

## **Werner Cuvelier**

### **in het teken van de ordening van de objectiviteit.**

Door Willem Elias

*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. Ze vulde de vragenlijst nog wat aan en zo komen we tot een zeer concreet beeld van het oeuvre uit de mond zelf van de kunstenaar. Het kunstfilosofische kader en de verbale getuigenis 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 vervat 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 zapedrag in de sociale media: iedereen beslist instamatisch wat binnen komt en iedereen heeft iets belangrijk 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 de 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 persoonlijke 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. Het 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 er geen leerling van. 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, dan 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 Koninck. De drippings van Pollock worden door Jan Burssens in Vlaanderen ingevoerd. Onder invloed van Bacon verschijnen er geometrische figuren uit die brei 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 SMAK 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 Vercruyse 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 foltertuig. 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 uitgroeide 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 bezig houdt, 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 vele 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 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 (Burssens); 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, enz. 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 oorspronkelijk gemaakt heeft. Naast de betekenis die hij heeft proberen 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. In tegendeel, 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 erachter 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.

Willem Elias

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

---