet kwijt geraakt is.

Verzamelen en ordenen spelen ook een cruciale rol in Cuveliers artistieke werk. Ze vormen een heel belangrijke basis of hoeksteen van zijn kunstenaarschap. In het eerste deel van zijn loopbaan, in de jaren zestig en zeventig, ontplooit hij heel wat artistieke activiteit die in haar verschijningen veel overeenkomst vertoont met een welbepaalde tak van de wiskunde, namelijk de statistiek. Dat is de wetenschap, de methodiek en de techniek van het verzamelen, bewerken, interpreteren en presenteren van gegevens. Deze worden geordend en gereduceerd, indien gewenst tot relevante kengetallen. In overzichtelijke tabellen, grafieken en figuren, zoals histogrammen, staaf- en lijndiagrammen, worden gegevens en uitkomsten gepresenteerd. Die kunnen voor allerlei aspecten van de wetenschap, de politiek, de economie, de psychologie en sociologie, de media en de samenleving van belang zijn. In het tweede deel van zijn artistieke carrière laat Cuvelier zich ook inspireren door andere met de wiskunde verbonden activiteiten, zoals de cartografie of de techniek van plan en opstand in de architectuur. Maar sinds eind de jaren zeventig is het vooral de geometrie waar Cuvelier het grootste deel van zijn vormentaal aan ontleent.

Dit samengesteld woord, afkomstig uit het Oudgrieks en synoniem van 'meetkunde', betekende oorspronkelijk het 'meten van de aarde'. Op dit punt beland, zou ik een niet mis te verstane, ondubbelzinnige stelling willen poneren: Werner Cuveliers leven en werk hebben *niets* met wetenschap *an sich* te maken. Hij is een kunstenaar die een aanzienlijk deel van zijn vormentaal aan een aantal wetenschappen ontleend heeft. Hij heeft veelvuldig gebruik gemaakt van een reeks verschijningsvormen en beeldende technieken uit de wetenschappelijke wereld, met slechts één doel voor ogen: de ontwikkeling van een persoonlijke beeldtaal, als motor van een rijk en gevarieerd oeuvre van hoge artistieke kwaliteit. Cuvelier heeft, naar ik aanneem, nimmer de ambitie gekoesterd om ook maar enige bijdrage te leveren aan om het even welk wetenschappelijk domein.

Kortom, Werner Cuvelier heeft niets te maken met de talloze kunstenaars die zich vandaag 'onderzoeker' noemen. Zij die dit uit opportunistische of uit noodzaak doen, om zo bijvoorbeeld hun

positie in het kunstonderwijs te handhaven, of als belangrijke bron van inkomsten, hebben het recht te doen wat nodig is om ruimte en tijd voor hun artistieke werk vrij te maken. Maar wat als de kunstenaar zichzelf als (wetenschappelijk) onder-zoeker werkelijk serieus neemt? Dat heeft niet alleen als gevolg dat deze zichzelf daarmee van de soevereine vrijheid berooft die de moderniteit hem of haar geschonken heeft, en deze vrijwillig inruilt voor de voorwaardelijke vrijheid waarbij men publieke verantwoording verschuldigd is voor elke persoonlijke handeling of keuze. Het dreigt bovendien in vele gevallen tot ernstige vormen van obscurantisme en mysticisme te leiden. De opmerkelijke comeback van de theosofie in de veertiende Istanbul Biënnale (georganiseerd in het najaar van 2015 en door curator Carolyn Christov-Bakargiev *Saltwater* en *A Theory of Thought Forms* getiteld) is alvast een teken aan de wand. De theosofie is een occulte, pseudo-wetenschappelijke en pseudo-religieuze leer uit het begin van de twintigste eeuw, die heel wat grondleggers van de westerse niet-figuratieve kunst, waaronder Kandinsky en Mondriaan, een tijdlang beïnvloed heeft. Uit de vele mogelijke voorbeelden van deze obscurantistische en in se anti-moderne tendens pluk ik daarnaast de centrale tentoonstelling van Massimiliano Gioni op de Biënnale van Venetië 2013. Getiteld *The Encyclopedic Palace*, was dit een onversneden pleidooi voor de ongebreidelde macht van een artistiek-wetenschappelijke verbeelding die het verzamelen en creëren van een totale, allesomvattende wereld celebreerde. Net als bij Bakargiev viel in het tentoonstellingsconcept bitter weinig ironie te bespeuren.

Als startpunt van de expositie fungeerde het levensproject van Marino Auriti, *The Encyclopedic Palace of the World* (jaren vijftig), dat de totaliteit van alle kennis en ontdekkingen zou bevatten, in een kolossale architectuur met onverbloemd stalinistische allures. Daarnaast namen ook tekeningen van Carl Gustav Jung en van Rudolf Steiner een centrale plaats in. Als laatste voorbeeld, en daar onmiddellijk bij aansluitend: *Imagine 2020 – Art and Climate Change*, een internationaal netwerk van kunsthuisen met als Belgische deelnemer Kaaithheater, bracht recent een eerste publicatie uit, met als titel: *There Is Nothing That Is Beyond Our Imagination*.

Vergis ik me, of hoor ik daar een pleidooi voor een dictatuur van de verbeelding, voor een totalitair idealisme, waarin realiteit gereduceerd is tot niets dan een weerspiegeling of projectie van onze verbeelding? Wanneer de realiteit integraal tot het voorwerp van een idealisering en esthetisering zonder grenzen verwordt, is een gesloten cultuur niet veraf. In scherpe tegenstelling tot wat men zich intuïtief voorstelt bij zo'n grenzeloze macht van *onze* verbeelding, is daarbinnen geen plaats meer voor de andere of het andere, en is het over en uit met zowel moderne kunst als fundamentele wetenschap als voorhoede van de door Karl Popper gedefinieerde *Open Society*.

Helemaal anders is het, meen ik, gesteld met Werner Cuvelier, ook al zou zijn met de meetkunde verbonden beeldtaal sommigen een tegen-gestelde opinie kunnen verschaffen. Wat mij die stellige indruk verschaft, is mijn respect en bewondering voor de *dilettant* Cuvelier. Of het nu zijn activiteiten als conservator en encyclopedist, of zijn uitstappen in de verschijningsvormen van de statistiek, de architectuur of de geometrie betreft, hij is en blijft zijn rol als pure liefhebber trouw. In het tegengestelde geval zou zijn huis niet die sfeer van genereuze gastvrijheid bezitten – het zou een grenzeloos en daardoor volkomen gesloten encyclopedisch paleis, een onleefbaar museum zijn. Musea zijn, ten eerste, niet gebouwd om in te wonen, of om gezellig in te tafelen, en ze danken, ten tweede, hun kritische maatschappelijke functie aan hun duidelijke begrenzingen en beperkingen, aan het feit dat ze zo manifest niet tot het alledaagse leven behoren. En woonhuizen zijn niet gemaakt om het leven louter tentoon te stellen. Woonhuis en museum of leven en kunst met elkaar verwarren is een fatale vergissing, waar een scherpzinnig kunstenaar als Werner Cuvelier zich niet aan bezondigt.

Het toverwoord in dit alles luidt: limiet, begrenzing, beperking. Een figuur die meer dan eens opduikt in Cuveliers oeuvre is de Franse schrijver Georges Perec (1936-1982). Nadat diens beide joodse ouders de Tweede Wereldoorlog niet overleefd hebben, en hij in die zin dus beroofd is van een verleden, gaat Perec bijzonder ver in het inventariseren, verzamelen en ordenen van zijn bestaan, culminerend in zijn meesterwerk *Het leven: een gebruiksaanwijzing*. Aan het schrijven van die roman – die door de auteur als een verzameling *romans* bestempeld wordt – gaat twee jaar vooraf waarin hij eerst alle mogelijke dingen, mensen, oorden, enzovoort in lijsten inventariseert, waarna hij wiskundige spelletjes of procedures – vormen van 'gesystemiseerd toeval' – laat bepalen welke items uit de respectievelijke lijsten in elk hoofdstuk behandeld dienen te worden. Wat daaruit voortvloeit, zijn beschrijvingen en verhalen die van een miniaturistisch naturalisme lijken te getuigen, maar in feite een en al toevallige constructie zijn. Perec is, samen met Raymond Queneau en Italo Calvino, wellicht de belangrijkste vertegenwoordiger van de groep schrijvers en wiskundigen met de naam Oulipo – 'Ouvroir de la littérature potentielle'. Centraal in hun benadering van de literatuur staat 'la contrainte', de (zelf)beperking, als enig mogelijke basis van om het even welke vorm van cultuur in een wereld zonder god of grote verhalen. Opvallend is de term 'werkplaats'. Via de inschakeling van procedures of protocollen als vormen van gesystemiseerd toeval wordt de artistieke creatie ontdaan van een aantal 'mythes' of 'lasten', waaronder de idee van het kunstwerk als een zuivere vrucht van de

individuele verbeelding of intuïtie, de expressie van individuele gevoelens of de schepping van een wereld 'ex nihilo'. Maar tegenover deze nadruk op de anonieme, routinematige ambachtelijkheid van het schrijfproces, staat het feit dat de zelfbeperking voor de auteur juist een ontzettend grote uitdaging vormt, die soms zelfs tot virtuositeit noopt, en dat die hem of haar naar oorden brengt die de mogelijkheden van de individuele, artistieke verbeelding ver te buiten gaan. Zo vormt de beperking juist de bron van onvermoede mogelijkheden tot ontplooiing en, bijgevolg, een aanzienlijke potentiële uitbreiding van de artistieke vrijheid. Enerzijds maakt de willekeurigheid van elke keuze duidelijk dat om het even welke ordening of verzameling een van vele mogelijke varianten vormt en deels het resultaat is van toeval, en dat elke vorm van cultuur niets meer of anders dan een spel is. Anderzijds worden, eens de regels van het spel bepaald zijn, deze volkomen ernstig genomen, gedreven door het diepe besef dat, ook al is elke ordening arbitrair en dus volkomen *relatief*, de activiteit van het ordenen en verzamelen niettemin een *absolute*, existentiële noodzaak is. Het mag duidelijk zijn dat deze onophefbare paradox elke mogelijke kosmische aspiratie van een artistieke taal, elke mogelijkheid tot een continuïteit tussen die noodzakelijke maar willekeurige ordeningsprincipes en een structuur of betekenis van het universum, radicaal de grond in boort. Oulipo vormt ongetwijfeld een belangrijke inspiratiebron voor Werner Cuvelier, doorheen zijn hele loopbaan. De systematische speelsheid of speelse ernst die zo manifest is in het oeuvre van Georges Perec lijkt me ook een belangrijk aspect te vormen van Werner Cuveliers poetica.

In de jaren zestig en zeventig viert de Conceptual Art hoogtij. Aan de andere kant van de Atlantische Oceaan zijn er bijvoorbeeld de protocollen van Sol LeWitt, als basis van tekeningen met meetkundige inslag. Meestal zijn daarin een aantal parameters exact bepaald, waarna de rest van de tekening aan de inbreng van de specifieke 'uitvoerder' overgelaten wordt. Aan deze kant van de oceaan verkennen François Morellet en Peter Struycken met hun op een binaire logica en op gsystematiseerd toeval gestoelde schilderijen, constructies of architecturale environments, reeds de beeldende mogelijkheden van de digitale revolutie. Tijdens de Biënnale van Parijs in 1967 stelt het kwartet schilders van het collectief BMPT – Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier en Niele Toroni – elk een doek tentoon in het auditorium van het Musée des Arts Décoratifs. Deze doeken, die verdacht veel op stalen behangpapier lijken, zijn louter bedekt met uiterst eenvoudige, repetitieve vlakken, lijnen of toetsen. Hier is de zelfbeperking tot haar absolute uiterste doorgevoerd. Terwijl bij Perec de individuele artistieke intuïtie, expressie of schepping, in een respons op en wisselwerking met de 'contrainte', alsnog een min of meer beperkte maar toch cruciale rol te spelen heeft, presenteert BMPT een schilderkunst die de artistieke daad van elke subjectiviteit en bijgevolg van elk spelelement ontdekt. Deze kunst- werken ontvangen, bevrijd van nagenoeg alle interne relaties, elke mogelijke betekenis vanwege de context en de toeschouwer. Werner Cuvelier laat daarentegen het spelelement nooit vallen, zelfs in zijn meest conceptueel getinte werken. Met François Morellet of Peter Struycken heeft Werner Cuvelier de relativisering van het artistieke genie en diens vermeende uniciteit gemeen. Maar in vergelijking met Cuvelier onderken ik bij Morellet enerzijds meer uitgesproken humor, anderzijds dreigt bij de Fransman merkwaardigerwijze de rationaliteit soms te domineren, wat kan resulteren in ietwat didactisch werk. In tegenstelling tot de architecturale integraties van Struycken blijft Cuvelier vasthouden aan traditionele schilder-, teken- of beeldhouwkunstige dragers. In contrast met Sol LeWitt laat Cuvelier zijn werk nooit uitvoeren door anderen, ook wanneer er een helder uitvoeringsprotocol geformuleerd is. Wellicht doet hij het zelf te graag: de liefde voor het tekenen, schilderen of beeldhouwen en voor de materiële aspecten van die activiteiten is te sterk om dit zomaar uit handen te geven.

Werner Cuvelier gaat nooit zo ver als BMPT, hoewel zijn *Statistic Projects* uit begin de jaren zeventig ook vrij radicaal zijn. Hierin worden gegevens uit de kunstwereld van de jaren zestig onderworpen aan iets wat op een statistisch onderzoek lijkt, resulterend in uitgebreide lijsten en tabellen. Daarbij worden onder andere kleurcodes toegepast. In *Statistic Project V* (1972) wordt aan elke kleurcode tevens een bepaalde klank toegekend. Een speciaal toestel met zowel elektronische als mechanische onderdelen is door een ingenieur speciaal geconcipeerd en door vrienden van de kunstenaar gebouwd om de omzetting van kleur in klank te realiseren. Met, volgens de kunstenaar, als resultaat: "kleuren beluisteren, klanken zien." Ik neem aan dat dit louter metaforisch bedoeld is, en dat Werner Cuvelier zich hier geen aanhanger van het occulte vermogen der synesthesie betoont. Enerzijds geeft de kunstenaar zelf aan dat deze ordeningen zaken aan het licht kunnen brengen, inzichten kunnen genereren die anders niet of onderbelicht zouden blijven. Anderzijds bestaat zijn opzet er in "een beetje te spotten met de wetenschap, en vooral met de statistiek, door de resultaten van mijn statistische opzoekingen met kleuren en klanken te relativiseren." Hij geeft tevens te kennen dat het doel van dit werk in de eerste plaats esthetisch is, namelijk na te gaan of "deze geordende reeksen (in tegenstelling tot toevallige reeksen) evenveel esthetische sensatie teweegbrengen als intuïtief gecomponeerde werken." Opvallend is tevens dat Cuvelier op diverse wijzen feedback of inbreng vanwege de toeschouwer mogelijk maakt, bijvoorbeeld doordat deze letterlijk aan de schakelaars van de audio-apparatuur mag zitten. Een opmerkelijke stelling van de kunstenaar luidt: "Het idee is het

werk, de uitvoering is eigenlijk ondergeschikt." Het tweede deel van Cuveliers loopbaan zal deze maxime van de conceptuele kunst systematisch met de voeten treden.

In haar bekende essay *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition* schrijft Rosalind Krauss het volgende over de interne logica van Conceptual Art: "Conceptual art's further claim was that by purifying art of its material dross, and by producing it as a mode of theory-about-art, its own practice had escaped the commodity form in which paintings and sculptures inevitably participated as they were forced to compete in a market for art that increasingly looked just like any other." Reeds in 1973 publiceerde Lucy Lippard het essay *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 until 1972*. De titels van beide essays vind ik vrij misleidend en gemakkelijk verkeerd te begrijpen, namelijk alsof het kunstwerk voor eens en altijd van elk materieel of mediaal bestaan verlost zou zijn. De bankrekening van pakweg Joseph Kosuth toont wellicht aan dat niet alleen de geclaimde 'ontsnapping' van het conceptuele kunstobject uit zijn materiële bestaan, maar tevens de 'verlossing' van een statuut als 'commodity' of verkoopsgoed, een vrij naïeve illusie gebleken is. Elk beeldend kunstobject blijft tot nader order deel uitmaken van de wereld van onze onmiddellijke zintuiglijke impressies en (inter)subjectieve ervaringen en relaties. Ook inkt op papier maakt deel uit van die concrete, materiële wereld. Of nog: het is zo evident dat de vele mogelijke virtuele werelden die ons omringen slechts toegankelijk zijn vanuit een concreet hier-en-nu, dat het merkwaardig is dat dit zo vaak vergeten of veronachtzaamd wordt. Het komt mij voor dat Werner Cuvelier dit daarentegen nooit uit het oog verloren is.

Na zijn reeks *Statistical Projects* en andere sterk aan de Conceptual Art verwante werken, ontwikkelt Cuvelier vanaf eind de jaren zeventig een beeldtaal en een oeuvre met een heel specifiek, eigen karakter. Daarbij kunnen vormen en kleuren nog altijd het manifeste resultaat vormen van een codering. In dat geval bezitten ze enerzijds een zekere functionaliteit binnen een tabel, een grafiek, een kaart of een plan. Anderzijds trachten deze kunstwerken, tezelfdertijd, de toeschouwer te verleiden om hun vormen en kleuren, en de wijze waarop deze door de kunstenaar geconcretiseerd zijn, helemaal op zichzelf, autonoom te 'smaken'. De kunstenaar laat het precieze statuut van dit soort werken bewust in het midden: ze zijn precies zo gecreëerd dat de toeschouwer volgens eigen voorkeuren en inzichten kan pendelen tussen hun functionele en hun formele dimensies. Daarnaast maakt Cuvelier voortaan ook een ander soort werk. Zoals in het begin van de tekst reeds vermeld, betreft het concrete vertalingen van vormen, verhoudingen of procedures die ontleend zijn aan de volkomen abstracte en homogene ruimte van de geometrie. Uiteraard is hier geen sprake van een functionele dimensie, en komt de focus integraal op het autonoom esthetische spel van vormen en kleuren te liggen. Maar ook dit soort werk is verre van eenduidig en plaatst de toeschouwer op diverse manieren in een spanningsveld. Zo is er de spanning in de relaties tussen de abstracte en concrete dimensies van het artistieke beeld, tussen het initiële concept en de concretisering daarvan. Dat laatste is bij Cuvelier altijd een centrale rol blijven spelen, en volkomen terecht. 'Geometrisch abstracte kunst' is een contradictio in terminis. Deze term getuigt van een dwaling die al een eeuw het zicht op moderne en hedendaagse kunst vertroebelt. Opnieuw: kunst kan onmogelijk iets met de totale abstractie van geometrie *an sich* te maken hebben. Ze kan er enkel verschijningsvormen aan ontleen. Een ander spanningsveld dat in veel werken van Werner Cuvelier een cruciale rol speelt, is die tussen de eenheid van het beeld versus het proces of de procedure die eraan ten grondslag ligt. Een groot schilderij voorbereiden doet hij vaak in een schrift of een boek. Op opeenvolgende pagina's tekent hij daarin bijvoorbeeld alle meetkundige figuren die aan eenzelfde protocol beantwoorden. In deze voorbereidende tekeningen of aquarellen ligt de nadruk vanzelfsprekend op het procesmatige, seriële aspect. Vervolgens kan dit voorbereidende werk aanleiding geven tot een reeks schilderijen, maar het is ook mogelijk dat Cuvelier de volledige verzameling varianten samenbrengt op één groot doek. Dan plaatst hij de toeschouwer voor een dilemma: je kan het geheel in één ogenblik trachten te overzien, waarbij je niets dan een wemeling van lijnen en kleuren kan vatten, of je focust op een klein aantal figuren of facetten, waarbij je eventueel de wiskundige logica tracht te doorgronden, en verliest meteen het overzicht over het beeld.

Dit laatste geeft, denk ik, helder aan waar het oeuvre van Werner Cuvelier zich situeert tussen die twee uiterst ingrijpende en vernieuwende artistieke ontwikkelingen van de voorbije eeuw, die wellicht de belangrijkste referentiepunten van het oeuvre vormen: de conceptuele kunst van de jaren zestig en zeventig, en de evolutie naar de niet-figuratieve kunst in het begin van de eeuw. De conceptuelen van BMPT opteerden, net als de protagonisten van de Minimal Art, voor pure repetitie, om zo elke notie van compositie naar het verleden te verwijzen. Daarbij verwierpen ze nadrukkelijk verhoudingssystemen uit de antieke oudheid, zoals de Gulden Snede of de Reeks van Fibonacci, waar protagonisten van de historische avant-garde, zoals Piet Mondriaan, nog steeds frequent gebruik van maakten. Ook Cuvelier doet dat. Dit onderscheidt hem messcherp van zijn generatiegenoten van de Minimal en de Concept Art. Een op de vermelde proportiesystemen gebaseerde klassieke esthetica brengt beelden voort waar niets kan aan toegevoegd of van weggehaald kan worden. Het

zijn, met andere woorden, totaalbeelden die, als een organisch geheel, in één enkel moment simultaan door het oog en het verstand gevat kunnen worden. Dit essentieel aspect van de klassieke schoonheid is ook in het modernisme blijven standhouden. Kunsttheoreticus Michael Fried stelde in zijn beroemde essay *Art and Objecthood* (1967) dat het tot de essentie van een hoogwaardig modernistisch kunstwerk behoorde, dat het in één enkel ogenblik in zijn volledigheid gevat kon worden. Deze 'presentness' ontbrak volgens hem volledig in wat hij de nieuwe vormen van 'literal art' noemde. Werner Cuvelier neemt weliswaar afstand van de pure herhaling van de minimalisten en conceptuelen, maar presenteert doeken die de toeschouwer voortdurend laten bewegen *tussen* proces en beeld. Als een conceptuele estheet, of een modernistische conceptueel.

In het essay *Het museum in het tijdperk van de media*, opgenomen in zijn bundel *Logica van de verzameling* stelt Boris Groys dat twee gevaren het museum of de publieke verzameling vandaag bedreigen. Over de afschaffing van het museum, het neerhalen van haar muren stelt hij dat dit niet zou betekenen "dat de vrijruimte zich voorbij de museale ruimte zou openen, maar dat deze ruimte zou verdwijnen." Een ander gevaar bestaat erin "de museale blik te totaliseren en de gehele wereld als een museum op te vatten, waardoor de grens tussen museum en buitenruimte verdwijnt." Het museum wordt dan ideologie. Die sluit namelijk de mogelijkheid van een buitenruimte uit: ze doet in wezen aanspraak op een alles verhelderend overzicht, op volkomen overzichtelijkheid. "De inwendige dynamiek van het museale verzamelen heeft een dergelijke totale overzichtelijkheid uiteraard tot doel – en dit doel is volledig legitiem. Ideologie ontstaat echter wanneer men probeert de moeizame en nooit te voltooien weg van het verzamelen over te slaan en met één sprong het definitieve overzicht te bereiken." In het voorwoord van de essaybundel schrijft Groys: "Elke verzameling is in de eerste plaats interessant vanwege haar politiek van uitsluiting – vanwege het verlangen dat ze oproept om naar het nieuwe buiten de verzameling op zoek te gaan. Elke verzameling is een poort naar het niet-verzamelde. Ze richt onze blik op wat zich daar- buiten bevindt, ook wel 'de werkelijkheid' of 'het leven' geheten."

Werner Cuveliers oeuvre is een schitterende poort.

Frank Maes

Deze tekst werd gepubliceerd in 'Werner Cuvelier', FeliXart Museum, Drogenbos (22.11.2015 – 28.2.2016), uitgegeven door AsaMER - imprint van MER. Paper Kunsthalle, Gent
