

WERNER CUVELIER

FeliXart Museum, Drogenbos

22.11.2015 – 28.6.2016



DE AMBIGUÏTEIT VAN ABSTRACTIE ALS CONCEPTUEEL KUNSTWERK

Ik weet niet of ik iets mag zeggen of neerschrijven over het werk van Werner Cuvelier. Dit omdat de kunstenaar in de aanloop naar de tentoonstelling de wens had geuit dat er zo weinig mogelijk contextualisering en tekst zou worden opgenomen in de zalen. Maar in het geval van Werner Cuvelier zou ik dat schuldig verzuim vinden. Dit omdat mijn indruk, bij de kennismaking van zijn werk, er één van verwondering was. Verwondering over de selectieve receptie die zijn werk kende en tegelijk ook de meegaandheid waarmee Werner Cuvelier die selectieve ontvangst aanvaardde. De laatste tentoonstellingen zijn steeds samples geweest van wat puur conceptueel werk kan worden genoemd. Ik verwonderde me er dus over dat de kunstenaar zich, in tegenstelling tot de kunstenaars van voorgaande generaties, niet als een moederkloek over 'zijn oeuvre' heeft willen ontfermen. Of genoeg nam met de selectieve belangstelling. Een op zijn minst ambigue houding.

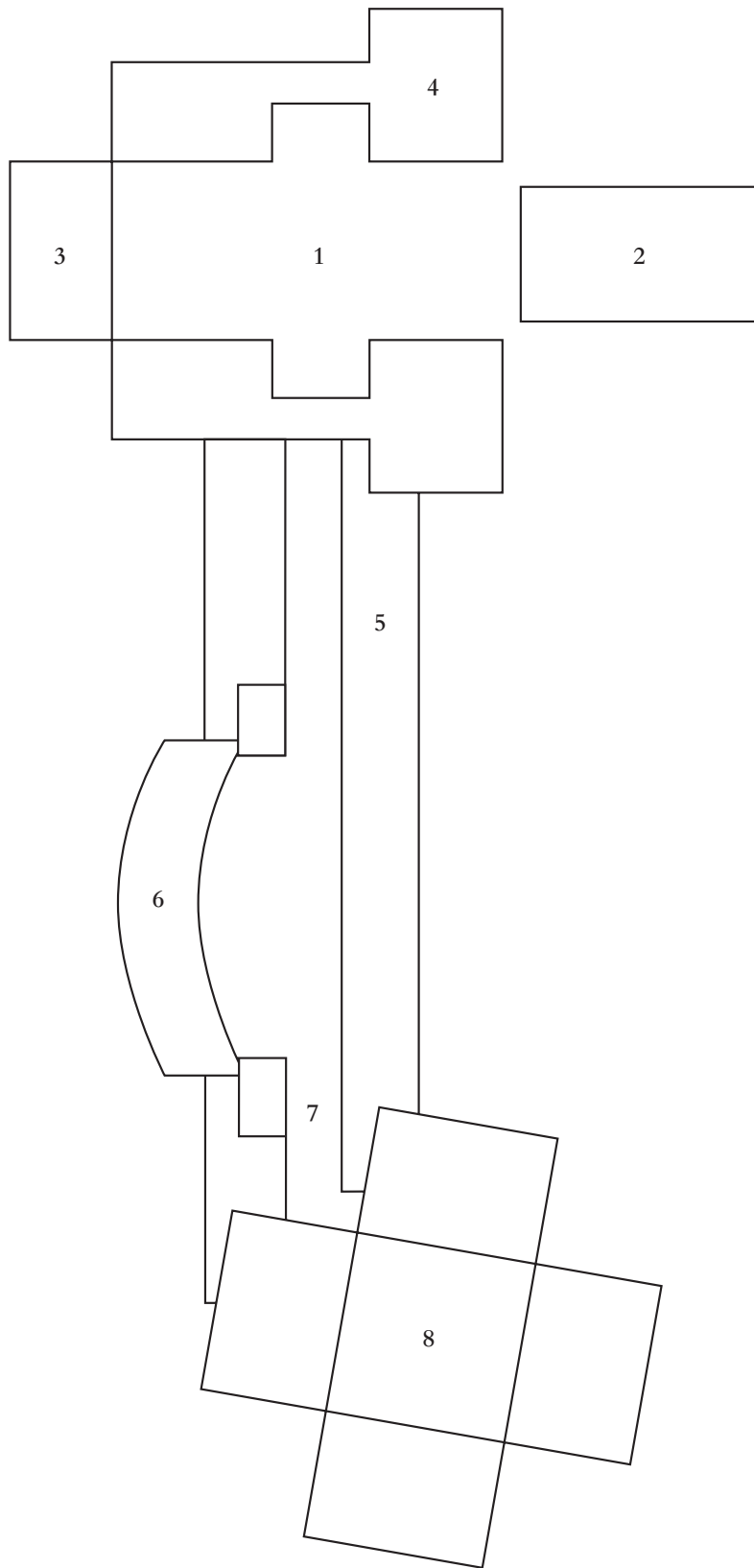
Deze observatie is meteen het uitgangspunt van de tentoonstelling en van de grootste zaal. Centraal staan twee werken die zich vormelijk weinig onderscheiden: dezelfde grootte, dezelfde taal, hetzelfde materiaal... Niets doet ons vermoeden dat beide werken een totaal andere insteek hebben. Het ene is een diagramwerk, opgebouwd uit data komende van antwoorden van enquêtes afgenomen van kunstenaars. De andere is het resultaat van vormelijke overpeinzingen over zijn levenslang onderzoek naar de Gulden Snede. Deze tweedeling vult de grootste hal van het museum, waar de monumentale *Bevolkingsaan groei* tot zijn recht komt. Uit deze thematische splitsing is duidelijk te zien hoe belangrijk de handeling, de methode van werken is. Meer dan het eindresultaat, dat later vaak hernomen en overschilderd wordt, spreekt hier een constante zoektocht naar systematisering. Vanaf de jaren 1980 zal abstracte schilderkunst op de voorgrond komen en Werner Cuvelier zal anno 2015 voornamelijk dit werk maken en tentoonstellen. En toch ligt dit vormelijk werk niet aan de basis van Cuveliers reputatie.

In een tweede deel van de tentoonstelling tonen we de werken waarmee Werner Cuvelier tussen 1970-1980 opgenomen werd in de conceptuele kunstmiddelen. Cuvelier is lid geweest van het 'Visueel Opzoekingscentrum Gent' in 1963 en later van de groep 'De IX' 1975 waar naast Cuvelier o.a. de initiatiefnemer Yves De Smet en René Heyvaert aan deelnamen. Hoewel zijn werk uit zijn studentenperiode abstract was, zal hij de kunstscène betreden vanuit de opkomende Concept Art. Bruggen in Gent, bewoners van een Spaans dorp, tijdslijnen van historische figuren:

het zijn allemaal heldere en objectieve data die Cuvelier als startpunt 'vindt'. Diagramgewijs gaat hij dit 'gevonden materiaal' vertalen naar beeldend werk. Cuveliers werk geeft een verzinnelijke versie van Hans Haacke's *World Poll* waarbij enquêtes en mappings over de jaren verder worden uitgewerkt.

We kunnen vanuit onze museale werking enkel opmerken dat Georges Vantongerloo puur wetenschappelijk werk maakte, tevens vanuit formules en de Gulden Snede, en nochtans wordt dit soort werk niet bij de Concept Art betrokken. Net zozeer kan ik er de Zweedse Hilma af Klint bij halen die reeds in 1906 'conceptuele' abstracties maakte die het resultaat waren van het symbolisch vormgeven van theosofische doctrines. Het verschil is misschien dat er een ironie, een ambiguïteit ontbreekt zoals bij het 'objet trouvé' van Duchamp. In het werk van Vantongerloo leeft een rotsvast geloof in de kracht van een beeld. Wil dit zeggen dat het werk van Cuvelier vrijblijvender is? Ik geloof alvast van niet. Binnen zijn ambigue attitude laat hij de geschiedenis een rol spelen. Hij laat het aan de aaneenschakeling van collega's, curatoren en critici over. En zolang zijn werk levend is, laat hij na om zich te laten 'verstillen', om een andere een synthese over zijn oeuvre te laten maken. Dat is net de kern van zijn werk en dat steeds in zijn rigiditeit onaf is. Aan de toekomstige receptie laten we dus over in hoeverre ook zijn werk dat geloof in het puur beeldende in zich heeft. Cuveliers attitude krijgt vorm in de laatste module van de tentoonstelling rondom de installatie *Het Binnen* waar de grondplannen en opstanden van zijn leef- en werkplaats getoond worden. De werkplaats, de magistrale serialiteit van zijn tekenboeken, de archiefmappen, geven aan in welke mate de methodiek de scheppende voorwaarde van al zijn beeldend werk is.

Sergio Servellon
Drogenbos, november 2015



LIJST VAN WERKEN

- 1
- *Verschuivingen*, 1969
hout, verf; 13 × 12,5 × 10 cm
 - *Statistic project VII – Boehm – Cuvelier*, 1973
hout, verf; 15 × 15 × 15 cm
- 2
- *Statistic Project I*, 1970
hout, verf; 100 × 100 cm
 - *Statistic Project I*, 1970
hout, verf; 100 × 100 cm
 - *Statistic Project I*, 1970
olieverf op canvas; 30 × 24 cm
 - *Statistic project V*, 1973
acrylverf op hout; inkt op papier;
geluidsinstallatie
 - *Wereldbevolking*, 1979
lakverf op paneel; 600 × 122 cm
- 3
- *z.t.*, 1989-1990
inkt, potlood, kleurpotlood, aquarel op papier
50 × 65 cm
 - *Fibonacci (voorstudie)*, 1993
mixed media op papier; 50 × 103,5 cm
 - *Cirkel, vierkant, ruit (studie)*, 1995-2005
tempera op papier; 157 × 76 cm
 - *Studie*, 1998-2004
inkt op papier; 75 × 107 cm
 - *z.t.*, 2006-2007
olieverf op canvas; 161 × 300 cm
 - *z.t.*, s.d.
olieverf op hout; 123 × 76 cm
 - *z.t.*, s.d.
olieverf op canvas; 61 × 266 cm
 - *Structuur*, 1961
hout, verf; 9 × 9 × 9 cm
 - *Getallenreeks Fibonacci*, 1972
karton, verf; 19,5 × 15 × 16 cm
 - *Kubus / Symmetrie*, 1988
karton, hout, verf; 22 × 21 × 21 cm
 - *Recyclage*, 1997
plaster, verf; 53 × 19 × 10 cm
 - *Recyclage*, 1998
polyurethaan, textiel, verf; 300 × 25 × 25 cm
- *z.t.*, 1998
polyurethaan, textiel, verf; 55 × 25 × 14 cm
 - *Recyclage*, 1999
polyurethaan, verf; 21,5 × 23 × 13,5 cm
 - *Recyclage*, 1999
polyurethaan, verf; 29 × 25,5 × 18 cm
 - *Variaties met cirkels*, 2000
karton, olieoverf; 10 × 10 × 10 cm
 - *Recyclage met verschuivingen*, 2001
plaster, verf; 10,5 × 33 × 13,5 cm
- 4
- *Statistic project VII – Boehm – Cuvelier*, 1973
inkt op papier; 3 delen, 70 × 70 cm elk
 - *Statistic project VII – Boehm – Cuvelier*, 1973
karton, verf; 70 × 70 cm
 - *Statistic project VII – Boehm – Cuvelier*, 1973
potlood en inkt op papier; 70 × 70 cm
 - *Statistic project VII – Boehm – Cuvelier*, 1973
acrylverf op canvas gemaroufleerd op hout
70 × 70 cm
- 5
- *Piramide van Cestius (S.P. XXIV)*, 1975-1984
foto's en reproducties; variabele afmetingen
 - *Retrato de L.N.*, 1980
foto's, inkt op papier; 2 delen,
50 × 67,5 cm elk
 - *Retrato de L.N.*, 1980
foto's, inkt op papier; 5 delen, 18 × 220 cm elk
- 6
- *Turner's sketch books (S.P. XXIX)*, 1979
papier; variabele afmetingen
 - *A(rt)ssenede II*, 1992
verf, multiplex; variabele afmetingen
- 7
- *Coördinaten (S.P. XXVI)*, 1975-1978
Potlood en kleurpotlood op papier;
113 × 145 cm
 - *Coördinaten (S.P. XXVI)*, 1976-77
Potlood en kleurpotlood op papier;
76 × 114 cm

- *Coördinaten (S.P. XXVI), 1977*
Potlood en kleurpotlood op papier;
107 × 22 cm

- *Statistische projecten 70 e.v., 1970*
tekenboek, 21 × 16,4 cm
- Kansas, 1970*
tekenboek, 21,5 × 14 cm
- Coördinaten, 1975*
tekenboek, 20,3 × 14,2 cm
- Schetsboek, 1978*
tekenboek, 10,4 × 17,5 cm
- Las Negras I, 1978*
tekenboek, 11,5 × 16,2 cm
- Croquis, 1978*
tekenboek, 14 × 22,5 cm
- Relaciones, 1978*
tekenboek, 19,4 × 12,5 cm
- Lijnconstructies, 1978*
tekenboek, 27,6 × 21,4 cm
- Las Negras II, 1979*
tekenboek, 16,2 × 11,5 cm
- Haven van Gent, 1979*
tekenboek, 12,2 × 10,8 cm
- ATLAS van de WERELD, 1979*
tekenboek, 24,6 × 17,8 cm
- Las Negras III, 1980*
tekenboek, 13,3 × 25,4 cm
- Las Negras IV, 1980*
tekenboek, 16,2 × 11,5 cm
- Las Negras V, 1980*
tekenboek, 24,5 × 16,2 cm
- Grand Hôtel (F), 1980*
tekenboek, 15,7 × 12,8 cm
- España, 1980*
tekenboek, 17 × 27 cm
- Schetsboek, 1980*
tekenboek, 21 × 27,5 cm
- Bruggen van Gent, 1981*
tekenboek, 14 × 8,2 cm
- Bruggen van Gent, 1981*
tekenboek, 16,3 × 10,5 cm
- Beauvais (F), 1981*
tekenboek, 21,5 × 17,1 cm
- La France, 1981*
tekenboek, 11,3 × 14,7 cm
- Vénus & Apollo (exprès), 1981*
tekenboek, 14 × 8 cm
- Het Binnen I, 1982*
tekenboek, 47 × 34,5 cm
- Las Negras VI, 1982*
tekenboek, 15,3 × 14,5 cm
- Gefantaseerde landschappen, 1982*
tekenboek, 24,5 × 32,9 cm
- Het binnen II, 1982*
tekenboek, 32,2 × 25 cm
- Fantasia III (Ergens in Spanje), 1982*
tekenboek, 19,4 × 15,3 cm
- Het binnen III, 1982*
tekenboek, 20,8 × 16,4 cm
- Penser / Classer II (Perec), 1983*
tekenboek, 19,7 × 14,5 cm
- Blauwboek, 1983*
tekenboek, 13,9 × 25,5 cm
- Roma / Cestius / Bach, 1983-1984*
tekenboek, 25,4 × 33,5 cm
- Le Puy (F), 1984*
tekenboek, 14,5 × 10 cm
- Het binnen & andere thema's, 1984*
tekenboek, 43 × 32,5 cm
- Gemengde onderwerpen + symmetrische woorden, 1985*
tekenboek, 21,3 × 18,5 cm
- Symmetrie, 1986*
tekenboek, 18,1 × 13,3 cm
- Espot / Alquezar / Tiemp (E), 1986*
tekenboek, 20 × 27,4 cm
- Vals d'Aneu (E), 1986*
tekenboek, 11,4 × 13,8 cm
- Sospel (E), 1986*
tekenboek, 13,8 × 20,4 cm
- Espèces d'Espaces – Perec, 1987*
tekenboek, 21,3 × 15 cm
- Ellipsen & co, 1987*
tekenboek, 24,5 × 15,4 cm
- Aix – Portugal, 1987*
tekenboek, 17,6 × 25,4 cm
- Portugal, 1987*
tekenboek, 19,3 × 27 cm
- Gemengde landschappen, 1987*
tekenboek, 27,5 × 19,6 cm
- Kristalografiek I, 1988*
tekenboek, 9,7 × 7,7 cm
- Kristalografiek II, 1988*
tekenboek, 27,6 × 18,7 cm
- France, 1988*
tekenboek, 18 × 33,3 cm
- La Provence (F), 1988*
tekenboek, 10 × 8 cm
- Gemengde onderwerpen, 1988*
tekenboek, 15,8 × 14,4 cm
- Agüero / Suelves (E), 1988*
tekenboek, 16,4 × 23,6 cm
- Kristalografiek III, 1988*
tekenboek, 16 × 11,6 cm
- Schetsboek, 1988*
tekenboek, 14,5 × 23,3 cm
- A(rt)ssenede, 1989*
tekenboek, 16 × 19,7 cm
- Symmetrie, 1989*
tekenboek, 17,9 × 12,6 cm
- Allerhande, 1989*
tekenboek, 21,6 × 13,9 cm
- Sombere landschappen, 1989*
tekenboek, 25,6 × 18,3 cm
- Cirkels, 1989*
tekenboek, 18,3 × 13,8 cm
- Pireneos (E), 1989*
tekenboek, 21,4 × 13,3 cm
- Gemengd, 1989*
tekenboek, 10,2 × 14,2 cm
- Gemengd, 1989*
tekenboek, 21,5 × 14,6 cm
- Georges Perec, 1990*
tekenboek, 14,8 × 10,5 cm
- Kristalografie, 1990*
tekenboek, 23,8 × 17 cm
- Belle-Île-en-mer, 1990*
tekenboek, 26,1 × 18,8 cm
- Bor et Bar (F), 1990*
tekenboek, 19,5 × 14,8 cm
- Perec, 1990*
tekenboek, 12,3 × 9,4 cm
- Recyclage, 1990*
tekenboek, 24,7 × 16,2 cm
- Blauwboek, 1991*
tekenboek, 17,5 × 12,4 cm
- Galerie Guy Ledunne, 1991*
tekenboek, 22 × 15,7 cm
- Vaison-la-Romaine (F), 1991*
tekenboek, 13,1 × 8,7 cm
- Ruimte, 1992*
tekenboek, 12,8 × 8,8 cm
- Wenen, 1992*
tekenboek, 10 × 14,2 cm
- A(rt)ssenede, 1992*
tekenboek, 19 × 26,5 cm
- Vaison-la-Romaine (F), 1992*
tekenboek, 14,8 × 10,3 cm
- Boek, 1993*
tekenboek, 19,7 × 14,3 cm
- Boek I, 1993*
tekenboek, 14,9 × 11,3 cm
- Boek II, 1993*
tekenboek, 38,4 × 28,7 cm
- Morvan / Praha, 1993*
tekenboek, 10,6 × 7,6 cm
- Multivolmaakte getallen, 1993*
tekenboek, 28 × 19 cm
- Drau (O), 1993*
tekenboek, 15,9 × 11,1 cm
- Ledunne, 1993*
tekenboek, 12,8 × 8 cm
- Allerlei, 1993*
tekenboek, 13,3 × 8,6 cm
- Fantasia I, 1993*
tekenboek, 14,5 × 9,4 cm
- z.t., 1993*
tekenboek, 28,5 × 17,8 cm
- Gulden Snede, 1993*
tekenboek, 33,5 × 25,5 cm
- Oltis / Lot (F), 1994*
tekenboek, 16,8 × 14,2 cm
- Gulden Snede, 1994*
tekenboek, 19 × 14,5 cm
- Otterlo (NL), 1994*
tekenboek, 20,2 × 15 cm
- Variabele onderwerpen, 1994*
tekenboek, 17,5 × 13 cm
- z.t., 1994*
tekenboek, 14,5 × 8,8 cm
- Muziek, 1994*
tekenboek, 37,5 × 18,2 cm
- Mrabba / Saft, 1995*
tekenboek, 19,9 × 14,3 cm
- Variaties, 1995*
tekenboek, 37,2 × 26,5 cm
- Boek II, 1995*
tekenboek, 25,7 × 17,7 cm
- Galerie Cyan, 1995*
tekenboek, 29 × 20,4 cm
- Österreichischer Schulleft, 1995*
tekenboek, 21,4 × 16 cm
- Conservatorium Gent, 1995*
tekenboek, 10 × 9,3 cm
- Boek III, 1995*
tekenboek, 11 × 10 cm
- De kleuren, 1995*
tekenboek, 54,4 × 39,4 cm
- 1 2 3, 1995*
tekenboek, 8,3 × 6 cm
- Snijvlakken van de kubus, 1995*
tekenboek, 18,5 × 14,4 cm
- Galerie Cyan, 1995*
tekenboek, 27,4 × 17,4 cm
- Boek IV, 1995*
tekenboek, 38,4 × 28,4 cm
- Boek I, 1995-2013*
tekenboek, 39,5 × 28,5 cm
- Allerlei & co, 1996*
tekenboek, 28 × 19,2 cm
- Frans-Vlaanderen, 1996*
tekenboek, 21,7 × 15,3 cm
- Boek zonder naam, 1996*
tekenboek, 12,3 × 16 cm
- Hyperkubus, 1996*
tekenboek, 25,1 × 16,4 cm
- z.t., 1996*
tekenboek, 11 × 8 cm
- De kleuren / Pianofabriek, 1997*
tekenboek, 27 × 19,3 cm
- De Donau (Ö), 1997*
tekenboek, 17,5 × 12 cm
- Diabolo's, 1998*
tekenboek, 57 × 38,5 cm
- Provence (F), 1998*
tekenboek, 24,2 × 16,1 cm
- Vaison-La-Romaine (F), 1998*
tekenboek, 24 × 16,3 cm
- Sillian-Maribor (Ö), 1998*
tekenboek, 15,5 × 25 cm
- 250 jaar K.A.S.K., 1998*
tekenboek, 21 × 16,6 cm

- Veertig*, 1999
tekenboek, 33,9 × 25,3 cm
- Soria (E)*, 1999
tekenboek, 21 × 13,1 cm
- Bourgondische landschappen*, 1999
tekenboek, 8 × 12,3 cm
- Sint-Maria-Horebeke*, 1999
tekenboek, 20,3 × 15,4 cm
- Kristalografie*, 1999
tekenboek, 57 × 38,5 cm
- Flagey (F)*, 2000
tekenboek, 13,2 × 9 cm
- Fantasie II*, 2000
tekenboek, 16,4 × 12,6 cm
- France / Espagne*, 2001
tekenboek, 15,4 × 11 cm
- La France*, 2001
tekenboek, 16,8 × 13 cm
- z.t.*, 2001
tekenboek, 28,3 × 19,5 cm
- Malpàs (E) + Fibonacci*, 2001
tekenboek, 31,9 × 25,6 cm
- Permutaties*, 2002
tekenboek, 20,6 × 13,9 cm
- Le Loire / Sauldre (F)*, 2002
tekenboek, 17,2 × 12,6 cm
- España*, 2002
tekenboek, 34,3 × 25,4 cm
- z.t.*, 2002
tekenboek, 23 × 15,5 cm
- Villaz Viçosa / Nunoç (P)*, 2002
tekenboek, 29 × 12,8 cm
- z.t.*, 2002
tekenboek, 7 × 9,5 cm
- Gedichten*, 2003
tekenboek, 16 × 11 cm
- Variaties / Gulden Snede*, 2003
tekenboek, 27,4 × 17,5 cm
- Viehla (E)*, 2003
tekenboek, 26,2 × 18 cm
- France / España I*, 2003
tekenboek, 17,5 × 13,5 cm
- Terneuzen / Hoofdplaat*, 2003
tekenboek, 16,5 × 10,3 cm
- Tiede / Tenerife (E)*, 2003
tekenboek, 28,8 × 17,5 cm
- France / España II*, 2003
tekenboek, 13,2 × 9,3 cm
- España*, 2004
tekenboek, 15,5 × 11,2 cm
- La Gomera (E)*, 2004
tekenboek, 29,3 × 18,2 cm
- Variaties*, 2004
tekenboek, 20,7 × 16,2 cm
- Cirkel / vierkant / ruit*, 2005
tekenboek, 21,5 × 15,1 cm
- Landschappen*, 2005
tekenboek, 21,2 × 15,1 cm
- St.-Joachim (F)*, 2005
tekenboek, 14,5 × 20,4 cm
- Scuol (CH)*, 2006
tekenboek, 28,8 × 19,7 cm
- Biscarosse / Landes*, 2006
tekenboek, 23 × 15 cm
- Cirkel / vierkant / ruit*, 2006/2008/2013/en later
tekenboek, 38,1 × 28,7 cm
- z.t.*, 2007
tekenboek, 21 × 14 cm
- Daler-Rounney*, 2007
tekenboek, 21,8 × 26,8 cm
- Rocco d'Orcia*, 2007
tekenboek, 12,6 × 6,7 cm
- Witboek*, 2008
tekenboek, 39 × 26,8 cm
- Fibonacci*, 2008
tekenboek, 40,5 × 27,5 cm
- z.t.*, 2008
tekenboek, 19,6 × 13,5 cm
- Herinneringen*, 2008
tekenboek, 12,8 × 8,2 cm
- Le Brionnais (F)*, 2009
tekenboek, 19,8 × 16,7 cm
- De Noordzee ter hoogte van Den Haan aan Zee*, 2009-2013
tekenboek, 33,8 × 26,4 cm
- Rechthoekig*, 2010
tekenboek, 25,5 × 16,3 cm
- Composities*, 2010
tekenboek, 18 × 13 cm
- Symmetrie*, 2010
tekenboek, 38 × 30 cm
- Fontevraud / Brière (F)*, 2010
tekenboek, 20 × 14 cm
- Europa*, 2012
tekenboek, 26,4 × 18,7 cm
- In-delen / Indelen*, 2012
tekenboek, 25 × 16,4 cm
- Cirkels*, 2012
tekenboek, 25,7 × 16,7 cm
- Provençaalse akvarellen*, 2012-2013
tekenboek, 38 × 29 cm
- 123 / ABC*, 2013
tekenboek, 16,6 × 12,7 cm
- Connelles (F)*, 2013
tekenboek, 19,5 × 13,5 cm
- Oefeningen*, 2013
tekenboek, 12,1 × 19,7 cm
- z.t.*, 2013
tekenboek, 25,5 × 17,7 cm
- Roodboek*, 2013
tekenboek, 47,2 × 32,8 cm
- Recyclage I*, 2013
tekenboek, 25,5 × 21,7 cm
- Stillevens I*, 2013
tekenboek, 26,6 × 18,8 cm
- Stillevens / recyclage II*, 2013
tekenboek, 5 × 17,4 cm
- Het grote gatenboek*, 2014
tekenboek, 30,8 × 25,5 cm
- Rood boek met daim band*, 2014
tekenboek, 38,1 × 28,3 cm
- Ideën*, 2014
tekenboek, 21 × 16,7 cm
- Hommage aan Dan Van Severen*, 2014
tekenboek, 58,4 × 40,8 cm
- Afgeknotte isocaëder (Archimedes XIII)*, 2014
tekenboek, 22 × 15,5 cm
- Romboëdrisch icosidodecaëder (Archimedes V)*, 2014
tekenboek, 22 × 15,5 cm
- Oefeningen*, 2014
tekenboek, 29,6 × 21 cm
- Naar Euclides*, 2014
tekenboek, 28,6 × 19,2 cm
- Zeshoeken*, 2014
tekenboek, 38,3 × 27 cm
- Vormen*, 2014
tekenboek, 38 × 28 cm
- Symmetrie*, 2014
tekenboek, 38 × 28,3 cm
- 123 / ABC*, 2014
tekenboek, 14,3 × 9,5 cm
- Kleurboek*, 2014
tekenboek, 29,8 × 21,5 cm
- Vertord*, 2014
tekenboek, 31,8 × 23,6 cm
- 47 Cubische variaties*, 2014
tekenboek, 38,5 × 28,4 cm
- Saint-Jean-aux-Bois (F)*, 2014
tekenboek, 15,8 × 12,3 cm
- Fibonacci*, 2014
tekenboek, 32,8 × 25 cm
- z.t.*, 2014
tekenboek, 21,3 × 14,8 cm
- Société Anonyme*, 2014
tekenboek, 29,6 × 21 cm
- De kleuren*, 2014
tekenboek, 32 × 20,5 cm
- Alles op de wereld is er om een boek te maken (Stéphane Mallarmé) (1842-1898)*, 2014
tekenboek, 29,6 × 21 cm
- Tetraëder (Plato II)*, 2014
tekenboek, 29,6 × 21 cm
- Symmetrie*, 2014
tekenboek, 38,1 × 28,3 cm
- Symmetrie*, 2014
tekenboek, 38,4 × 28,5 cm
- Isocaëder (Plato IV)*, 2014
tekenboek, 24,5 × 19,5 cm
- Isocaëder (Plato IV)*, 2014
tekenboek, 27 × 19,8 cm
- Afgeknotte tetraëder (Archimedes I)*, 2014
tekenboek, 25 × 17,5 cm
- Afgeknotte kubus (Archimedes II)*, 2014
tekenboek, 33 × 25,2 cm
- The Alexandria Quartet*, 2014
tekenboek, 27 × 19,8 cm
- Hexaëder (Plato V)*, 2015
tekenboek, 26,2 × 18,1 cm
- Afgeknotte tetraëder (Archimedes I)*, 2015
tekenboek, 28,1 × 19,1 cm
- Stompe dodecaëder (Archimedes XII)*, 2015
tekenboek, 33 × 25,5 cm
- Afgeknotte icosidodecaëder (Archimedes XI)*, 2015
tekenboek, 34 × 25 cm
- Afgeknotte icosidodecaëder (Archimedes XI)*, 2015
tekenboek, 39 × 27 cm
- Afgeknotte octaëder (Archimedes VII)*, 2015
tekenboek, 38,7 × 28,6 cm
- Romboëdrisch kuboctaëder (Archimedes IV)*, 2015
tekenboek, 32 × 24,3 cm
- Afgeknotte isocaëder (Archimedes VIII)*, 2015
tekenboek, 24,5 × 16,5 cm
- Romboëdrisch icosidodecaëder (Archimedes X)*, 2015
tekenboek, 35 × 24,8 cm
- Afgeknotte kuboctaëder (Archimedes V)*, 2015
tekenboek, 22 × 15,5 cm
- Kuboctaëder (Archimedes III)*, 2015
tekenboek, 22 × 15,5 cm
- Icosidodecaëder (Archimedes IX)*, 2015
tekenboek, 25,5 × 19,4 cm
- Afgeknotte kubus (Archimedes II)*, 2015
tekenboek, 31,1 × 20,6 cm
- Stompe kubus (Archimedes VI)*, 2015
tekenboek, 30,3 × 21,9 cm
- Afgeknotte dodecaëder (Archimedes VIII)*, 2015
tekenboek, 36,4 × 27,7 cm
- Octaëder (Plato III)*, 2015
tekenboek, 31 × 25 cm
- Dodecaëder (Plato I)*, 2015
tekenboek, 38,1 × 28 cm
- Afgeknotte icosaëder (Archimedes XIII)*, 2015
tekenboek, 22 × 15,5 cm
- Achthoek*, 2015
tekenboek, 22 × 15,5 cm
- Zeshoek*, 2015
tekenboek, 22 × 15,5 cm
- Vierkant*, 2015
tekenboek, 22 × 15,5 cm

- “*Het binnen*”, 1982-1984
olieverf op canvas gemaroufleerd op hout,
160 × 126 cm
- “*Het Binnen*”, 1982-1984
lakverf op paneel; variabele afmetingen
- “*Het binnen*”, 1982-1984
olieverf op canvas gemaroufleerd op hout;
127 × 92 cm

GESPREK MET WERNER CUVELIER (1939),
GENT, SEPTEMBER 2015

Hilde Van Canneyt

Ik tref Werner in zijn Gentse herenhuis, waaraan en waarin een rits aan ateliers en 'sorteerkamers' zijn verbonden.

Hilde Van Canneyt (VC): Het verschil tussen jouw werk en dat van collega-kunstenaars van wie je op het eerste zicht enige vormelijke abstracte gelijkenis zou kunnen ontwaren, is dat jij van een idee vertrekt.

Werner Cuvelier (C): Bij mij zit er altijd een exact vertrekpunt en een achtergrond in. Pas nadien veeg ik er mijn voeten aan. Het is een evenwicht tussen een abstract strakke vormgeving en een vrij los oplossen.

VC: Mark Ruyters, bezieler van H ART, noemt je de meester van de ordening. Werken met afgebakende gegevens en begrenzingen beschouw jij als een vorm van vrijheid.

C: Ik probeer te balanceren tussen die onvrijheid én die vrijheid.

VC: Mark Ruyters schreef in een recensie in H ART: "Zijn werk is meer dan ordening en rangschikking. Het is creëren met objectieve gegevens om zo tot een subjectieve schoonheid te komen." Uit het interviewboekje met jou en Léon Wuidar, schrijft Wuidar over 'Het palet van Rowney', een recent werk van jou: "Vertrekpunt: een heel gamma olieverven van de firma Rowney beslaat 84 kleuren. Hiervan gebruikt Cuvelier alleen de vier sterren-kleuren, 24 dus, en door ze te mengen met bijvoorbeeld wit of zwart bekomt hij 276 permutaties. Dat is zijn limiet. Dit levert hem een lange, gevarieerde kleurenstrip van 21,5 meter op."

C: Voor mijn werk '60' bijvoorbeeld, dat ik maakte toen ik 60 jaar werd, waren de vorm en de kleur vooraf bepaald. Ik vond in een boek over wiskunde dat het getal 60 het meest deelbare getal is. Je kan het delen door 1, 2, 3, 4, 5, 6, 10, 12, 15, 30 en 60. De Arabieren hebben dat al lang voor Christus ontdekt. En dat hebben ze dan bij ons overgenomen. Als je het uur in honderd zou verdelen, dan heb je 100, 50, 25, 20, 10, 5, 2, 1 enzovoort,

dus dat is minder bruikbaar. Er zijn werken waarvan de vorm op voorhand vastligt, maar de kleur niet. Of omgekeerd. Zo heb ik een lang fries van wel 40 meter – waar ik al mijn kleuren zuiver gebruikte – vermengd met wit of zwart. Daar ligt de kleur aan de basis van het werk, en is de vorm een afgeleide.

VC: De inhoud van je werk is wel een beetje mannentaal voor mij...

C: Moeilijk is dat toch niet: ik leg dingen op voorhand vast en nadien speel ik ermee. (lacht) Ofwél leg ik zowel kleur en vorm vast, en dan is de speelruimte zeer klein.

Neem nu het werk dat in het hoofdatelier staat, met die aanzet in het rood: daar ga ik misschien nog maanden werk aan hebben. Het is tien jaar oud. Het is al eens getoond geweest, maar toch voel ik dat er nog iets aan moet gebeuren.

VC: Dat is een oud werk dat je nu aan het herwerken bent. Ongelooflijk hoeveel moed je daarvoor hebt!

Om het voor de lezers te verduidelijken, zal ik uit het interview met Léon Wuidar nog je werk van de vier seizoenen aanhalen.

In dat werk ga je uit van de vier jaargetijden. Het werk bestaat uit 365 kleine paneeltjes, verschillend van grootte en dikte, telkens volgens de ‘gulden snede’. De kleuren verwijzen naar de seizoenen: helder is lente, somber is herfst.

Uiteindelijk gaat je werk altijd over een soort rangschikken en sorteren. Ook in je atelier daarstraks zag ik zowel afgewerkt als half afgewerkt werk en massa’s work in progress, en dan nog eens alle soorten werk in verschillende reeksen, enzovoort.

Heb jij ooit rust?

C: Nee, nooit.

VC: Heeft jouw sorteerdwang iets (gezond) neurotisch, of heeft het daar niks mee te maken?

C: Met het ordenen van de wereld is toch niks mis?

VC: Er zijn verschillende mensen die je op je kunstweg inspireerden. Voor de jubileumexpo ‘30 jaar De Ziener’ in De Markten te Brussel, ben je een werk aan het maken met ‘portretten’ van grote namen uit de wereld van de literatuur, filosofie, schilderkunst, beeldhouwkunst, architectuur, muziek... met cd-hoesjes als kadrering.

C: Laat ons zeggen dat ik een heel groot eigen ‘canon’ heb ... Nochtans heb ik tot nu toe Van Gogh, Pollock en Rembrandt nog niet geselecteerd in mijn portretten, en ook over Rubens twijfel ik. Vermeer zit er in, alsook Agnes Martin bijvoorbeeld.

VC: Maak je zoiets om voor jezelf uit te maken wie of wat interessant is?

C: Ik maak het in de eerste plaats voor mezelf. Wordt dat niet getoond, dan kan mij dat geen barst schelen. Maar als ik die kans heb, is dat natuurlijk een vorm van communicatie.

VC: Ik las je woorden: “Een leven zonder orde en doel, is een leven vol tijdverspilling.”

C: Ik kan niet tegen een dagje niks doen.

VC: Je zegt verder: “Totale vrijheid is een illusie.”

C: Denk maar aan de punk, de provo, enzovoort ...

Ook Pollock is daar een voorbeeld van. Hij giet maar uit en smijt maar op. Mijn kritiek daarop is dat er geen begrenzingen zijn. Dat doek zou eventueel een meter breder of hoger kunnen zijn.

VC: Emotie in de kunst is voor jou een no-go, hé?

C: Het werk van Philippe Vandenberg bijvoorbeeld, is één en al emotie. Iemand die dat ziet, kan daar dan natuurlijk ook emotie bij krijgen. Of als je Baudelaire en Céline leest – bijvoorbeeld ‘Voyage au bout de la nuit’ – ik word daar triest van. Ik laat emotie zo weinig mogelijk domineren, op alle gebied trouwens.

VC: Dan wil jij ook niet dat we van jouw werk emotioneel worden?

C: (twijfelend) Dat mag wel, maar dat moet niet, laat ik het zo stellen.

VC: Wat betracht je bij ons?

C: Niks eigenlijk. Als er iemand geïnteresseerd is: mij goed. Er zijn ook mensen die hier komen en niks aan mijn werk vinden: ook goed.

VC: Uiteindelijk wil je als kunstenaar toch ‘gezien’ worden?

C: Kunst maken is natuurlijk een vorm van communicatie. Vincent Van Gogh had één bewonderaar: zijn broer Theo. En dat was blijkbaar voldoende.

VC: Ik voel geen gefrustreerd kunstenaar voor mij.

C: Ik heb daar nooit last van gehad.

VC: Je hebt iets met de schrijver Georges Perec ...

C: Er werd me erop gewezen dat mijn werk heel dicht bij Perec stond. Toch door de manier van denken. Zo ben ik hem beginnen op te zoeken en te lezen. En wij moeten bijna tegelijkertijd gestart zijn met onze praktijk. Literatuur hanteert natuurlijk een heel andere taal, invalshoek en vocabulaire dan de plastische kunsten.

VC: Een ander kenmerk van jouw werk is de Gulden Snede: de getallenreeks van Fibonacci (= Leonardo da Pisa) is daar een deel van.

C: Kort uitgelegd, die Fibonacci-reeks is als volgt: 0, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1597, 2584, 4181, enzovoort. Dus de som van twee opeenvolgende getallen geeft het volgende getal in de reeks. Het merkwaardige is dat het quotiënt van twee opeenvolgende getallen nagenoeg een constante is – bijvoorbeeld 2584 gedeeld door 4181 gelijk is aan 0,618 – en niemand weet waarom! Mysterie!

VC: Het verschil tussen jou en andere abstracte schilders is dat jij eindeloze reeksen kunt maken, en het daarom voor jezelf spannend houdt.

C: Die reeksen zijn niet eindeloos hoor, daar heb je het mis. Dat is permutatief. Eindeloos is bijvoorbeeld bij Jackson Pollock het geval. In Gent zijn er ook maar een bepaald aantal bruggen of stromen, dus voor die reeksen bakende ik dat ook af tot de stad bijvoorbeeld, maar niet erbuiten. Ik wil voor mezelf dan ook die grenzen respecteren.

VC: Sommige werken zijn zo conceptueel dat je ze ook door iemand anders zou kunnen laten uitvoeren, maar daar ben je ‘tegen’. Je vindt dat de kunstenaar de dingen zélf in de hand moet houden.

C: Dat klopt. Het verschil met bijvoorbeeld Joseph Kosuth is dat hij zo’n ideeetje heeft, maar het door anderen laat uitvoeren. Idem Sol Lewitt, die zijn

werk door anderen liet maken. Ik vind dat je dan voelt dat daar iets mechanisch, iets cleans rond hangt. Jan Vecruysse laat zijn *dingen* door een firma uitvoeren, waardoor ik vind dat er daardoor iets in zijn werk ontbreekt.

VC: Wij willen – nog in ons romantisch denkbeeld over de kunstenaar – die hand van de kunstenaar voelen in het werk. Bij jou begint je praktijk bij je tekenboeken, ook altijd iets wat tot de verbeelding spreekt...

C: Daar begint mijn ‘opzoekingswerk’, daar ontstaan mijn ideeën. Maar evengoed staan er tekeningen in van mijn reizen langs de Loire, en amuseer ik me met klassieke tekeningen te maken in de trant van Turner. Maar de boeken die je bovenop die stapels zag liggen, dat zijn boeken die een verhaal hebben van de eerste tot de laatste pagina, met een begin en een einde. Als het ware een werk in boekvorm. Ik vind schetsen en ontwerpen sowieso een aangename bezigheid.

VC: Dat ordenen en sorteren gaat écht ver bij jou: je sorteert zelfs je boekenkast op geboortjaar van de auteur.

C: Ik vind dat een goede ordening. Ik ga ze ordenen vanaf Thomas van Aquino tot Péric. En ik wil literatuur en filosofie allemaal door elkaar zetten. Geloof me, dat is véél werk.

VC: Dat kan ik geloven! Maar zie je dat als een soort fixeren van het leven, of beter gezegd, van jouw leven?

C: Nee, ik vind het gewoon interessant om te zien dat bijvoorbeeld Joyce een tijdsgenoot is van Stravinsky, alsook van Frank Lloyd Wright en Mondriaan. Je staat daar nooit bij stil. Picasso en Stravinsky zitten op dezelfde golflengte, vind ik. Stravinsky heeft bijvoorbeeld alle muziekstijlen hernomen en hergebruikt. Ook Picasso heeft veel periodes gekopieerd als meesterdief. Dat zijn twee mensen bijvoorbeeld, die hetzelfde doen in dezelfde periode.

VC: Heb jij bij iemand de mosterd gehaald?

C: Eigenlijk is mijn werk spontaan ontstaan. Al houd ik wel van het werk van Dan Van Severen, Amédée Cortier, Etienne van Doorslaer, René Heyvaert ... Ook van Agnes Martin: zij heeft vroeger de wereld vaarwel gezegd om zo verder in New Mexico haar ding te doen.

VC: Voor jou moet iemand niet per se zijn doorgebroken om respect te verdienen?

C: Zeker niet, eerder het tegendeel. Voor Picasso heb ik bijvoorbeeld weinig respect, behalve voor zijn ruimtelijk werk en zijn tekeningen. Van Rubens kan ik alleen maar voor zijn kleine ontwerpen respect opbrengen, zijn grote schilderijen zijn toch door assistenten gemaakt. Maar voor Vermeer doe ik wel mijn hoed af.

VC: Je had onlangs een dubbelexpo in galerie ‘De Ziener’ in Asse en galerie ‘EL’ in Welle. Dat zijn toch mensen die in je geloven? We moeten nog even teruggaan naar hoe het allemaal begon: je papa was bakker, en op weg naar school bracht je Constant Permeke altijd ‘pistolets’. Toen je twaalf was, durfde je hem eindelijk te vragen of je zijn atelier mocht zien. Na dat bezoek stond je besluit vast: je zou schilder worden!

C: (knikt)

VC: En voor je het wist, mocht je naar het hoger middelbaar in het Sint-Lucasinstituut te Gent. Om dan erna naar de Normaalschool (= regentaat) te trekken, waar je les kreeg van kunstenaar Octave Landuyt.

C: We gingen daar eigenlijk allemaal naartoe omdat Landuyt daar leraar was. Jan Hoet zat daar, Karel Dierickx, Roger Wittevrongel, Camiel Van Breedam, Hans Persoons en een hele troep uit Antwerpen. Landuyt was één van mijn beste leraars, samen met Gaspard De Vuyst. Dat ‘leren voor lesgever’ was maar iets wat we erbij namen, dat was niet ons eerste doel. Er was daar gewoon een toffe sfeer.

VC: Hoe was je relatie met de andere Gentse kunstenaars die ouder waren dan jou?

C: Dan Van Severen, René Heyvaert en Amédée Cortier waren van de jaren twintig, zij waren oudere collega’s van mij. Van Severen was een oud-leraar van mijn vrouw, en Cortier kwam hier wel wekelijks een koffietje drinken. Zij hebben het meest invloed gehad op mijn werk. We gingen ook naar elkaars openingen. René Heyvaert woonde buiten Gent, hem zagen we minder.

VC: Toonde je hen je nieuwe werk en spraken jullie “over kunst”?

C: Op zich werd daar niet expliciet over gesproken, maar we verstonden elkaar zonder daarover te praten. Cortier bekende me wel dat hij het lastig had met zijn werk om ermee door te breken of bekend te raken, maar hij zei mij dat ik het met mijn werk nog véél lastiger zou krijgen. (lacht)

VC: Welk verband was er met die andere kunstenaars uit het Gentse: Leo Copers, Roland Vandenberghe, Dirk Liefoghe en Jan Vercruysse, ...?

C: De oudste is Jan Vercruysse. Hij had de galerie 'Elsa von Honolulu-Loringhoven' waar ik nog heb geëxposeerd. Met Leo Copers heb ik minder contact, ik heb ook met zijn werk minder een link. Roland Vandenberghe heb ik niet zo goed gekend. Hij was nogal een provocerend kunstenaar. Dirk Liefoghe was leraar film en hij heeft ook de latere Gentse Studio Skoop opgestart.

VC: Waren er ook negatieve ervaringen met andere collega's?

C: Nee. Maar wij hadden weinig contact met de meer 'figuratieve' collega's zoals Karel Dierickx, Jean Bilquin of Nadine Van Lierde, omdat zij in een heel andere richting werkten. We waren respectvol tegenover mekaar, maar hadden gewoon geen echte binding.

VC: Je bent afgestudeerd in '63. Waren er in die tijd veel galeries in Gent?

C: Er was Galerie Foncke en Galerie Plus Kern, waar ik heb geëxposeerd. In de jaren zeventig heb ik vooral in galerie L'A in Luik geëxposeerd. Ook in Cyan, nu galerie Nadja Vilenne in Luik.

VC: Hoe was die Gentse scène versus de Antwerpse eigenlijk? Hadden jullie contact met elkaar?

C: Neen, die voelden zich altijd zo boven ons zweven. (lacht)

VC: Ik vrees dat er nog niet veel is veranderd. (knipoogt)

WERNER CUVELIER IN HET TEKEN VAN DE ORDENING VAN DE OBJECTIVITEIT

Willem Ellias

In wat volgt, probeer ik een kunstfilosofische reflectie te formuleren met het oeuvre van Werner Cuvelier in het achterhoofd. Het is geen interpretatie van zijn werk geworden, maar een theoretisch kader waarin zijn werk past. Ik probeer hem in de tijdsgeest te plaatsen als sleutel tot beter begrip. Ook al wordt zijn naam niet voortdurend geciteerd, toch drijft hij in de woordenwolken mee.

Bij het schrijven borrelden een aantal vragen op die ik in onderaanneming doorspeelde aan Hilde Van Canneyt. Van alle markten thuis als het om kunstenaarsinterviews gaat vulde ze de vragenlijst nog wat aan. Voorgaand interview geeft hierdoor een zeer concreet beeld van het oeuvre uit de mond zelf van de kunstenaar. De verbale getuigenis en het kunstfilosofische kader vormen zo een evenwichtsoefening om het werk van Werner Cuvelier te benaderen.

Wanneer men avant-garde troepen van de moderne kunst overschouwt, merkt men dat naast de vele mogelijke opdelingen er een splitsing mogelijk is tussen een focus ofwel op de subjectiviteit ofwel op de objectiviteit. De zogenaamde oude kunst heeft doorgaans verplicht gekozen voor de objectiviteit. Wanneer de mate van natuurlijke nabootsing het criterium is, dan is er weinig speling voor persoonlijke emoties. Daterend van voor de uitvinding van een via een objectief vastgelegde bewaring van het beeld, fotografie genaamd (1839), had die kunst overigens ook de taak beelden te bewaren. Zelfs al waren die vaak religieus-ideologisch of profaan verheerlijkend, er bleef een objectieve basis. Geloof en roem moesten immers mee bewaard blijven. Iemand die zich zijn fin de carrière droomt als heilige, heeft graag dat dit hemelse statuut ook op aarde niet vergeten wordt. Dat is met edellui of rijke koopmannen niet anders, zelfs al wordt hen de hel toegewezen.

Het avontuur van de moderne kunst heeft zich precies verzet tegen deze objectiviteitsopdracht, die uitgevoerd kon worden door ambachtsmannen, weliswaar in een tijd dat dit nog een belangrijke rol speelde in het arbeidsbestel. In de titel 'kunstenaar' is het overigens niet zozeer het 'kunnen' van de ambachtsman dat in rekening gebracht wordt om het als uitzonderlijk te waarderen. Deze bijzonderheid put de kunstenaar uit een in de negentiende eeuw ontstane opvatting dat die persoon over een

wel zeer bijzondere subjectiviteit zou beschikken. Gebonden aan de tijdsperiode, noemt men dat tot op vandaag de ‘romantische’ invulling van de opdracht. Kunstenaars behoren tot de soort van de genieën, d.w.z. mensen die met een buitengewone authenticiteit, al eens ‘ziel’ genaamd, begiftigd zijn. Het aspect van ‘gift’, zit overigens verrat in een ander kenmerk van hun zijn, nl. in het hebben van talent.

Ik denk echter dat zowel het ophemelen als het veroordelen van dit romantisme niet ter zake doet. Het volstaat in te zien dat het nieuwe model van de kunstenaar een vroeg voorbeeld is van hoe de autonomie van de mens geëvolueerd is. Vandaag kan men daar de extreme democratisering van constateren via de mogelijkheden van het zappedrag in de sociale media: iedereen beslist instamatisch wat binnen komt en iedereen heeft iets belangrijks te vertellen over alles. En inderdaad, daar staat de avant-garde kunstenaar model voor. Niet te verwonderen dat hij met dit statuut al eens tot gek verklaard werd en nog wordt.

Maar dit maatschappelijk fenomeen heeft niet zoveel met de kunstproductie zelf te maken, nl. met het probleem: welke vorm ontwikkel ik binnen welke context om wat te beogen?

Het is precies als antwoord op deze vraag dat een kunstenaar een keuze maakt tussen de objectiviteit en de subjectiviteit. Dit hangt uiteraard af van zijn temperament, maar ook van de anderen, om een simpel woord te gebruiken voor de gedachte dat in bepaalde tijden de algemene voorkeur kan gaan naar een van beide opties. In de periode van de Russische revolutie was een kunst welkom die voorstond om de maatschappij te veranderen: het constructivisme. Na WO II was er een welkom die de algemene bevrijding vierde: de drappings van Jackson Pollock die op een lyrische wijze zijn gemoedsstemming met verf op het gevloerde canvas spatte. Veel vrijer kan niet. In zijn spoor weigerden de ‘Informelen’ zelfs dat hun werk ook maar naar enige herkenbare vorm zou verwijzen. In de geschiedenis van de moderne kunst heeft de opdeling objectief, over de buitenwereld, wisselend gespeeld met subjectief, over de binnenwereld. Het innerlijke als het vooropstellen van een eigen ervaren wereld met persoonlijk aangebrachte vervormingen en individuele keuzes van beklemtoningen, kwam eigenlijk maar aan bod met het expressionisme (1905). Met ‘De schreeuw’ van Munch als voorloper. Het werd opgevolgd door het surrealisme (1924), dat het subjectieve verlegde van het zichtbare emotionele naar het onzichtbare onbewuste van ons bestaan. Maar bij de aanvang van die geschiedenis (± 1850) was er eigenlijk meer interesse voor het objectieve. Het realisme van Courbet had een uitgesproken sociale dimensie. En het impressionisme ging over hoe we de buitenwereld soms waarnemen met een oog voor de veranderingen van dit gebeuren. Het symbolisme wou maatschappelijke betekenissen toekennen

aan de objecten uit onze omgeving. Doorheen het verdere verloop van de recente kunstgeschiedenis, tot op vandaag, is de wisselende aandacht voor het binnen of het buiten gebleven.

Deze wat lange inleidende beschouwing was nodig om het werk van Werner Cuvelier te situeren. Als hij in Gent aankomt, wordt deze stad artistiek beheerst door een aantal toen jonge kunstenaars, zo'n vijftien jaar ouder dan hijzelf, die niet echt als zijn voorlopers kunnen beschouwd worden. Zelfs niet als zijn bevriende collega's met wie hij zijn visie op kunst kan delen. Deze leidinggevende figuren zijn ook verbonden aan drie diverse kunstinstellingen. Er is in het regentaat Plastische Kunsten Octave Landuyt. Hij ontwikkelt een soort fantastieke beeldtaal die aanleunt bij het surrealisme dat weliswaar vóór WO II ontstaan is, maar pas erna tot volle bloei komt. Via de Nieuwe Zakelijkheid gaat dit ook gepaard met een terugkeer naar de oude technieken van de schilderkunst, waarin het tonen van het kunnen niet geschuwd wordt. Hij was voor Werner een goede leermeester, maar hij deelde zijn verbeeldingswereld niet.

Dan is er Sint-Lucas Gent. Daar heerste de goeroe Dan Van Severen in huis die geometrisch abstract werk maakt van eigen signatuur. Zijn ruit is fenomenaal. Soberheid is de regel samen met volharding. Als wereld benadert hij deze van de mystiek, de zoektocht naar de Eenheid. Voor Cuvelier wordt het een vriend. Hij is geen leerling van hem. Zijn mystiek is niet van religieuze aard, maar wordt enkel gevoed door zijn liefde voor het soms mysterieus onverwachte van de wiskunde.

Ten derde is er de Academie, toen grote vrijplaats van de kunst, '68 hangt er in de lucht. Hier zwaaien de tegenpolen van Cuvelier de plak. Ze wordt beheerst door twee figuren die inspelen op de Amerikaanse lyrische abstractie. Pierre Vlerick zal deze schilderswijze blijven volgen, al worden er soms sensuele vrouwen uit geboren, zoals bij Willem de Kooning. De drippings van Pollock worden door Jan Burssens in Vlaanderen ingevoerd. Onder invloed van Bacon verschijnen er geometrische figuren uit die brij van wirwarrende kleuren. Hij wordt aldus vertegenwoordiger van het neo-expressionisme, waar zijn leerling Philippe Vandenberg profijt uit zal halen.

Buiten het kunstscholencircuit van Gent neemt de meester van Machelen nog een belangrijke plaats in het Gentse kunstgebeuren van die tijd in: Roger Raveel. Hij zal een soort Vlaamse pop-art ontwikkelen, die hij Nieuwe Visie laat noemen. In feite is de meer algemene naam voor dit soort schilderkunst: Nieuwe Figuratie. Vele jongeren springen op die boot, niet zozeer op die van Raveel maar wel op een figuratie die een defiguratie is, om even te verwijzen naar een inspirerende tentoonstelling voor die tijd, georganiseerd door Karel Geirlandt, grootvader van wat het S.M.A.K. zou

worden. Sommigen verzamelen zich onder de naam Nieuwe Rococo en stellen een tijdje samen tentoon.

Dit artistieke klimaat is geen weer waarin Werner Cuvelier zich goed voelt. Hij is een vreemde eend in de bijt van de schilders en toch is hij ook een schilder. Maar hij benadert schilderkunst op een andere wijze. Hij is in Gent een van de zeldzame vertegenwoordigers van de conceptuele kunst. Als docent in de Academie zal dat van grote invloed zijn: een schilder die vooral nadenkt over kunst en niet vanuit het buikgevoel werkt. Hij heeft een aantal geestesgenoten in Gent, die echter niet aan een kunstinstelling verbonden zijn: Lou Copers steekt de Leie in brand en loopt als een blinde in de musea. De happening is zijn ding. Jan Vercruysse werkt vooral met ruimtelijke vormen en herdenkt de beeldhouwkunst. Philippe Van Snick is begaan met het spel van kleur en vlakken. Roland Vandenberghe reflecteert over de machtsmechanismen in het spoor van Duchamp en Broodthaers. Maar een groep vormden ze niet. Ze bleven allen wat alleen staan. Ze werden ook schuin bekeken en niet altijd ernstig genomen en de schilders, die schilderden verder. Het is nog een tijd waarin men dacht te moeten kiezen tussen het schilderkundige en het conceptuele. Cuvelier blijkt er vlug bij te zijn om in te zien dat het ene het andere niet moet uitsluiten.

Men kan het ontstaan en het verder ontwikkelen van de conceptuele kunst bekijken als een van de vele avant-gardes die het mechanisme vormden van de evolutie van de moderne kunst. Elk van die stromingen kenmerkt zich doorgaans door het enigszins verabsoluteren van één kenmerk van de kunst dat men dan zowel in principe als de facto het belangrijkste vindt: impressionisme, de lichtinval; expressionisme, de vervorming; futurisme, de beweging; kubisme, de ongewone invalshoek; surrealisme, de rare verhoudingen; informele kunst, de vormloosheid; cobra, het spontane; pop-art, de alledaagsheid; materiekunst, het sprekende van het materiaal;... De conceptuele kunst is in die zin dan vertrokken van de belangrijkheid van het reflectief aspect van het kunstwerk, zoals dat ook overigens in de oude kunst aanwezig was. Christus aan zijn kruis is geen expressionisme van de menselijke pijn in zulke onfortuinlijke toestand aan een foltertuing. Het verzinnebeeldt het lijden van de zoon van God die daardoor de mensheid van haar zonden verlost. Niet niets als concept. Iets gelijkaardigs doet de conceptuele kunst. Ze wil een idee kenbaar maken die reflecteert over de kunst zelf of over de cultuur, de gewoonten van de mens en zijn maatschappelijke instellingen. Als meest extreme vorm heeft zich dat geuit in het gewoon formuleren van een idee in een gebalde zin. Al vlug kwam de typografie er bij. Een kunstenaar is nu eenmaal een vormgever. Zodat deze kunstvorm uitgegroeide tot een eigen 'stijl', al is dat niet het beste woord. Dat maakt dat sommige conceptuele kunstenaars zelfs vrij esthetisch zijn geworden. Het werk dat Joseph Kosuth

bijvoorbeeld in de documenta (1992) presenteerde heeft een groot gehalte aan theatraliteit. Maar vormen kunnen zodanig zijn dat ze tot reflectie aanzetten.

Men kan de conceptuele kunst echter ook anders bekijken, niet vanuit de interessante geschiedenis van de moderne kunst, maar als een uiting van de evolutie van culturele gedachtestromen. De belangrijkste esthetische beweging in de twintigste eeuw is het 'formalisme', al kan men daar ook nog andere namen aan geven. Het was de Tsjech, Mukarovsky die in de jaren twintig de idee lanceerde in een internationale voordracht dat kunst ook altijd een 'semiotisch feit' is. Hiermee bedoelde hij dat elk kunstwerk kan bekeken worden als een teken. Een 'teken' is iets dat een betekenis draagt die er niet 'in' zit. Een voetspoor bewijst dat er iemand geweest is, die er niet meer is. Zoniet was het geen teken, want kon men zien wie er is. En behalve op een pas gedweilde vloer is een voetspoor wel het laatste gegeven om iemand die er is te herkennen. De liefde zit niet in de vaas. De roos, een teken ervan, wel. Zo verwijst elk kunstwerk naar de buitenwereld. Door een bepaalde vorm aan te nemen produceert het betekenis. Het is meer dan enkel verwijzen. Zelfs als het kunstwerk 'autonoom' genoemd wordt en dus geen verantwoording buiten zichzelf te geven heeft, dan speelt er toch nog een theorie een rol die impliciet als fundament geldt. Deze valt niet samen met het kunstwerk, maar is er ook niet van los te maken. Een geometrisch gekleurd vlak wordt maar kunst als het een theorie over de abstractie met zich meedraagt. Deze kan zelfs onuitgesproken het gevolg zijn van herhaalde handelingen van iemand die zich kunstenaar noemt en dat in enige mate maatschappelijk bevestigd weet. Een gewoon gebruiksvoorwerp kan slechts als kunstwerk geponeerd worden en tot denken aanzetten, als er spelregels bij gegeven worden. Wat overigens door Marcel Duchamp omstandig gebeurd is. Het begrip 'autonomie' leent zich overigens goed voor dit zelf-reflecterend aspect van het modernisme. Het 'autos' is het kunstwerk zelf dat zichzelf is als maaksel. Het kan dit statuut slechts verantwoorden door de '-nomie', de 'nomos', de wet die er mee gepaard gaat. Zoniet komt het 'autos' te dicht bij de betekenis dat het gekregen heeft in 'autisme' of de minder pathologische term solipsisme. 'Ipse' is immers het Latijnse voor het Griekse autos. De 'nomos' brengt er een lijn in.

Tot hier wanneer de verwijzing van het kunstwerk naar zichzelf gaat. Maar als het niet over een zuivere zelfreflectie gaat, produceert het kunstwerk als teken een betekenis die het aan zijn omgeving ontleent. Naast de artistieke context, het onafscheidelijke dat er toch niet mee samenvalt, waar ik het hogerop over had, is er ook een sociaal-culturele context en een autobiografische. Beide komen overeen met het onderscheid objectiviteit/subjectiviteit. Omdat het duidelijk is dat Werner Cuvelier zich met de wereld buiten zichzelf bezighoudt, gaan we het hier verder niet

over de auto-biografische context hebben. De socio-culturele daarentegen is des te belangrijker. Vertrekkende van de gedachte van het kunstwerk als semiotisch feit, wordt de betekenis daardoor in grote mate bepaald. Vermits de socio-culturele context niet enkel- maar meervoudig is, zijn er ook veel interpretaties mogelijk. Het bepalen van een socio-culturele context is immers steeds een keuze die men doet tussen vele. Die keuze blijft open, wist Umberto Eco, een andere belangrijke semioticus, ons reeds te vertellen begin de jaren zestig.

Het is hier dat het schoentje is beginnen te wringen tussen Werner Cuvelier en zij die reeds aan het schilderen waren voor hem. Het was een generatie die naar essenties zocht: de essentie van de binnenkant, nl. het gevoel (Burskens); van de droomwereld, nl. het onbewuste (Landuyt); van het geloof, nl. van de mystiek (Van Severen); van het dagelijkse leven, nl. de eigen waarneming (Raveel). 'Essentie' is een begrip dat men gebruikt wanneer men er van overtuigd is dat één bepaald kenmerk zodanig overheerst dat het de kern van de zaak is en er dus in aan te treffen valt. Cuvelier zocht naar de omgevingsfactoren die via zijn vormtekens betekenissen produceerden.

Dit alles om te zeggen dat de visies op kunst in die jaren zestig-zeventig niet alleen verschilden omdat er anders over kunst gedacht werd, maar ook doordat er anders naar de wereld gekeken werd. Het 'einde van de auteur' zoals dat aan de orde gebracht werd door zowel Michel Foucault als door Roland Barthes, viel als gedachte moeilijk te slikken. Hiermee bedoelden beide Franse filosofen niet, zoals ze vaak mis begrepen zijn, dat er geen auteur meer zou zijn in de zin van iemand met een uitzonderlijk talent die iets bijzonders presteert op basis van ongewone kwaliteiten. Maar wel dat uiteindelijk een auteur veel minder controle heeft over zijn product dan het standbeeld, dat hij droomt voor te verkrijgen, laat vermoeden. Dit omdat de vorm meespeelt. En dit niet enkel als gevolg van het percentage waarvoor de auteur zelf verantwoordelijk is, maar vooral voor het deel van de betekenis dat elders ontleend wordt. Het materiaal heeft zijn eigen zeg. De vorm als stijl brengt zijn traditie in het spel. Elke vorm is willens nillens een positionering binnen de betekenisstromen van de maatschappij: ideologisch links of rechts; conservatief of progressief; burgerlijk of volks; in- of tegenspelend op de schoonheidsnormen, ... Elke vorm neemt haar geschiedenis mee in de rugzak. En elke nieuwe actualiteit kan haar in een ander daglicht plaatsen. Elke vorm heeft ook haar intrinsieke limieten. Dit alles bepaalt mee de betekenis die nochtans verder het werk is van het idiosyncratisch vermogen van de auteur die iets oorspronkelijks gemaakt heeft. Naast de betekenis die hij heeft proberen te geven aan zijn vorm, staat deze open voor een oneindigheid aan bijbetekenissen. Het is hierop dat de conceptuele kunstenaars graag inspelen. Waarden zoals 'authentiek' geraken dan ook in

onmin en worden vervangen door termen als ‘vindingrijk’ en ‘origineel’. Men kan moeilijk beweren dat de ‘Fontein’ van Duchamp uitblonk door authenticiteit. Integendeel, hij vond het zelfs de moeite niet om het urinoir te bewaren en wat in de jaren zestig in de musea kwam, waren replica’s. Kortom, kunstenaars zijn graag gaan spelen met contextverschuivingen en bijbetekenissen. De connotaties kregen de overhand op de denotaties.

Dit alles komt overeen met wat de Italiaanse estheticus Brandi de ‘due vie’ genoemd heeft. Simpel samengevat kan men stellen dat er twee wegen zijn om de betekenis van iets te kennen: ze zit erin of ze zit errond. In moeilijker taal heet dat hermeneutiek en semiotiek. De hermeneutiek of de interpretatieleer poogt zoveel mogelijk informatie te verwerven om er achter te komen welke betekenis er in een kunstwerk zit. Ze doet dat via gesprekken of documenten die meer kunnen vertellen over wat er in het werk te zien is en die als basis voor een interpretatie kunnen gelden. Een interview met de kunstenaar is daar een mooi voorbeeld van, maar ook zijn dagboeken of notities. Evenals getuigenissen van vrienden. Maar een interpretator kan evengoed vanuit zichzelf vertrekken om tot de essentie van een kunstwerk te komen. Zijn eigen levenservaring kan hem daarbij helpen. Het gevaar op projectie is uiteraard niet denkbeeldig, maar wie niet interpreteert, kan niet verkeerd interpreteren. Dit is wat in feite de fenomenologie voorschrijft: de toeschouwer moet de essentie op zich af laten komen. De semioticus zoekt iets anders dan essenties. Hij gelooft zelfs niet dat er kenmerken zijn die een dergelijke voorkeur genieten. Hij gaat op zoek naar de relaties. De betekenis ontstaat op basis van de relaties die elementen van het kunstwerk hebben met de contexten. En die wisselen voortdurend. Dat maakt het kunstwerk precies boeiend. Het beschrijven van die relaties is wat men het ontcijferen van de code noemt. Ook de specialist in de tekenleer, want ook dat is een manier van interpreteren, kan zich vergissen wanneer hij er onterecht een verkeerde context bij betreft. Interpretaties zijn per definitie geen waarheden, maar maken het omgaan met kunst precies boeiend.

Het oeuvre van Werner Cuvelier draait rond die relaties en rond het effect van wisselende contexten. Heeft de semiotiek hem sterk geïnspireerd? Niet echt, maar hij heeft ze onbewust toegepast. Zijn werk zijn tekens van de ordening en vooral van de menselijke zoektocht naar wetmatigheden. ‘Wat zit er *in* de buitenwereld?’ is de vraag die hij stelt. Het antwoord legt hij vast in zijn oeuvre dat zelf ook bevragend blijft. Vandaar dat hij ook begaan is met de wiskunde, een theoretische onderzoek naar hetzelfde. Meten is weten. Hij wil zich de objectiviteit toemeten met de plastische middelen die voorhanden zijn. Precies in deze drang tot ordenen vinden wetenschappers en kunstenaars elkaar.

CONCEPT, BEELD, MATERIE

Enkele reflecties over het oeuvre van Werner Cuvelier

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 waartussen 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 genoegen heeft in Cuveliers privésfeer 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 relatieve 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 vormtaal 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 vormtaal 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 opportunisme 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) onderzoeker 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 celebreeerde. 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 Kaaithater, 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 tegengestelde 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 begrenzings- 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 ‘gesystematiseerd 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 gesystematiseerd 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 gesystemiseerd 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 ontdoet. Deze kunstwerken 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 relativering 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 geconcipieerd 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 opzoeken met kleuren en klanken te relativeren.” 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 ontlelen. 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 daarbuiten bevindt, ook wel ‘de werkelijkheid’ of ‘het leven’ geheten.” Werner Cuveliers oeuvre is een schitterende poort.

L'AMBIGUÏTÉ DE L'ABSTRACTION: WERNER CUVELIER ARTISTE CONCEPTUEL?

Je ne sais s'il m'est permis de dire ou d'écrire quelque chose sur l'œuvre de Werner Cuvelier. Au cours des conversations que nous avons eues en préparation à cette exposition, l'artiste avait en effet exprimé le souhait qu'il y eût dans les salles le moins possible de contextualisation et de texte. Mais dans le cas de Werner Cuvelier, je m'accuserais de négligence coupable. Et c'est que, lorsque j'ai fait la connaissance de son œuvre, j'ai commencé par m'étonner. Je me suis étonné de la réception sélective dont son œuvre faisait l'objet, et en même temps de la facilité dont Werner Cuvelier l'acceptait. Les dernières expositions ont toujours montré des échantillons d'une œuvre que l'on peut considérer comme purement conceptuelle. Je me suis donc étonné de ce que l'artiste, au contraire de ses collègues des générations précédentes, n'ait pas voulu prendre soin de «son œuvre» à la façon d'une mère-poule, ou qu'il se soit accommodé de l'intérêt sélectif que l'on y portait. C'est là une attitude pour le moins ambiguë.

Ce constat forme précisément le point de départ de l'exposition et en particulier de la plus grande de ses salles. Au centre se trouvent deux œuvres qui présentent peu de différences du point de vue formel : elles ont la même taille, elles parlent le même langage, elles utilisent le même matériel... Rien ne donne à penser qu'elles répondent à des principes totalement différents. La première est une œuvre-diagramme dont les données proviennent des réponses données par des artistes à une enquête qui leur a été soumise. L'autre est le résultat d'une réflexion formelle sur le Nombre d'Or auquel l'artiste a consacré toute une vie de recherches. Cette dichotomie remplit le hall principal du musée, où le monumental *Bevolkingsaangroei (Accroissement de la population)* trouve toute sa force d'expression. Le dédoublement thématique permet de constater l'importance de l'acte et de la méthode de travail. Plus que le résultat, qui est souvent repris et retravaillé, c'est la recherche permanente d'une pratique systématique qui s'exprime ici. A partir des années 1980 la peinture abstraite passera au premier plan et c'est surtout dans cet esprit-là que Werner Cuvelier produit et expose à l'heure actuelle. Ce n'est pourtant pas sur cette œuvre formelle qu'est fondée sa réputation.

Dans la deuxième partie de l'exposition, nous montrons des œuvres qui, entre 1970 et 1980,

ont donné à Werner Cuvelier une place parmi les artistes conceptuels. Cuvelier a été membre du «Visueel opzoekingscentrum» (Centre de recherches visuelles) gantois en 1963, et plus tard du groupe des «IX» (1975) dont Yves De Smet et René Heyvaert faisaient également partie. Bien qu'ayant produit des œuvres abstraites pendant ses années d'études, c'est à partir de l'art conceptuel naissant qu'il monte sur la scène artistique. Les ponts de Gand, les habitants d'un village espagnol, les lignes chronologiques de certains personnages historiques : ce sont des données claires et objectives que Cuvelier «trouve» dans la réalité et qui lui servent de point de départ. Via des diagrammes, il traduit ce «matériel trouvé» en œuvres plastiques. L'œuvre de Cuvelier donne une version plus sensuelle du *World Poll* de Hans Haacke, une œuvre dans laquelle des enquêtes et des modélisations sont progressivement élaborées au cours des années.

A partir de notre propre pratique muséale, nous ne pouvons que constater que Georges Vantongerloo a construit une œuvre purement scientifique, également basée sur des formules et sur le Nombre d'Or, sans que cette œuvre soit considérée comme conceptuelle. De la même façon, on peut évoquer l'artiste suédoise Hilma af Klint, qui déjà en 1906 faisait des abstractions «conceptuelles» qui étaient la symbolisation formelle de doctrines théosophiques. Ce qui différencie ces œuvres de celle de Cuvelier, c'est peut-être qu'elles n'ont pas l'ironie ou l'ambiguïté qui caractérise les «objets trouvés» de Duchamp. L'œuvre de Vantongerloo témoigne d'une foi intense dans la force de l'image.

Est-ce à dire que l'œuvre de Cuvelier engage moins l'artiste ? Je ne crois pas. Au sein de son attitude ambiguë, Cuvelier permet à l'histoire de jouer son rôle. Il laisse le dernier mot à la longue chaîne des collègues, des curateurs et des critiques. Et tant que son œuvre reste vivante, il évite tout «arrêt sur image», il ne permet pas qu'un autre fasse la synthèse de son œuvre. Voilà le noyau de son œuvre qui, dans toute sa rigidité, est toujours inachevée. C'est la réception future qui décidera dans quelle mesure son œuvre témoigne à son tour de la foi dans la plasticité pure.

La façon dont Cuvelier se tient dans la vie et, par extension, dans son œuvre, prend une forme concrète

dans le dernier module de l'exposition, conçu autour de l'installation *Het Binnen (L'Intérieur)* qui montre les plans et élévations des chambres de la maison où l'artiste vit et travaille. L'atelier, la série magistrale de ses livres de dessin, les classeurs d'archives montrent à quel point le souci de la méthode est la condition créatrice de la totalité de son œuvre plastique.

Sergio Servellon
Drogenbos, novembre 2015

Hilde Van Canneyt

Werner me reçoit dans sa maison de maître gantoise, véritable enfilade d'ateliers et de «salles de tri».

Hilde Van Canneyt (VC) : La différence entre ton œuvre et celle de tes collègues qui présente à première vue quelque ressemblance formelle abstraite avec la tienne, c'est que toi, tu pars d'une idée.

Werner Cuvelier (C) : Chez moi il y a toujours un point de départ et un arrière-fond exacts. Ce n'est qu'après que je ne m'en soucie plus. Je trouve un équilibre entre une forme abstraite rigide et une solution plutôt relâchée.

VC : Mark Ruyters, fondateur et inspirateur de la revue H ART, t'appelle le maître de l'ordonnement. Travailler avec des données rigoureuses et des limites équivalait pour toi à une forme de liberté.

C : J'essaie de balancer entre cette contrainte et cette liberté.

VC : Dans un article critique de la revue H ART, Mark Ruyters écrit à ton propos : «Il fait plus qu'ordonner et ranger. Il crée une beauté subjective à partir de données objectives.» Léon Wuidar pour sa part, dans le carnet qui retrace son entretien avec toi, décrit «La palette de Rowney», une œuvre récente de ta main, comme suit : «Point de départ : une gamme complète de peintures à l'huile de la marque Rowney comporte 84 couleurs. Parmi elles, Cuvelier ne retient que celles qui ont quatre étoiles, soit 24 au total ; et en les mélangeant avec par exemple du noir ou du blanc, il obtient 276 permutations. Voilà sa limite. Cela lui fournit une longue bande de couleurs variées de 21,5 mètres.»

C : Pour «60», l'œuvre que j'ai réalisée à l'occasion de mes 60 ans, la forme et la couleur étaient définies d'avance. J'avais trouvé dans un livre de mathématiques que le chiffre 60 est le plus divisible de tous.

On peut le diviser par 1, 2, 3, 4, 5, 6, 10, 12, 15, 30 et 60. Les Arabes ont découvert cela bien avant J.-C. Et nous avons repris leur idée plus tard. Si on divisait l'heure en cent parties, on aurait la séquence 100, 50, 25, 20, 10, 5, 4, 2 et 1 ce qui serait moins pratique. J'ai produit des œuvres dont j'avais d'avance défini la forme, mais pas la couleur ; et j'ai également fait l'inverse. Ainsi j'ai fait une longue frise de près de 40 mètres, où j'ai utilisé toutes mes couleurs à l'état pur, mais mélangées avec du noir ou du blanc. Là, c'est la couleur qui se trouve à la base de l'œuvre, et la forme est un dérivé.

VC : Le contenu de ton travail est un peu technique pour moi...

C : Ce n'est pourtant pas difficile : je fixe les choses à l'avance et ensuite j'en joue. (rit) Ou bien je fixe aussi bien la couleur que la forme, et alors la marge de jeu est très étroite.

Tu as vu l'œuvre qui se trouve dans l'atelier principal, avec cette ébauche en rouge : eh bien, celle-là me coûtera probablement encore des mois de travail. Elle a dix ans. Elle a déjà été exposée, mais je sens qu'elle demande encore une intervention.

VC : C'est donc une œuvre ancienne que tu es en train de remanier. Il faut un fameux courage pour faire cela !

Pour que les lecteurs s'en rendent compte, j'évoquerai, toujours dans l'interview avec Léon Wuidar, ton travail sur les quatre saisons. Le point de départ est les quatre saisons. L'ouvrage est composé de 365 petits panneaux, de taille et d'épaisseur différentes, qui obéissent tous à la règle du «nombre d'or». Les couleurs renvoient aux saisons : les claires au printemps, les sombres à l'automne. En fin de compte, il s'agit toujours, dans ton œuvre, de ranger et de trier. Dans ton atelier aussi, j'ai vu des œuvres achevées et d'autres qui l'étaient à moitié, énormément de travail en cours, et puis encore toutes sortes d'œuvres qui font série. Trouves-tu jamais le repos ?

C : Non, jamais.

VC: Ton besoin de trier est-il une sorte de névrose (saine), ou n'a-t-il rien à voir avec cela?

C: Qu'y a-t-il de mal à vouloir ordonner le monde?

VC: Beaucoup de personnes t'ont inspiré sur ta trajectoire. Pour l'exposition qui célèbre les trente ans de la galerie «De Ziener», dans De Markten à Bruxelles, tu prépares actuellement une œuvre avec les «portraits» des grands esprits du monde de la littérature, de la philosophie, de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, de la musique, ... en utilisant comme cadres des pochettes de CD.

C: Disons que j'ai un immense «canon» personnel... Pourtant, jusqu'à présent je n'ai pas encore pu me résoudre à admettre Van Gogh, Pollock ou Rembrandt dans ma galerie de portraits, et j'hésite aussi pour Rubens, Vermeer y figure, de même qu'Agnes Martin.

VC: Tu fais ce genre d'ouvrage pour décider une fois pour toutes qui ou quoi tu juges intéressant?

C: Je le fais tout d'abord pour moi-même. Si l'œuvre n'est pas exposée, cela ne me fait ni chaud ni froid. Mais bien sûr, une occasion comme celle-là est une forme de communication.

VC: J'ai lu ces propos que l'on t'attribue: «Une vie sans ordre et sans but, c'est une vie qui gaspille son temps.»

C: Je ne supporte pas de ne rien faire.

VC: Tu dis aussi: «La liberté totale est une illusion.»

C: Pense donc au punk, au mouvement Provo, etcétera... Pollock aussi en est un exemple. Il verse et il jette comme bon lui semble. Ma critique est qu'il n'y a plus de limites. En largeur ou en hauteur, sa toile pourrait tout aussi bien mesurer un mètre de plus.

VC: L'émotion dans l'art est une chose que tu évites, n'est-ce pas?

C: L'œuvre de Philippe Vandenberg est toute entière émotion. En bonne logique, celui qui la voit sera ému à son tour. Ou celui qui lit Baudelaire ou Céline. «Voyage au bout de la nuit» par exemple, ça me rend

triste. Pour ma part, je ne permets pas que l'émotion domine, j'évite cela dans tous les domaines d'ailleurs.

VC: Est-ce à dire que tu ne veux pas non plus que nous soyons émus par ton œuvre?

C: (hésitant) Disons que c'est permis, mais qu'on n'y est pas obligé.

VC: Qu'est-ce que tu attends de nous? Que veux-tu atteindre?

C: Mais... rien. Si quelqu'un est intéressé: tant mieux. Mais certains de mes visiteurs n'aiment pas du tout ce que je fais: c'est très bien aussi.

VC: En fin de compte, tu veux quand même être «vu» en tant qu'artiste?

C: Fabriquer de l'art, c'est bien sûr une façon de communiquer. Vincent Van Gogh avait un admirateur: son frère Theo. Cela lui suffisait apparemment.

VC: Je n'ai pas le sentiment de me trouver devant un artiste frustré.

C: C'est vrai, cela m'est étranger.

VC: Tu as des affinités avec l'écrivain Georges Perec...

C: On m'a dit que mon œuvre était très proche de lui, du moins par la manière de penser. J'ai donc cherché à le connaître et j'ai commencé à le lire. Nos débuts se situent plus ou moins au même moment. La littérature se sert bien sûr d'un tout autre langage, d'un autre angle et d'un autre vocabulaire que les arts plastiques.

VC: Une autre caractéristique de ton œuvre est le Nombre d'or: la suite de Fibonacci (Léonard de Pise) en relève.

C: Pour aller vite, cette suite de Fibonacci est la suivante: 0, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1597, 2584, 4181, etcétera. La somme des deux termes qui précèdent donne le nombre suivant. Ce qui est surprenant, c'est que le quotient de deux nombres qui se succèdent est une constante – par exemple 2584 divisé par 4181 égale 0,618 – et personne ne sait pourquoi! Mystère!

VC : Ce qui te distingue des autres peintres abstraits, c'est que toi, tu peux faire des séries interminables, et que tu continues donc à te poser des défis.

C : Ces séries sont moins interminables que tu ne le crois. Tu te trompes par permutation. C'est chez Jackson Pollock que l'on pourrait trouver ce genre de travail infini. A Gand il n'y a qu'un nombre limité de ponts ou de cours d'eau, et pour ces séries-là, je me limitais rigoureusement à la ville, j'excluais tout ce qui se situait au-dehors. Je veux respecter les frontières que je me trace.

VC : Certaines de tes œuvres sont tellement conceptuelles que tu pourrais les faire exécuter aussi par quelqu'un d'autre. Mais tu t'y refuses : tu trouves que l'artiste doit garder lui-même les choses en main.

C : C'est vrai. Joseph Kosuth, par exemple, a sa petite idée, et il la fait exécuter par autrui. Sol Lewitt aussi a laissé aux autres le soin de réaliser son œuvre. Je trouve que cela dégage une impression de mécanique et d'astiqué. Jan Vercruyse fait fabriquer ses choses par une entreprise : eh bien, j'ai le sentiment que par là-même il manque quelque chose à son œuvre.

VC : Nous tenons encore à l'idée romantique de l'artiste, nous voulons sentir cette main de l'artiste dans l'œuvre. Chez toi, la pratique commence par le carnet de dessin, chose qui, elle aussi, fait toujours rêver un peu...

C : C'est dans ces carnets que commence mon travail de « recherche », c'est là que naissent mes idées. Mais j'y dessine aussi mes voyages le long de la Loire, ou je m'amuse à faire des dessins classiques à la manière de Turner. Mais les livres que tu as vus au-dessus de ces piles, ce sont des livres qui, de la première à la dernière page, constituent une histoire, avec un début et une fin. Chacun est pour ainsi dire une œuvre sous forme de livre.

De toute façon, je prends beaucoup de plaisir à faire des croquis et des plans.

VC : Tu vas vraiment loin dans ta manie d'ordonner et de trier. Tu as même rangé ta bibliothèque d'après l'année de naissance des auteurs.

C : Je trouve que c'est une bonne classification. Je projette de la ranger de Thomas d'Aquin à Péric. Et je veux mélanger littérature et philosophie. Crois-moi, c'est tout un travail.

VC : Je le crois volontiers ! Mais est-ce pour toi une façon de fixer la vie, ou mieux, de fixer ta vie ?

C : Non, cela m'intéresse simplement de voir que Joyce a été le contemporain de Stravinsky, de Frank Lloyd Wright et de Mondriaan. On ne s'en rend jamais compte. Picasso et Stravinsky sont sur la même longueur d'ondes, je trouve. Stravinsky a par exemple repris et réutilisé tous les styles musicaux. Picasso aussi a copié plusieurs périodes en maître voleur. Voilà par exemple deux personnes qui font la même chose pendant la même période.

VC : As-tu trouvé ton inspiration chez quelqu'un d'autre ?

C : En fait, mon œuvre est née spontanément. Mais j'aime bien l'œuvre de Dan Van Severen, d'Amédée Cortier, d'Etienne Van Doorslaer, de René Heyvaert... Celle d'Agnes Martin aussi : elle a renoncé au monde pour faire ce qu'elle avait à faire au Nouveau Mexique.

VC : Pour toi quelqu'un ne doit pas nécessairement avoir « percé » pour mériter ton estime ?

C : Certainement pas, je dirais plutôt le contraire. Pour Picasso, par exemple, j'ai peu d'estime, sauf pour son travail sculptural et pour ses dessins. Quant à Rubens, je ne peux sentir du respect que pour ses petites ébauches, car ses grands tableaux ont été faits par des assistants. Mais Vermeer est quelqu'un que je salue avec déférence.

VC : Tu as eu récemment une exposition conjointe dans les galeries « De Ziener » à Asse et « EL » à Welle. Ce sont tout de même des gens qui croient en toi ?

Retournons encore au début de ton histoire : ton père était boulanger, et en allant à l'école, tu apportais des « pistolets » à Constant Permeke. A 12 ans, tu as enfin osé lui demander à voir son atelier. Après cette visite, ta décision était prise : tu serais peintre !

C : (dit oui de la tête)

VC : Bientôt tu passais à l'enseignement secondaire supérieur à l'institut Saint-Luc à Gand. Ensuite, tu t'es inscrit à l'école Normale (le régentat), où un de tes professeurs était l'artiste Octave Landuyt.

C : Nous allions tous là-bas à cause de Landuyt. Jan Hoet y était étudiant, Karel Dierickx, Roger Wittevrongel, Camiel Van Breedam, Hans Persoons et toute une troupe d'Anversois. Landuyt a été l'un de mes meilleurs professeurs, avec Gaspard De Vuyst. Cette formation d'enseignant n'était qu'accessoire, ce n'était pas notre but principal. Il y avait là tout simplement une bonne ambiance.

VC : Quelle était ta relation avec les autres artistes gantois qui étaient tes aînés ?

C : Dan Van Severen, René Heyvaert et Amédée Cortier étaient nés dans les années 20, c'étaient des collègues plus âgés. Van Severen était un ancien professeur de ma femme, et Cortier prenait presque chaque semaine son café ici. C'est eux qui ont eu le plus d'influence sur mon travail. Nous allions aussi aux vernissages l'un de l'autre. René Heyvaert n'habitait pas à Gand, nous le voyions donc moins souvent.

VC : Tu leur montrais tes dernières œuvres et vous parliez « d'art » ?

C : Nous n'en parlions pas explicitement, mais nous nous comprenions sans en parler. Cortier, il est vrai, m'avouait que son œuvre perçait difficilement et qu'elle n'était pas du genre à lui apporter une rapide renommée ; mais il ajoutait qu'avec la mienne, ce serait encore beaucoup plus difficile ! (rit)

VC : Quel rapport avais-tu avec les autres artistes de la région de Gand : Leo Copers, Roland Vandenberghe, Dirk Liefoghe et Jan Vercruysse, ... ?

C : L'aîné est Jan Vercruysse. Il tenait la galerie « Elsa von Honolulu-Loringhoven » où j'ai exposé. Avec Leo Copers j'ai eu moins de contact, j'ai aussi moins d'affinités avec son œuvre. Quant à Roland Vandenberghe, je ne l'ai pas bien connu. C'était un

artiste assez provocateur. Dirk Liefoghe enfin était professeur de cinéma et a fondé ce qui est devenu plus tard le Studioscoop de Gand.

VC : As-tu eu des expériences négatives avec des collègues ?

C : Non. Mais nous avons peu de contact avec les collègues plus « figuratifs » comme Karel Dierickx, Jean Bilquin ou Nadine Van Lierde, parce qu'ils travaillaient dans une tout autre direction. Nous nous estimions, mais il n'y avait pas de véritable lien entre nous.

VC : Tu as terminé tes études en 1963. Y avait-il à ce moment beaucoup de galeries à Gand ?

C : Il y avait la galerie Foncke et la galerie Plus Kern, où j'ai exposé. Dans les années 70 j'ai surtout exposé dans la galerie l'A à Liège, et à Cyan, l'actuelle galerie Nadja Vilenne.

VC : Quel était le rapport entre cette scène gantoise et celle d'Anvers ? Etiez-vous en contact ?

C : Oh non, les Anversois volaient toujours loin au-dessus de nous. (rit)

VC : Je pense qu'aujourd'hui les choses n'ont guère changé. (clin d'œil)

WERNER CUVELIER OU L'OBJECTIVITÉ ORDONNÉE

Willem Elias

Dans les pages qui suivent, j'essaie de formuler une réflexion qui relève de la philosophie de l'art, en pensant à l'œuvre de Werner Cuvelier. Ces pages ne proposent donc pas une interprétation de son œuvre, mais un cadre théorique dans lequel cette œuvre s'inscrit. J'essaie de situer l'artiste dans l'air du temps, afin de fournir une clé qui permet de mieux le comprendre. Même si son nom n'est pas cité à chaque ligne, il s'inscrit pourtant en filigrane dans toutes les phrases de mon propos.

Pendant la rédaction de ce texte, un certain nombre de questions me sont venues à l'esprit, que j'ai passées en sous-traitance à Hilde Van Canneyt. Experte ès interviews d'artistes comme elle est, elle a complété mon questionnaire d'une série de questions propres. L'interview qui précède, aboutit à une image très concrète de l'œuvre telle qu'elle est vue par l'artiste lui-même. Le témoignage verbal et le cadre philosophique forment ainsi les deux axes en équilibre selon lesquels je propose d'aborder l'œuvre de Werner Cuvelier.

En jetant un coup d'œil sur les troupes d'avant-garde de l'art moderne, on se rend compte qu'à côté des multiples répartitions possibles, une distinction peut être faite entre celles qui mettent l'accent sur la subjectivité et celles qui privilégient l'objectivité. L'art que l'on appelle « ancien » s'est généralement vu obligé d'opter pour l'objectivité. Évalué à l'aune de sa capacité d'imiter la nature, il ne disposait que d'une marge très étroite pour exprimer les émotions personnelles. Avant l'invention de la photographie, qui a permis de fixer l'image via un objectif (1893), cet art avait par ailleurs pour seconde tâche de conserver des images. Même si ces dernières étaient souvent d'ordre religieux et idéologique, ou relevaient de la glorification profane, leur base demeurait objective. La foi et la gloire devaient en effet être conservées elles aussi. Celui qui se rêve une fin de carrière parmi les saints chantant dans les chœurs célestes, tient à ce que ce statut ne soit pas trop vite oublié sur terre. Les nobles et les riches marchands ont la même ambition, même si c'est à l'enfer qu'on les destine quant à eux.

L'aventure de l'art moderne s'est précisément opposée à cette mission d'objectivité, qui pouvait être

accomplie par des artisans, fût-ce à une époque où l'artisanat jouait encore un rôle important dans le monde du travail. Dans le titre d'« artiste », ce n'est d'ailleurs pas tant le « savoir-faire » de l'artisan qui est jugé exceptionnel. L'artiste puise sa singularité dans l'idée, née au dix-neuvième siècle, qu'il dispose d'une subjectivité tout à fait particulière. Par référence à la période où cette idée a émergé, on appelle cela, encore de nos jours, la conception « romantique » de la mission de l'artiste. Les artistes appartiennent à l'espèce des génies, c'est-à-dire des personnes dotées d'une authenticité hors du commun, parfois appelée « âme ». L'idée qu'ils sont « dotés » de quelque chose, se reflète d'ailleurs dans une autre de leurs caractéristiques, à savoir qu'ils bénéficient d'un certain « don » ou talent.

A mon sens, la question de savoir s'il faut adopter ce romantisme ou plutôt le condamner est sans importance. On peut se limiter à reconnaître dans ce nouveau modèle de l'artiste un exemple précoce de l'autonomisation progressive de l'homme. De nos jours, cette autonomie a atteint une forme de démocratisation extrême, que l'on peut observer dans le « zapping » illimité permis par les médias sociaux : tout le monde décide à l'instant à quelle information il accorde le droit d'entrée ; tout le monde a aussi son mot à dire sur tout. Le modèle de cet être autonome est bien l'artiste d'avant-garde. Il n'est donc guère étonnant que ce statut lui ait parfois valu, et lui vaille encore par moments, le soupçon d'être fou.

Mais ce phénomène social a peu à voir avec la production artistique elle-même, où le problème qui se pose est le suivant : quelle forme dois-je développer au sein de quel contexte pour viser quoi ?

C'est précisément en réponse à cette question-là que l'artiste opère un choix entre l'objectivité et la subjectivité. Ce choix dépend évidemment de son tempérament, mais il est également tributaire des « autres » – j'emploie ce mot très simple pour exprimer l'idée qu'à des époques déterminées, il peut y avoir une préférence générale pour l'une ou l'autre des deux options. L'époque de la Révolution russe était favorable à un art qui prétendait changer la société : le constructivisme. Après la Deuxième Guerre mondiale, c'est un art célébrant la libération générale qui reçut les faveurs : dans ses « drippings », Jackson Pollock

projetait lyriquement ses émotions en autant de giclées de peinture sur un canevas étendu par terre. On ne pouvait créer plus librement. Dans sa foulée, les « Informels » refusaient toute référence de l'œuvre à une quelconque forme reconnaissable. Dans l'histoire de l'art moderne, l'objectivité ou le renvoi au monde extérieur n'a cessé d'alterner avec la subjectivité ou la référence au monde intérieur. Ce n'est en fait qu'avec l'expressionnisme (1905) que l'on a vu naître un art véritablement subjectif qui donne la priorité au monde de l'expérience individuelle, un monde marqué par des déformations personnelles et des accents propres. « *Le Cri* » de Munch en a été le précurseur. Ensuite est venu le surréalisme (1924), qui a étendu le subjectif, de la matière visible émotionnelle à la dimension invisible et inconsciente de l'existence. Toutefois, au début de cette histoire (vers 1850), c'est vers le pôle objectif que l'intérêt était plutôt tourné. Le réalisme de Courbet avait une dimension ouvertement sociale. Et l'impressionnisme examinait comment nous percevons le monde extérieur et comment ces perceptions sont susceptibles de varier. Le symbolisme a voulu prêter des significations sociales aux objets qui nous entourent. L'histoire récente de l'art jusqu'à nos jours est restée marquée par l'attention alternante pour le dedans ou pour le dehors.

Cette introduction un peu longue m'a semblé nécessaire pour situer l'œuvre de Werner Cuvelier. Au moment où celui-ci arrive à Gand, la ville est dominée sur le plan artistique par un certain nombre d'artistes alors jeunes, de quelque quinze ans ses aînés, que l'on ne saurait considérer réellement comme ses précurseurs, et qui ne sont même pas des collègues et amis avec qui il puisse partager ses vues sur l'art. Ces figures directrices sont liées à trois institutions artistiques différentes. Dans le régentat des Arts plastiques, il y a Octave Landuyt. Il développe une sorte de vocabulaire figuratif fantastique qui est proche du surréalisme ; ce dernier, en effet, est certes né avant la Deuxième Guerre mondiale, mais ne s'est épanoui de façon plénière qu'après. Sous l'influence du mouvement de la « *Nieuwe Zakelijkheid* » (« Nouvelle Objectivité »), Landuyt retourne en même temps aux anciennes techniques picturales, qui ne craignent pas de faire étalage du savoir-faire de l'artiste. Werner a trouvé en lui un excellent professeur, mais ne partageait pas son univers imaginaire.

A Saint-Luc à Gand, dominait le gourou Dan Van Severen qui produisait une œuvre géométrique abstraite d'une signature propre. Son carreau est

phénoménal. Il prône la sobriété et la persévérance. Son monde est proche de celui de la mystique, c'est la recherche de l'Unité. Pour Cuvelier c'est un ami, dont il ne se considère pas l'élève. Sa mystique à lui n'est pas de nature religieuse ; elle est seulement nourrie par son amour pour le mystère inattendu des mathématiques.

En troisième lieu il y a l'Académie, à l'époque la grande zone libre des arts : elle respire Mai 68. Ici règnent les antipodes de Cuvelier, car elle est dominée par deux figures qui se réclament de l'abstraction lyrique américaine. Pierre Vlerick restera fidèle à cette manière de peindre, même s'il en naît parfois des femmes sensuelles, comme chez Willem De Koninck. Quant à Jan Burssens, il introduit en Flandre les drippings de Pollock. Sous l'influence de Bacon, des figures géométriques se dégagent de ce fouillis de couleurs. Il devient ainsi le représentant du néo-expressionnisme, dont son élève Philippe Vandenberg tirera profit.

En dehors du circuit des écoles d'art gantoises, se tient enfin un artiste qui occupe lui aussi une place importante sur la scène artistique de Gand : c'est le maître de Machelen, Roger Raveel. Il créera une sorte de Pop art flamand qu'il appellera Nouvelle Vision. En fait, le nom plus général de ce genre de peinture est Nouvelle Figuration. Beaucoup de jeunes sautent sur ce wagon, moins sur celui de Raveel que sur celui d'une figuration qui, pour renvoyer à une exposition stimulante de l'époque, organisée par Karel Geirlandt, le pionnier du S.M.A.K., est foncièrement une défiguration. Certains artistes se réunissent sous le nom de Nouveau Rococo, et exposent ensemble pendant un certain temps.

Ce climat artistique n'offre pas de ciel propice à Werner Cuvelier. Il apparaît comme un étranger parmi les peintres, et pourtant il est peintre, lui aussi ; seulement, il approche la peinture d'une autre façon. Il est à Gand l'un des rares représentants de l'art conceptuel. Chargé de cours à l'Académie, il exercera une influence certaine : voici un peintre qui réfléchit surtout sur l'art et qui ne travaille pas à partir de l'intuition. Il s'est déjà trouvé quelques âmes sœurs qui ne sont toutefois pas liées à une institution artistique : Leo Copers met le feu à la Lys et traverse les musées en aveugle. C'est un maître du « happening ». Jan Verduyck travaille surtout avec des formes à trois dimensions et repense l'art sculptural. Philippe Van Snick est fasciné par le jeu des couleurs et des plans. Roland Vandenberghe réfléchit sur les mécanismes du

pouvoir dans la lignée de Duchamp et de Broodthaers. Mais ils ne constituent pas un groupe. Chacun demeure un peu isolé. Ils sont également regardés un peu de travers, on ne les prend pas toujours au sérieux. Et à côté d'eux, les peintres continuent à peindre comme avant. A l'époque, on s'imagine encore qu'il faut choisir entre le pictural et le conceptuel. Cuvelier est un des premiers à comprendre que l'un n'exclut pas nécessairement l'autre.

Dans sa naissance et son développement, l'art conceptuel peut être vu comme une des nombreuses avant-gardes qui ont fait évoluer l'art moderne. Chacune d'entre elles se caractérise par l'absolutisation d'une caractéristique déterminée de l'art, qu'elle déclare la plus importante, aussi bien en principe que dans les faits. Pour l'impressionnisme, cette caractéristique est l'incidence de la lumière; pour l'expressionnisme, la déformation; pour le futurisme, le mouvement; pour le cubisme, l'angle de vue particulier; pour le surréalisme, les proportions bizarres; pour l'art informel, le manque de forme; pour le mouvement Cobra, la spontanéité; pour le Pop art, la vie quotidienne; pour ce qu'on appelle en néerlandais «materiekunst», la qualité expressive de la matière; ... A cet égard, l'art conceptuel a mis l'accent sur l'aspect réflexif de l'œuvre d'art, aspect qui était déjà présent dans l'art ancien. Le Christ sur sa croix n'est pas l'image expressionniste de la douleur d'un homme torturé. Il symbolise la souffrance du Fils de Dieu qui délivre l'homme de ses péchés. En tant que concept, cela constitue tout un programme. L'art conceptuel fait quelque chose de semblable. Il veut manifester une réflexion sur l'art lui-même ou sur la culture, les mœurs de l'homme et ses institutions sociales. Sa forme la plus extrême a consisté à formuler cette idée dans une phrase concise. Bientôt, la typographie s'y est ajoutée. L'artiste est en effet un styliste-concepteur. Aussi cette forme d'art est-elle devenue un «style» spécifique, encore que ce mot-là ne soit pas tout à fait approprié. Certains artistes conceptuels sont même devenus assez esthétiques. L'œuvre que Joseph Kosuth a présentée dans la *documenta* (1992), est par exemple très théâtrale. Mais les formes elles-mêmes ont le pouvoir d'inciter à la réflexion.

L'art conceptuel peut aussi être abordé d'une autre façon, non pas à partir de l'histoire intéressante de l'art moderne, mais comme une manifestation de l'évolution des courants de pensée culturels. Le principal mouvement esthétique du Vingtième siècle est le «formalisme», que l'on pourrait désigner

éventuellement d'autres noms. C'est le Tchèque Mukarovsky qui, dans les années vingt, à l'occasion d'une conférence internationale, a lancé l'idée que l'art est toujours un «fait sémiotique». Toute œuvre d'art peut être considérée comme un signe. Le signe se réfère à une signification qui ne se trouve pas «en» lui. L'empreinte d'un pas, par exemple, prouve que quelqu'un est passé qui n'est plus là. Sans cette absence du passant, la trace ne serait pas un signe, car on verrait qui est là. Et sauf sur un carrelage fraîchement lavé, ce n'est certainement pas sur l'empreinte d'un pied que l'on se base pour reconnaître quelqu'un qui est présent. L'amour ne se trouve pas dans le vase. C'est la rose, le signe de cet amour, que l'on y trouve. De la même façon, toute œuvre d'art renvoie au monde du dehors. En adoptant une certaine forme, elle produit du sens. Il s'agit de quelque chose de plus que de la simple référence. Même si l'œuvre d'art est dite «autonome» et se trouve donc dispensée de chercher sa justification hors d'elle-même, une théorie continue à jouer qui prend implicitement une valeur de fondement. Cette théorie ne coïncide pas avec l'œuvre d'art, mais ne peut pas non plus en être dissociée. Une surface géométrique colorée ne devient de l'art que si elle véhicule en même temps une théorie sur l'abstraction. Cette théorie peut même rester non formulée, et découler implicitement des actes répétés de quelqu'un qui se dit artiste et se sait socialement confirmé comme tel. Un ustensile ne peut être posé comme objet d'art et inciter à réfléchir, que s'il est accompagné de règles du jeu. Marcel Duchamp en a fourni de nombreux exemples. La notion d'«autonomie» exprime d'ailleurs fort bien cet aspect autoréflexif du modernisme. L'«autos» en question est l'œuvre d'art en tant que telle, qui est elle-même dans la mesure où elle est créée de toutes pièces. Elle ne peut justifier ce statut que par la «-nomie», le «nomos» ou la loi qui la sous-tend. Sinon, l'«autos» se rapproche dangereusement du sens qu'il a reçu dans «autisme» ou dans le terme moins pathologique de «solipsisme». «Ipse» est en effet l'équivalent latin du grec «autos». Le «nomos» lui imprime une ligne directrice.

Ce qui précède s'applique aux œuvres d'art qui font référence à elles-mêmes. Mais dans les cas où il ne s'agit pas d'autoréflexion pure, l'œuvre d'art produit en tant que signe un sens qu'elle emprunte à son entourage. Ce dernier est constitué entre autres par le contexte artistique, c'est-à-dire par cette donnée qui lui est indissociablement liée et qui

pourtant ne coïncide pas avec elle, que j'évoquais plus haut, mais également par les contextes socioculturel et autobiographique. Ils correspondent à l'opposition objectivité/subjectivité. Puisque Werner Cuvelier s'occupe clairement du monde extérieur, nous laisserons le contexte autobiographique hors de notre propos. Le contexte socioculturel, en revanche, est capital. Si l'on admet l'idée que l'œuvre d'art est un fait sémiotique, son sens s'en trouve en effet déterminé dans une large mesure. Et puisque le contexte socioculturel, loin d'être simple, est pluriel, il permet de multiples interprétations. La détermination d'un contexte socioculturel relève en effet toujours d'un choix entre plusieurs options possibles. Ce choix demeure ouvert, comme l'affirmait déjà Umberto Eco, un autre sémioticien important, au début des années soixante.

C'est en ce point précis que Werner Cuvelier commence à s'écarter des peintres qui le précédaient. C'était une génération qui recherchait des essences : l'essence du monde intérieur, à savoir l'émotion (Burssens) ; celle du rêve, à savoir l'inconscient (Landuyt) ; celle de la foi, à savoir la mystique (Van Severen) ; celle de la vie quotidienne, à savoir l'observation propre (Raveel). L'« essence » est une notion dont on se sert quand on est convaincu qu'une caractéristique déterminée prédomine au point de constituer le cœur de la chose et d'y être repérable. Cuvelier en revanche cherchait les facteurs contextuels qui, via ses signes formels à lui, produisaient des significations.

Bref, les visions artistiques des années soixante et soixante-dix ne divergeaient pas seulement parce que l'on se faisait de l'art une conception différente, mais également parce que l'on regardait différemment le monde. La « fin de l'auteur » proclamée par Michel Foucault et par Roland Barthes a été une pensée difficile à avaler. Mais l'idée des deux philosophes français, souvent été mal compris, n'était pas qu'il n'y avait plus d'auteur au sens de quelqu'un doté d'un talent exceptionnel qui réalise quelque chose de spécial grâce à des qualités peu communes. Ils voulaient dire plutôt que l'auteur, en fin de compte, a beaucoup moins de contrôle sur son produit que ne le donne à penser le monument qu'il s'imagine mériter en le fabriquant. Et c'est que la forme joue un rôle, non seulement comme conséquence du pourcentage de l'œuvre dont l'auteur est responsable lui-même, mais surtout pour la part de signification qui est empruntée ailleurs. Le matériau a son

propre mot à dire. La forme comprise comme style apporte sa tradition dans le jeu. Toute forme équivaut, qu'on le veuille ou non, à un positionnement dans les flux de sens véhiculés par la société : elle est idéologiquement de gauche ou de droite ; conservatrice ou progressiste ; bourgeoise ou populaire ; conforme aux normes de beauté ou au contraire contestataire ; etc. Toute forme porte son histoire dans le dos. Et n'importe quelle circonstance actuelle nouvelle peut la placer sous un jour différent. Toute forme a également ses limites intrinsèques. Tout cela contribue à déterminer le sens, qui, du reste, n'en demeure pas moins aussi l'œuvre de l'esprit idiosyncratique de l'auteur qui a produit quelque chose d'original. Il a essayé de donner un sens à sa forme, mais celle-ci s'ouvre conjointement à une infinité de sens supplémentaires. C'est cela précisément que les artistes conceptuels aiment exploiter. On comprend que chez eux, une valeur comme « l'authenticité » est peu prisée et se trouve remplacée par le caractère « inventif » ou « original ». On dira difficilement de la « Fontaine » de Duchamp qu'elle se distingue par son authenticité. Au contraire, l'artiste n'a même pas jugé nécessaire de conserver l'urinoir, et ce que les musées ont acquis dans les années soixante étaient des répliques. Bref, les artistes se sont plu à jouer des changements de contexte et des sens supplémentaires. Les connotations ont pris le dessus sur les dénnotations.

Tout ceci correspond à ce que l'esthéticien italien Brandi a appelé les « due vie ». En résumé, il y a selon lui deux voies pour atteindre le sens d'une chose : on peut le chercher dans la chose, ou bien alentour. En jargon savant, cela s'appelle la voie herméneutique et la voie sémiotique. L'herméneutique ou théorie de l'interprétation essaie d'accumuler les informations afin de comprendre quel sens s'abrite dans l'œuvre d'art. Elle se renseigne via des entretiens ou des documents qui expliquent ce que l'œuvre donne à voir et qui peuvent servir de base pour une interprétation. Un bon exemple de cette méthode est l'interview d'artiste, ou encore la consultation de ses journaux intimes ou de ses notes. On peut récolter aussi des témoignages d'amis. Mais l'interpréteur peut tout aussi bien partir de lui-même pour atteindre l'essence de l'œuvre. Sa propre expérience de la vie peut l'y aider. On pressent le danger de la projection ; mais il faut oser courir un certain risque pour interpréter. Il s'agit en fait de suivre la consigne de la phénoménologie : le spectateur doit s'ouvrir à l'essence. Le sémioticien cherche

autre chose que les essences. Il ne croit même pas qu'il y ait des caractéristiques susceptibles d'emporter la préférence. Il cherche les relations. Le sens naît des rapports que certains éléments de l'œuvre entretiennent avec les contextes. Et ces derniers ne cessent de changer. C'est ce qui fait que l'œuvre d'art continue à nous fasciner. La description de ces rapports est ce que l'on appelle le déchiffrement du code. Or ce décodage est lui aussi une façon d'interpréter. Le sémioticien, ou le spécialiste de la théorie des signes, peut donc lui aussi se tromper, lorsqu'il met l'œuvre en rapport avec un contexte inapproprié. Par définition, les interprétations ne sont pas des vérités acquises ; mais ce sont elles qui donnent à la fréquentation des œuvres d'art sa saveur et sa capacité de fascination durable.

L'œuvre de Werner Cuvelier gravite autour de ces relations et de l'effet produit par les contextes toujours changeants. La sémiotique l'a-t-elle fortement inspiré ? On ne saurait l'affirmer ; mais il l'a appliquée inconsciemment. Son œuvre est constituée tout entière par les signes de l'activité organisatrice et surtout de la quête humaine des possibles principes structurants. « Que se trouve-t-il 'dans' le monde extérieur ? » : voilà la question qu'il se pose. La réponse se donne à lire dans son œuvre, qui en même temps continue à questionner. On comprend son intérêt pour les mathématiques, qui examinent la même chose sur un plan théorique. Mesurer, c'est savoir. Cuvelier recrée le monde « à sa mesure », il prétend s'approprier l'objectivité via les moyens plastiques disponibles. C'est dans ce désir d'ordonner que les scientifiques et les artistes se rejoignent.

CONCEPT, IMAGE, MATIÈRE

Quelques réflexions sur l'œuvre de Werner Cuvelier

Frank Maes

Werner Cuvelier aime l'ordre. Il aime la beauté qui se dégage des choses soumises à un certain ordre, et plus encore, sans doute, l'activité d'ordonner elle-même. Toute mise en ordre est une collection. Ordonner, par exemple, des choses, des concepts, des êtres ou personnes, des surfaces, des lignes et des volumes, des opinions, des activités ou des phénomènes, cela demande que l'on précise un ou plusieurs critères déterminant ce qui appartient à l'ordre et ce qui en est exclu. On peut donc dire que toute délimitation d'un certain ordre est aussi celle d'une collection. Le désir de collectionner et d'ordonner peut être si vif et si décisif, qu'il peut devenir la base d'une façon de se tenir dans la vie.

Collectionner et ordonner sont des activités centrales dans la vie de Werner Cuvelier. En témoignent les quantités impressionnantes de livres, de cahiers et de classeurs qui remplissent sa maison, et entre lesquels se déroule sa vie au quotidien. On peut donc le considérer comme un collectionneur notoire, voire, puisque ses collections sont ordonnées avec soin et système, comme un encyclopédiste ou un conservateur amateur. Celui qui a le plaisir d'être reçu dans la sphère privée de l'artiste, arrive dans un intérieur où tout respire l'amour inconditionnel dont ont été rassemblées et ordonnées les histoires de l'art, de l'architecture, de la philosophie, de la littérature et de la musique. Sans aucun doute, Werner Cuvelier est un vrai *amateur*, ou encore, un véritable *dilettante*. Il est vrai qu'au cours des siècles, ces mots ont pris dans la culture occidentale une connotation négative. Mais « dilettare » signifie : procurer du plaisir ou de la joie, « délecter ». Dans les cercles humanistes de la Renaissance, le qualificatif de « dilettante » était attribué avec respect et admiration. C'est dans cette acception originelle que j'applique le mot à Werner Cuvelier. Bien que la passion de collectionner l'habite depuis plusieurs décennies, il ne la proclame pas, et ne s'en fait pas l'apôtre. Peut-être est-ce précisément parce qu'il l'a vécue et exercée pendant toutes ces années dans l'intimité et dans un silence relatif, qu'à 76 ans, il n'a pas encore perdu le sérieux joueur et le zèle impatient de l'apprenti-sorcier.

Collectionner et ordonner sont aussi deux activités cruciales dans l'œuvre artistique de Cuvelier.

Elles constituent une véritable pierre angulaire de son art. Dans la première partie de sa carrière, aux années 1960 et 70, son activité artistique s'apparente, dans plusieurs de ses manifestations, à cette sous-discipline des mathématiques qu'est la statistique. C'est la science, la méthode et la technique de la collecte des données, de leur traitement, de leur interprétation et de leur présentation. Ces données sont ordonnées et réduites, si besoin est, à des indicateurs pertinents. Elles sont présentées en tableaux, graphiques et figures, en histogrammes, diagrammes en bâtons et diagrammes linéaires. Les résultats de l'analyse statistique sont importants pour de nombreux aspects de la science, de la politique, de l'économie, de la psychologie et de la sociologie, du monde des médias et de la société en général. Dans la deuxième partie de sa carrière, Cuvelier s'inspire également d'autres activités reliées aux mathématiques, comme la cartographie ou la technique du plan et de l'élévation en architecture. Mais depuis les années 1970, c'est surtout à la géométrie qu'il emprunte l'essentiel de son langage formel. Dérivé de l'ancien grec, ce mot composé signifiait originellement « science de la mesure de la terre ».

Arrivé à ce point, je voudrais énoncer une thèse catégorique : la vie et l'œuvre de Werner Cuvelier n'ont *rien* à voir avec la science *en soi*. Cuvelier est un artiste qui a emprunté une partie considérable de son vocabulaire formel à un certain nombre de sciences. Il s'est souvent servi des figures et des techniques de visualisation du monde scientifique, dans le but unique de développer un langage visuel personnel, qui se trouve à la base d'une œuvre riche, variée et de haute qualité artistique. Cuvelier n'a, que je sache, jamais nourri la moindre ambition de contribuer au développement d'un domaine scientifique quelconque.

Bref, Werner Cuvelier n'a rien à voir avec les nombreux artistes qui se désignent de nos jours comme « des chercheurs ». Ceux qui le font par opportunisme ou par nécessité, par exemple pour préserver leur position dans l'enseignement artistique, ou parce qu'ils en tirent des revenus importants, ont le droit de faire ce qu'il faut pour libérer le temps et l'espace nécessaires à leur activité artistique. Mais que se passe-t-il si l'artiste se prend sérieusement pour un

chercheur scientifique ? Il ne se prive pas seulement de la liberté souveraine qui lui a été accordée par la modernité, pour la troquer de son plein gré contre une liberté conditionnelle, celle d'un homme qui est obligé de répondre devant le public de chacun de ses actes ou de ses choix personnels. Il risque en outre de se prêter à des formes sérieuses d'obscurantisme et de mysticisme. A cet égard, le remarquable retour sur scène de la théosophie dans la Quatorzième Biennale d'Istanbul (organisée durant l'automne 2015 et baptisée *Saltwater. A Theory of Thought Forms* par son commissaire Carolyn Christov-Bakargiev) me semble hautement significatif. La théosophie est une doctrine occulte, pseudo-scientifique et pseudo-religieuse du début du XXI^{ème} siècle, qui, pendant un certain temps, a influencé bon nombre de fondateurs de l'art non figuratif occidental, parmi lesquels Kandinsky et Mondriaan. Je pourrais citer de nombreux autres exemples de cette tendance obscurantiste et foncièrement anti-moderne. Je songe en particulier à l'exposition centrale de Massimiliano Gioni à la Biennale de Venise 2013. Intitulée *The Encyclopedic Palace*, elle plaidait sans équivoque pour le pouvoir illimité de l'imagination artistico-scientifique et célébrait la création d'un monde total et enveloppant qui rendrait compte de toutes choses. Comme chez Bakargiev, le concept de l'exposition était exempt de toute ironie. Son point de départ était le projet auquel Marino Auriti avait consacré sa vie : *The Encyclopedic Palace of the World* (années 1950), qui devait rassembler tout ce que le monde savait et avait découvert dans une architecture colossale aux allures ouvertement stalinienne. Une autre place centrale était réservée aux dessins de Carl Gustav Jung et de Rudolf Steiner. En rapport étroit avec l'exposition de Gioni, voici un dernier exemple : *Imagine 2020 – Art and Climate Change*, un réseau international de centres d'art dans lequel la Belgique est représentée par Kaaitheater, a publié récemment un premier ouvrage, intitulé : *There Is Nothing That Is Beyond Our Imagination*. Comment ne pas lire dans ce titre un plaidoyer pour la dictature de l'imagination, pour un idéalisme totalitaire au sein duquel la réalité n'est plus que le reflet ou la projection de notre imagination ? Or si la réalité entière devient l'objet d'une idéalisation et d'une esthétisation sans limites, on voit émerger à l'horizon le spectre d'une culture fermée. En effet, contrairement à ce que l'on s'imagine intuitivement, le pouvoir illimité de *notre* imagination ne laisse plus aucune place à l'Autre et à l'altérité ; il signe donc le double arrêt

de mort de l'art moderne et des sciences fondamentales, ces deux fers de lance de la « société ouverte » prônée par Karl Popper.

Il en va tout autrement, à mon sens, de Werner Cuvelier, bien que les liens que son langage visuel entretient avec la géométrie, puissent suggérer le contraire. Ce qui m'en convainc, c'est le respect et l'admiration que m'inspire Cuvelier *dilettante*. Qu'il déploie des activités de conservateur ou d'encyclopédiste, ou qu'il fasse des excursions dans les figures de la statistique, de l'architecture ou de la géométrie, il reste fidèle à son rôle d'amateur pur. Si telle n'était pas sa position foncière, sa maison ne dégagerait pas cette impression d'hospitalité généreuse : elle prendrait l'aspect d'un palais encyclopédique, sans limite et par là même entièrement clos sur lui-même ; elle serait un musée invivable. Car tout d'abord, les musées ne sont pas construits pour qu'on y habite ou qu'on s'y attable autour d'un repas ; et en second lieu, ils doivent leur fonction sociale critique à leurs limites clairement définies, au fait que, de toute évidence, ils n'appartiennent pas à la vie quotidienne. Inversement, les maisons ne sont pas conçues pour simplement exposer la vie. C'est une erreur fatale que de confondre maison et musée, vie et art ; perspicace comme il est, Werner Cuvelier se garde bien de la commettre.

Le mot magique dans tout cela est : limite, contrainte, restriction. Une figure qui surgit plus d'une fois dans l'œuvre de Cuvelier est l'écrivain français Georges Perec (1936-1982). Les deux parents de cet auteur étaient des Juifs qui n'ont pas survécu à la Deuxième Guerre mondiale. Après leur mort, Perec se trouve privé de son passé et conçoit l'idée d'inventorier, de documenter et d'ordonner son existence. Il va particulièrement loin dans ce projet, qui culmine dans son chef d'œuvre *La vie : mode d'emploi*. L'écriture de ce roman – désigné par l'auteur comme un ensemble de *romans* au pluriel – est précédée de deux années de travail, où l'auteur dresse des listes de toutes sortes d'objets, de personnes, de lieux, après quoi il met en œuvre un certain nombre de jeux mathématiques, de procédures – de formes de « hasard systématisé » – pour sélectionner les éléments qu'il traitera dans ses différents chapitres. Le résultat consiste en une série de descriptions et de récits qui semblent relever d'un naturalisme de miniaturiste, mais qui sont en réalité des constructions entièrement fortuites. Perec est sans doute, avec Raymond Queneau et Italo Calvino, le représentant principal d'un groupe d'écrivains et de mathématiciens réunis

sous le nom d'Oulipo – « Ouvroir de littérature potentielle ». Au centre de leur approche de la littérature, ils mettent « la contrainte », l'(auto)limitation, seule base possible de toute forme de culture dans un monde orphelin de Dieu et sans grands récits. Le terme d'« ouvroir » attire l'attention. En mettant en œuvre des procédures ou des protocoles, formes d'un hasard systématisé, ces artistes libèrent la création artistique d'un certain nombre de « mythes » ou de « fardeaux », parmi lesquels l'idée selon laquelle l'œuvre d'art serait le fruit de la pure imagination ou de la simple intuition d'un individu, l'expression de ses sentiments individuels ou encore la création d'un monde « ex nihilo ». Ils mettent au contraire l'accent sur le caractère artisanal, anonyme et routinier du processus d'écriture. Cependant, la contrainte que l'auteur s'impose, constitue un énorme défi, qui sollicite sa virtuosité, et qui le conduit bien au-delà de ce que son imagination artistique individuelle lui aurait permis d'atteindre. La limitation conditionne ainsi des possibilités d'épanouissement insoupçonnées, et dès lors, étend considérablement la liberté artistique. D'une part, tout choix étant arbitraire, il devient clair que tout ordre ou toute collection ne saurait être qu'une variante parmi d'autres et est en partie le fruit du hasard ; toute forme de culture ne constitue jamais qu'un jeu. D'autre part, une fois fixées, les règles du jeu sont entièrement prises au sérieux, et bien que sachant que tout ordre est arbitraire et donc radicalement *relatif*, l'oulipien est conscient de la nécessité existentielle *absolue* de l'activité même d'ordonner et de collectionner. On conçoit aisément que ce paradoxe insoluble empêche radicalement le langage artistique d'avoir des aspirations cosmiques ; il rompt à tout jamais la continuité entre ces principes ordonnants nécessaires mais arbitraires et une quelconque structure ou signification de l'univers. Oulipo est sans aucun doute une importante source d'inspiration pour Werner Cuvelier, à travers toute sa carrière. Le jeu systématique ou le sérieux ludique qui sont si manifestes dans l'œuvre de Georges Perec, forment également, à mon sens, un aspect important de la poétique de Werner Cuvelier.

Les années 1960 et 1970 voient l'apogée de l'art conceptuel. Outre-Atlantique, Sol LeWitt établit des protocoles qui forment la base de dessins à caractère géométrique. Le plus souvent, il y définit rigoureusement un certain nombre de paramètres, en laissant le reste du dessin à la discrétion de l'« exécuteur » spécifique. De notre côté de l'Océan, François

Morellet et Peter Struycken explorent déjà les possibilités plastiques de la révolution numérique, dans des tableaux, constructions ou environnements architecturaux qui se basent sur une logique binaire ou sur le hasard érigé en système. Pendant la Biennale de Paris de 1967, les quatre peintres du collectif BMPT – Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni – montrent chacun une toile dans l'auditoire du Musée des Arts décoratifs. Ces toiles ressemblent à s'y méprendre à des échantillons de papier peint, et portent des surfaces, des lignes ou des touches extrêmement simples et répétitives. C'est la contrainte poussée à son comble. Alors que chez Perec, l'intuition, l'expression ou encore la création artistique individuelle joue encore un rôle réduit mais crucial en réponse à, ou en interaction avec, la « contrainte », BMPT présente un art pictural qui prive l'acte artistique de toute subjectivité et, dès lors, de tout élément ludique. Libérées de presque toutes les relations internes, ces œuvres d'art reçoivent tout leur sens possible de leur contexte et de leur spectateur. Werner Cuvelier, par contre, ne renonce jamais à l'élément ludique, même dans ses œuvres les plus conceptuelles. Il partage avec François Morellet ou Peter Struycken la tendance à relativiser le génie artistique et son caractère soi-disant unique. Mais en comparaison avec Cuvelier, Morellet me paraît plus ouvertement humoristique, encore que le curieux penchant du Français pour la rationalité confère parfois à son œuvre un caractère un peu didactique. Par opposition à Struycken, qui choisit la voie de l'intégration architecturale, Cuvelier reste fidèle aux supports traditionnels de la peinture, du dessin et de la sculpture. Il s'oppose également à Sol LeWitt, en ce qu'il ne fait jamais exécuter son œuvre par autrui, même dans les cas où il a formulé un protocole d'exécution circonstancié. Sans doute prend-il trop de plaisir lui-même à l'exécution : quand on aime dessiner, peindre, sculpter, quand on prend du plaisir aux aspects matériels de ces activités, on ne les cède pas volontiers à autrui.

Si Werner Cuvelier ne va jamais aussi loin que BMPT, ses *Statistic Projects* du début des années 1970 sont pourtant, eux aussi, assez radicaux. Dans cette œuvre, des données relatives au monde artistique des années 1960 se trouvent soumises à une opération qui ressemble à une analyse statistique, et qui donne lieu à une profusion de listes et de tableaux. L'artiste leur applique entre autres des codes de couleur. Dans *Statistic Project V* (1972), chaque code de couleur se

voit en outre attribuer un son déterminé. Un appareil spécial, dont les composantes sont aussi bien électroniques que mécaniques, a été conçu par un ingénieur et construit par des amis de l'artiste, afin de convertir la couleur en son. Selon l'artiste, il permet d'« écouter des couleurs » et de « voir des sons ». Je suppose que ces expressions sont à comprendre comme des métaphores, et que Werner Cuvelier n'est pas un adepte du pouvoir occulte de la synesthésie. D'une part, l'artiste indique lui-même que le nouvel ordre qu'il établit peut révéler des choses et apporter des connaissances sur des sujets qui, sans lui, auraient échappé à l'attention. D'un autre côté, il prétend se « moquer un peu de la science, et surtout de la statistique, en relativisant les résultats de mes recherches statistiques par des couleurs et des sons ». Il affirme également que le but de cette œuvre est d'abord esthétique : il s'agit de vérifier si « ces séries ordonnées (par opposition à des séries fortuites) produisent autant de sensation esthétique que les œuvres composées intuitivement ». Ce qui frappe aussi, c'est que Cuvelier sollicite de diverses façons la réaction ou la contribution du spectateur. Il lui permet par exemple littéralement d'actionner les interrupteurs de l'équipement audio. L'artiste formule ce crédo frappant : « L'idée, c'est l'œuvre ; l'exécution, en fait, est secondaire. » Pendant la seconde partie de sa carrière, il foulera systématiquement aux pieds cette maxime de l'art conceptuel.

Dans son essai célèbre *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Rosalind Krauss commente la logique interne de l'art conceptuel en ces termes : « 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. » (*L'art conceptuel prétendait qu'en purifiant l'art de son résidu matériel, et en le produisant sur le mode d'une théorie sur l'art, sa propre pratique échappait à la forme marchande dont les tableaux et les sculptures participaient inévitablement, dans la mesure où ils étaient forcés à se concurrencer sur un marché de l'art qui ressemblait de plus en plus à n'importe quel autre marché.*) Déjà en 1973, Lucy Lippard publia l'étude *Six Years : the Dematerialization of the Art Object from 1966 until 1972*. Les titres des deux études me semblent assez trompeurs. Ils suggèrent en effet à tort que l'œuvre d'art serait libérée une fois

pour toutes de sa condition matérielle ou médiale. Le compte en banque de Joseph Kosuth prouvera sans doute que c'est une illusion naïve de croire, non seulement, que l'objet d'art conceptuel ait été délivré de son existence matérielle, mais également qu'il ait pu se débarrasser de son statut de « commodity » ou de marchandise. Jusqu'à nouvel ordre, tout objet d'art plastique continue à faire partie du monde de nos sensations immédiates et de nos expériences et relations (inter)subjectives. L'encre sur le papier fait également partie de ce monde concret et matériel. Ou encore : il est si évident que les multiples mondes virtuels qui nous entourent ne sont accessibles que via un concret ici-maintenant, que l'on ne peut que s'étonner que cela soit si souvent oublié ou négligé. Werner Cuvelier, de son côté, n'a, à mon sens, jamais perdu cette réalité de vue.

Après sa série *Statistical Projects* et d'autres œuvres très proches de l'art conceptuel, Cuvelier développe à partir de la fin des années 1970 un langage visuel et une œuvre d'un caractère très spécifique et idiosyncratique. Les formes et les couleurs peuvent toujours former le résultat manifeste d'une codification. Dans ce cas, elles ont, d'une part, une certaine fonctionnalité dans un tableau, un graphique, une carte ou un plan ; mais d'autre part, les œuvres d'art essaient de séduire le spectateur et de l'amener à « savourer » de façon autonome leurs formes et couleurs, ainsi que la façon dont elles ont été concrétisées par l'artiste. Cuvelier refuse consciemment de se prononcer sur le statut précis de ce genre d'œuvres : elles ont été créées de telle façon que le spectateur puisse à son gré, d'après ses propres préférences et connaissances, faire la navette entre leurs dimensions fonctionnelles et formelles. À côté de cela, Cuvelier crée désormais aussi un autre type d'œuvres. Comme déjà mentionné au début de ce texte, il s'agit de traductions concrètes d'une série de formes, de relations ou de procédures empruntées au domaine entièrement abstrait et homogène de la géométrie. Évidemment la dimension fonctionnelle est ici absente, et l'accent tombe intégralement sur le jeu esthétique autonome des formes et des couleurs. Mais même les œuvres de ce type sont loin d'être univoques, et placent le spectateur de diverses manières dans un champ de tensions. Il y a, par exemple, la tension des rapports entre les dimensions abstraite et concrète de l'image artistique, ou entre le concept initial et sa concrétisation. Cette dernière n'a jamais cessé de jouer un rôle crucial chez Cuvelier, et pour cause. « L'art géométrique abstrait »

est une *contradictio in terminis*. Le terme témoigne d'une erreur de pensée qui trouble depuis un siècle la façon dont est perçue l'art moderne et contemporain. Encore une fois : l'art ne saurait avoir partie liée avec l'abstraction totale de la géométrie *en soi*. Il ne peut lui emprunter que des figures apparentes. Un autre champ de tensions qui joue un rôle crucial dans beaucoup d'œuvres de Werner Cuvelier est celui qui oppose l'unité de l'image au processus ou à la procédure qui la sous-tend. L'artiste prépare souvent un grand tableau dans un cahier ou dans un livre. De page en page, il dessine par exemple toutes les figures géométriques qui correspondent au même protocole. Dans ces dessins ou ces aquarelles préparatoires, l'accent tombe évidemment sur le processus et l'aspect sériel. Dans une étape ultérieure, ce travail de préparation peut donner lieu à une série de tableaux, mais il est également possible que Cuvelier réunisse l'ensemble de toutes les variantes en une seule et même toile. Dans ce cas, il pose le spectateur devant un dilemme : faut-il essayer d'embrasser du regard l'ensemble du tableau, en ne saisissant qu'un tourbillon de lignes et de couleurs, ou faut-il se concentrer sur un petit nombre de figures ou de facettes, en s'appliquant à comprendre la logique mathématique, et en renonçant à la vue d'ensemble ?

Ce dernier point montre clairement, je pense, où se situe l'œuvre de Werner Cuvelier entre les deux développements artistiques fondamentaux et novateurs du siècle dernier qui forment probablement ses principaux repères : l'art conceptuel des années 1960 et 70, et l'évolution vers l'art non figuratif du début du siècle. Les conceptuels de BMPT ont opté, comme les protagonistes de l'art minimal, pour la répétition pure, afin de reléguer au passé toute notion de composition. Ce faisant, ils refusaient explicitement les systèmes de rapports antiques, tels que le Nombre d'or ou la Suite de Fibonacci, dont se servaient toujours les protagonistes de l'avant-garde historique tels que Piet Mondriaan. Cuvelier s'en sert lui aussi. Cela le distingue rigoureusement des artistes de sa génération qui appartiennent à l'art minimal ou conceptuel. L'esthétique classique basée sur les systèmes proportionnels précités produit des images auxquelles rien ne peut être ajouté ni enlevé. Ce sont, autrement dit, des images totales qui, en tant que tous organiques, peuvent être saisies simultanément, vues d'un seul coup d'œil et comprises en une seule saisie de l'esprit. Cet aspect essentiel de la beauté classique s'est maintenu dans le modernisme. Dans sa

célèbre étude *Art and Objecthood* (1967), le théoricien de l'art Michael Fried considérait qu'il appartenait à l'essence de l'œuvre d'art moderniste, de pouvoir être saisie en un seul moment dans sa totalité. Cette « presentness » manquait selon lui complètement dans ce qu'il appelait les nouvelles formes de l'« art littéral ». Werner Cuvelier prend certes ses distances par rapport à la répétition pure des minimalistes et des conceptuels, mais présente des toiles qui obligent le spectateur à se déplacer sans cesse *entre* le processus et l'image. A la façon d'un esthète conceptuel, ou d'un conceptuel moderniste.

Dans l'article *Het museum in het tijdperk van de media* (*Le musée à l'ère des médias*), repris dans son recueil *Logica van de verzameling* (*Logique de la collection*), Boris Groys voit deux périls qui menacent de nos jours le musée ou la collection publique. La suppression du musée, l'abattement de ses murs ne signifierait pas, selon lui, « que l'espace libre s'ouvrirait au-delà de l'espace muséal, mais au contraire que cet espace disparaîtrait ». Un autre danger consisterait à « totaliser le regard muséal et à concevoir le monde entier comme un musée, ce qui ferait disparaître la limite entre musée et espace extérieur ». Le musée se transforme dans ce cas en idéologie. L'idéologie, en effet, exclut la possibilité d'un espace du dehors : elle prétend foncièrement à une vision enveloppante, susceptible d'éclairer le tout, à une transparence complète. « Le dynamisme interne de la collection muséale aspire bien sûr à une telle transparence totale – et ce but est tout à fait légitime. Mais il y a émergence d'une idéologie quand on essaie de sauter le chemin laborieux et à jamais inabouti de l'assemblage, pour atteindre d'un seul coup l'aperçu définitif. » Dans la préface à son recueil, Groys écrit : « Toute collection est d'abord intéressante à cause de sa politique d'exclusion – à cause du désir qu'elle éveille de chercher le nouveau qui se situe à l'extérieur de la collection. Toute collection est une porte vers ce qui lui échappe. Elle dirige notre regard vers ce qui se trouve au-dehors, et que l'on appelle aussi « la réalité » ou « la vie. » A cet égard, l'œuvre de Werner Cuvelier est une porte splendide.



Uitgegeven naar aanleiding
van de tentoonstelling
Werner Cuvelier in het
FeliXart Museum, Drogenbos;
van 22.11.2015 tot 28.6.2016

Teksten

Willem Ellias
Frank Maes
Hilde Van Canneyt

Foto's

Alle beelden zijn afkomstig uit
het archief van de kunstenaar

Vormgeving

Studio Luc Derycke, Gent

Druk

Cassochrome, Waregem

Vertaling

Machteld Castelein

Eindredactie

Sophie Matthys (Nederlands)
Machteld Castelein (Frans)

Met de steun van

ar-te architectenvennootschap
Jan De Nul n.v.
De Ziener

De kunstenaar dankt in het bijzonder

Dirk d'Herde
Wouter Coolens
Hilde Van Canneyt
Johan Pas

Uitgever

AsaMER
imprint van
MER. Paper Kunsthalle
Geldmunt 36
B-9000 Gent
www.merpaperkunsthalle.org

ISBN 978 94 9232 117 6
D/2015/7852/37

© 2015 MER. Paper Kunsthalle
voor deze uitgave
© 2015 Werner Cuvelier
© 2015 de auteurs

ar-te
architectenvennootschap

20 JAAR
JAAR
2015
ING bv

 **Jan De Nul n.v.**

