

SQUARE TIME

JACQUES

CHARLIER

14.10 > 19.11

JACQUES, DE TOUTE FAÇON

Sur les conduites souterraines, les détournements, l’art et les affaires mondiales

Depuis longtemps, je ne l’ai jamais caché, je n’apprécie pas le terme “commissaire d’exposition”. Il est curieux qu’aujourd’hui le nom du commissaire d’exposition soit mentionné partout, sur tous les médias «sociaux» possibles, aussi largement que celui de l’artiste ou des artistes.

Être commissaire d’exposition est devenu un phénomène de mode. On ne compte plus les innombrables commissaires d’exposition qui se sont succédé dans le sillage des écoles pionnières Le Magasin à Grenoble et De Appel à Amsterdam. Toutes les académies de renom organisent aujourd’hui une chaire d’études “curatorial studies”. Un nouveau créneau, assez récent, qui tente de former les jeunes au métier de commissaire d’exposition.

C’est un phénomène récent et qui s’inscrit dans le prolongement d’une profonde professionnalisation des arts, avec notamment le souffle plus que chaud du marché de l’art de plus en plus encadré, professionnel et scientifique, et des palais des arts architecturaux spectaculaires sponsorisés par des maisons de luxe comme Vuitton ou Prada.

Il y avait, avant l’époque de l’importante exposition urbaine «Chambres d’Amis» (1986) organisée par le regretté Jan Hoet à Gand, - a priori et toujours bien une petite pique ou une odeur de soupçon aux événements de l’art contemporain. À l’époque, les scandales s’accumulaient volontiers via les médias de masse avides de sensations, car la réception des arts visuels n’était pas du tout émancipée. En outre, le monde a très mal supporté les critiques exprimées à travers les protestations contre une guerre comme celle du Vietnam et les vagues de révolte qui déferlèrent dans toutes les sphères de la vie politico-publique et intime-personnelle. Quelle différence aujourd’hui avec la mentalité de la fin des années 1960 et du début des années 1970, lorsque l’art était encore l’affaire limitée d’un groupe défini et traçable d’artistes, de collectionneurs et de critiques qui, comme des vases communicants, se tenaient au courant de tout de manière flexible grâce à des «arrêts carrousels», notamment dans «the places to be» comme Düsseldorf, Cologne, Amsterdam, Berne et Turin. Sur une simple feuille A4, Jacques Charlier était alors encore capable de dépeindre le petit biotope artistique belge dans un style comique sans pareil qui reste «le sien» à ce jour.

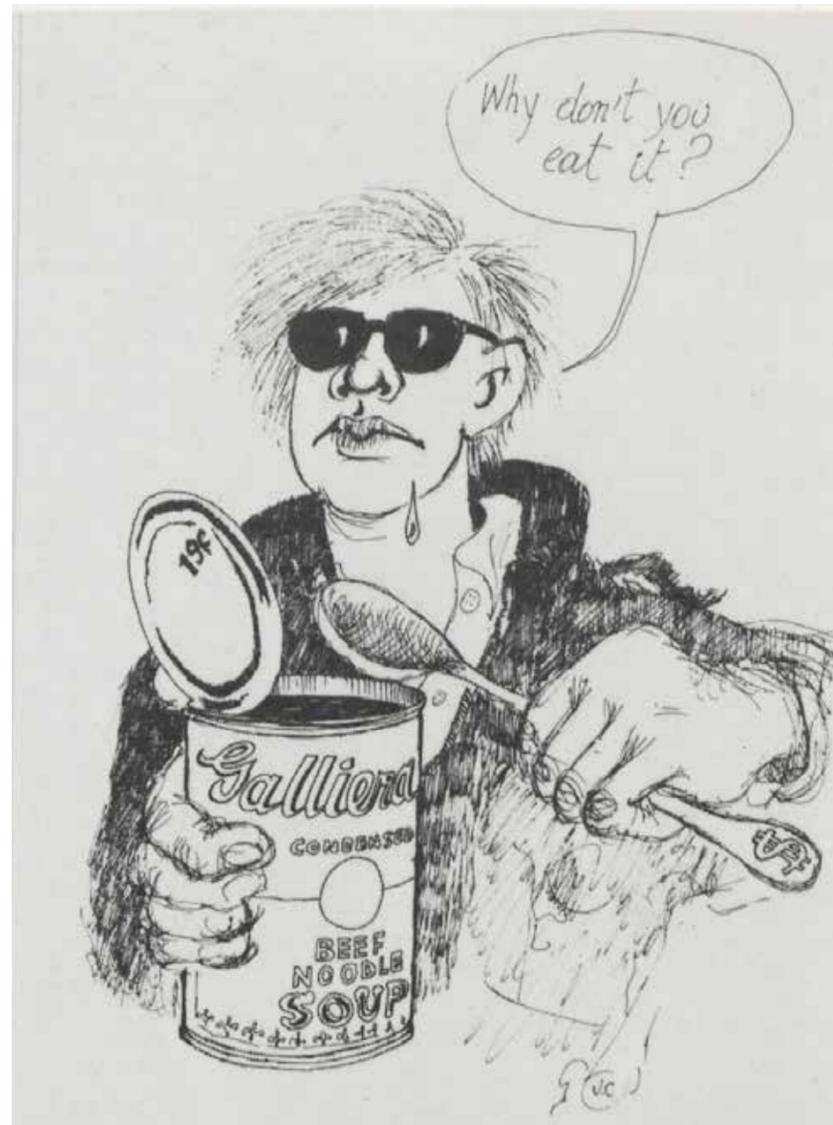
À cette époque, l’art était «une affaire d’intérieur», comme chez Herman et Nicole Daled à Bruxelles, où les artistes trouvaient «un toit, un lit, un bain et même de la nourriture». Beaucoup plus tard (1973), à peu près les mêmes artistes se retrouvaient chez Anton et Annick Herbert à Gand. Il n’y avait pas de musées à l’époque, bien qu’il y ait eu des contestations ici et là sur l’absence d’une «res publica» indigène en matière d’ouverture des arts au public. L’artiste engagé Marcel Broodthaers a pris les devants à Bruxelles, abandonnant le Palais des Beaux-Arts de l’époque, désabusé par l’attitude peu radicale de ses collègues artistes, et a ouvert peu après son Musée d’art Moderne, Département des Aigles le 27.09.1968 !

À l’époque, le monde était à peine un demi-monde, divisé par un solide mur de béton, de barbelés et de mines, pimenté de doctrines contradictoires et d’idéologies marxistes qui avaient souvent, dans l’Occident privilégié, des adeptes progressistes parmi un certain nombre d’artistes «rouges» et même un important collectionneur comme Isi Fiszman. Imaginez ceci aujourd’hui. Jacques Charlier et Jef Geys savaient, comme aucun autre artiste de notre pays, comment fonctionnait le monde de l’art, avec ses intérêts «mutuels», ses combines, ses flux de capitaux troubles et ses connexions historiques politiquement suspectes. C’était un petit monde. L’avant-garde était rationalisée et fonctionnait dans un mouchoir de poche et, à cet égard, Fernand Spillemaeckers (Galerie MTL à Bruxelles) et Anny De Decker (Wide White Space Gallery à Anvers) ont joué un rôle central qui s’est répercuté bien au-delà de nos frontières.

Naturellement, un exposant comme Harald Szeemann, avec son rôle dans la Documenta 5 de Kassel (1972), a suscité une critique véhémente de l’importance excessive de l’exposant et de la manière dont les œuvres d’art étaient utilisées pour illustrer et renforcer visuellement la logique de l’histoire de l’exposition. L’éloquent Daniel Buren a été le premier à dénoncer la toute-puissance du concept et de l’exposant «en public» à l’époque dans la ville animée de Kassel, où les œuvres d’art servaient de pièces de dominos et de matériel explicatif.

«More and more exhibitions tend no longer to be exhibitions of works of art, but rather to exhibit the exhibition as a work of art”. (“The Master of the works”, in cat. D5, Kassel). Il était alors également temps de dénoncer les mécanismes sous-jacents de sociétés, de banques et de compagnies pétrolières peu recommandables qui sublimaient leur soutien à des “mauvais” régimes et des “mauvaises” pratiques et tentaient de se rattraper sur le plan «civil» en parrainant ostensiblement l’art et la culture. Hans Haacke était parfaitement entraîné et expert dans ce domaine et, par conséquent, il a souvent dû faire face à l’exclusion personnelle et à la censure dans les musées et dans le cadre d’expositions importantes.

La polémique était également légion entre les artistes dont les tiraillements pour obtenir une place de choix dans un musée ont donné lieu à des discussions internes de haut niveau entre les artistes européens et américains. (Cf. les polémiques très médiatisées de l’expo «Sixth Guggenheim International, 1971»). Tout s’est aplani dans l’âge d’or des années ‘80, où la production artistique se mue en œuvres lisses et autoréflexives et où la peinture a coulé des tubes comme jamais auparavant. L’expression gestuelle et héroïque du «je» (ego) est revenue en force, et a été quelque peu contrée ici et là par une nouvelle manière, particulière, de sculpter et par certains néos comme le néo-géo et l’art néo-conceptuel. Aujourd’hui, la scène artistique de masse tombe dans le sillage de gros capitaux «flottants» à l’échelle mondiale qui se cachent plus que jamais derrière les apparences de l’art pétillant parfois le plus vide et sans valeur.



La quête de la nouveauté, de l’inventivité, du «tout», bat son plein. Avec des thèmes qui émergent à la mode et qui disparaissent tout aussi rapidement, le monde est aujourd’hui inondé d’innombrables œuvres d’art réalisées par d’innombrables artistes du monde entier qui étudient, professionnellement ou non, et obtiennent un diplôme de «master en arts». Les galeries s’arrachent les meilleurs employés des musées, tout comme les maisons d’art affiliées au monde du luxe et de la mode s’arrachent fébrilement les meilleurs historiens de l’art. Le monde est mis sens dessus dessous, le monde de l’art suit. L’époque actuelle est celle de la démesure, de l’excès de production de masse en l’honneur du Veau d’Or qui boit et éblouit. L’obscurité du monde complexe rayonne naturellement dans un enchevêtrement tout aussi labyrinthique dans lequel l’art s’accroche à un éclat scintillant, monumental, filtré par des critères qui dépassent parfois largement la logique d’un être humain. Jacques Charlier a été le témoin privilégié de

cette évolution accélérée. Il a longtemps travaillé pour gagner sa vie dans un service technique afin de pouvoir participer activement et de manière libre et indépendante au monde de l’art.

J’ai moi-même travaillé comme employé à La Poste jusqu’en 1999, date à laquelle j’ai été un temps conservateur au Musée de la Poste sur le Sablon de Bruxelles entre les timbres, l’histoire de la messagerie, les lettres et l’art. La Poste m’a donné beaucoup de temps libre pour que je puisse - jusqu’à aujourd’hui - exercer de manière indépendante ma liberté d’expression en écrivant (pour Knack et De Morgen, entre autres) et en organisant des expositions. En ce sens, je suis un membre de la famille de Jacques, qui croit également en l’idée fondamentale selon laquelle l’art a intérêt à se connecter à la réalité sociale, à moins que l’artiste ne choisisse une forme d’expression individuelle dénuée de valeur, ce qui n’est bien sûr pas un mal d’essayer de caresser le marché de l’art et de le séduire avec des produits alléchants.

Jacques :

«Croire que nous pouvons voir la réalité en échappant au cadre culturel est une illusion».

Et maintenant, le temps et l’espace pour Square Time ! Un titre est un concept - un instantané d’une pensée, d’un esprit, d’une incursion intellectuelle/poétique ou est dérivé d’une torsion cérébrale indéfinissable. Le majestueux film «The Square» (2017) - une parodie hilarante du monde de l’art - joue certainement un rôle ici, tout comme le New York métropolitain avec une place super animée qui informe comme une fenêtre numérique sur la consommation et les hauts et les bas des cotations boursières. L’argent et le divertissement dans un carré jamais tranquille et hypernerveux, quelle métaphore pour le marché de l’art d’aujourd’hui qui se déplace 24 heures sur 24 et 7 jours sur 7 comme un TGV intercontinental inarrêtable... comme un «nouveau» futurisme affilié à Filippo Tommaso Marinetti dans un format numérique sans fin. De temps en temps, il est toujours bon de jeter un coup d’œil dans le rétroviseur... de ce qu’était et signifiait l’art.

Jacques : «Bien digérer le passé est une formule qui évite les crimes, les divorces, les migraines et les ulcères».

J’avais un projet d’exposition dans une galerie bruxelloise dont le nom ne me déplaisait déjà pas - la «Belgian Art



Gallery» -, dans laquelle l'introduction d'œuvres de jeunesse de Jacques se poursuivrait par des œuvres récentes ainsi que par des œuvres qui, en tant que flambant neuves, feraient écho au climat artistique actuel surchauffé.

Comme nous savons que des artistes tels que Wassily Kandinsky et Kasimir Malevich étaient très conscients des dangers de la pérennité de (leur) art après l'entrée de la mécanisation et de l'industrialisation de la production artistique, l'art s'est retrouvé dans un mouvement qui a évolué vers la création d'images «faibles» (weak). Boris Groys : «The avant-garde did not want to create art of the futur – it wanted to create transtemporal art – art for all time». C'est une vision puissante qui s'inscrit parfaitement dans une collection prestigieuse comme celle de la Fondation Herbert à Gand. Dans cette collection, il y a pour ainsi dire un mouvement et une «étiquette» d'histoire de l'art, mais aucun sens spécifique du temps. Carl Andre, Donald Judd, Ian Wilson, Lawrence Weiner, Daniel Buren, Richard Long ... défient le temps avec des œuvres dans lesquelles il se passe peu de choses et qui ne présentent certainement pas un reflet traçable du moment où ces artistes fantastiques ont vécu et travaillé.

Leur travail dans les années 1960 et 1970 émanait d'une nouvelle radicalisation des œuvres d'art dans «l'esprit» de celles de Kandinsky et Malevitch, par exemple, dans lesquelles la réduction de l'image et des moyens artistiques est centrale.



L'aspect gestuel, singulier aspect du travail artistique, a été complètement banni et les ouvriers d'usine sont devenus le nouveau bras armé des artistes qui se considèrent comme les ambassadeurs du «minimal» ou du «concept», tels des ingénieurs immaculés.

Boris Groys :
“Avant-garde did not seek to save the soul, but art reducing cultural signs to the absolute minimum».
L'expo Square Time part de l'œuvre et de la pensée de Jacques comme un miroir carré - un carré pour la réflexion - regardant droit dans les yeux - à partir des quatre coins, qui sont à mon avis les «sommets» pertinents de l'œuvre étonnante de Jacques.

Souterrain - Travail - Histoires - Global Art World

Souterrain & travail
Si un artiste survit en effectuant un travail technico-administratif dans un bureau où l'on cherche de meilleures solutions pour faciliter et fonctionner dans la vie

publique, ce travail est considéré comme gris, fastidieux - en bref, et au mieux une nécessité d'un «travail de neuf à cinq» perçu comme ennuyeux. Jacques a travaillé dans un contexte où le paysage urbain était techniquement adapté de manière permanente aux besoins et à la nécessité de rénovation de l'époque. À l'époque, tout se faisait encore au stylo et à la règle sur des planches à dessin technique et la situation sur le terrain était enregistrée avec un appareil photo reflex analogique. Jacques qualifiait ces photos de «paysages professionnels». Le film super 8 «canalisations souterraines» (1969), par exemple, montre, entre autres, le système utilitaire de canalisations souterraines au milieu d'un paysage urbain totalement inintéressant qui maintient notre hygiène collective et nous protège de la peste et d'autres épidémies. En 1970, la galerie MTL organise une exposition de l'œuvre de Jacques dont le texte de l'invitation formule sobrement et simplement le contenu :

«LE PAYSAGE PROFESSIONNEL : DOCUMENTS SUR LES PAYSAGES EN MUTATION (TRAVAUX ROUTIERS, ZONAGE, ÉGOUTS, COURS D'EAU, ETC.) PROVENANT DIRECTEMENT DES MILIEUX PROFESSIONNELS».

En extrapolant jusqu'à aujourd'hui, on peut relier ce film à l'Internet - à l'enchevêtrement de câbles invisibles qui assurent la communication mondiale sous terre et sous la mer et nous rendent tous hypernerveux 24 heures sur 24 et 7 jours sur 7 pour suivre le rythme et ne pas perdre le fil de l'ultra-actualité.

A propos de temps, Jacques, qui a travaillé de, quand même 1957 à 1978 au Service Technique de la Province de Liège - le STP (Service Technique Provincial) - n'avait pas de pointeuse automatique à l'époque. Il y avait un formulaire sur lequel le greffier «devait» inscrire l'heure d'arrivée et de départ, suivie d'une initiale. Cela se faisait aussi de cette façon lorsque je travaillais à la tour du WTC à Bruxelles pour le service de paie de La Poste ; l'enregistrement de l'heure d'arrivée et de départ ne correspondait pas toujours aux heures réelles... Évidemment et dans le sillage (probablement) de la signature de Marcel Broodthaers (M.B.), Jacques a réussi à insinuer dans ces formulaires, une fois «relocalisés» dans le contexte d'une galerie ou d'un musée, une série de réflexions, tournant autour de l'essence de l'art et de sa différence avec les actes quotidiens et disciplinants des commis dont les signatures, tout au plus, scellaient leur présence en échange d'un salaire d'employé. La signature des collègues du STP avait trait au contrôle ; une fois intégrée dans le contexte d'une exposition



de Jacques, elle acquiert le statut d'art : un art qui a trait à la liberté et la signature constitue (en même temps) le contrat ultime qui permet de déterminer la «valeur» d'une œuvre d'art. Les formulaires empilés avec les signatures administratives visualisaient les heures de travail fictives des commis. En tant qu'art, ils étaient considérés comme une œuvre d'art conceptuelle sur le temps - dans laquelle le temps pur enregistré professionnellement était soudainement remplacé par un discours de nature art-philosophique. Jacques est parvenu à supprimer le clivage entre le travail et l'art en conférant une valeur artistique au travail quotidien professionnel routinier que, par ailleurs, il effectuait lui-même. Incroyable et unique, la façon dont Jacques a réussi à faire coïncider, par le biais de l'art, ses activités professionnelles avec un acte artistique. Et la façon dont la conversion de la dimension sociale à la dimension artistique a ratissé la pensée étroitement critique de l'art a été fortement mise en évidence dans la série des «essuie-plumes» - des chiffons de textiles (de toutes sortes) utilisés par les employés de bureau pour frotter leurs stylos étaient accrochés contre le mur et instantanément interprétés comme des dérivés de la peinture non figurative tels que l'action painting, l'expressionnisme lyrique, etc. Dans le catalogue de l'exposition au Museum of Modern Art in Oxford, Jacques a écrit ce vade-mecum éclairant sur les chiffons de la peinture :

OBJECT AND ORIGINAL PURPOSE



Pieces of material of different sizes used as pen wipers by draughtsmen at the Liege Provincial Technical Service.

MANIPULATION AND DISPLACEMENT OF THE SITUATION

These pen wipers are introduced into the artistic context.

INTENTION

The problems raised by painted surfaces – exhibition, framing, treatment, pictures hung in a line, context, ideology, theory, criticism – have recently been the subject of renewed interest.

The exhibition of these pen wipers does not offer a solution to these problems. The fortuitous relationship which is established between the problems and artistically painted surfaces constitutes the piece.

Liege, February 4, 1973 - J. Charlier, Employee at the LIEGE PROVINCIAL TECHNICAL SERVICE

Au cours de sa carrière professionnelle, Jacques a également pris de nombreuses photos de la vie sociale au Service technique (S.T.P.), notamment les voyages annuels du

personnel et les célébrations telles que le Nouvel An et les départs à la retraite. Ces photos moins connues font partie de l'impressionnante installation «Les documents du S.T.P. en collaboration avec André Bertrand» - qui fait maintenant partie de la collection du S.M.A.K. à Gand. Montrer l'environnement de travail ordinaire avec des piles de listes de présence, des chiffons d'encre et un mélange de documents photographiques techniques et d'images d'ambiance documentaires, «souvenirs» de la vie sociale au bureau, s'est avéré être "un pont trop loin" pour le monde de l'art : où Jacques, tout au plus à sa manière privée et polie d'artiste/fonctionnaire, a appliqué ici les mêmes stratégies visuelles que les représentants de la photographie conceptuelle alors en vogue. Au milieu des années septante, Jacques a contré cette critique en photographiant de vrais et prestigieux vernissages, alors élitistes, avec tenue et cravate «solennelles». Les centaines de photographies (en noir et blanc) de vernissages reflétaient les meilleures personnes, discutant entre elles et avec l'art en arrière-plan, comme une «toile de fond». Aujourd'hui, les vernissages sont des événements de masse, le plus souvent sans boisson et sans invitation spécifique. Mais... les jours précédents sont occupés par de savoureux dîners/banquets qui remplacent désormais les vernissages «solennels» d'antan. Sur instagram, le «beau monde» - conservateurs, marchands et personnalités des médias - pose quotidiennement comme modèle, comme de fiers trophées soutenant les piliers proverbiaux d'un circuit artistique qui se nourrit d'une classe ayant du capital ET un goût exact. Les photographies des vernissages sont intemporelles ; sans paroles, elles visualisent le spectacle et en même temps l'indifférence latente à l'art dans le contexte de la culture et du maintien d'un «réseau de vernissage» parfaitement fermé.

Histoires et Global Art World

L'œuvre de Jacques ne se tait pas avec et après la consécration de l'art conceptuel. Il travaille sur des photos-sketches qui rappellent les romans-photos populaires et les feuilletons des magazines féminins et réussit à chanter sa connaissance du monde et à «rocker» à la guitare dans ses sorties musicales abjectes.

Cela signifie que Jacques s'est manifesté comme un artiste touche-à-tout, utilisant une grande variété de moyens artistiques pour rendre ses «visions» publiques. Cela signifie qu'il ne pouvait pas être enfermé dans un seul style, ni dans un seul médium spécifique, et que son travail pouvait être utilisé pour toutes sortes d'expositions.

À la fin des années septante, une «grande fatigue» s'est produite dans le monde de l'art : le public en avait «assez» de l'art soi-disant sec et fastidieux et était affamé d'images colorées, d'expression, de divertissement et d'héroïsme. Parallèlement à ce mouvement dit libérateur, au début des années quatre-vingt, même des artistes



conceptuels tels que Philippe Van Snick, Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Robert Barry... sont tentés de faire entrer la couleur dans leur activité artistique d'une manière certes réfléchie. Jacques peint également des scènes d'une manière «différente» de ce que l'on entend, par exemple, par «Hefty Painting» allemand ou «Transavanguardia» italien. Jacques effieure avec sa peinture un mélange de figurations, de «veinage» vers la ligne claire et le «comique» - dans lequel un «mariage» s'opère entre image et langage. Un langage qui emmène le public et qui, en même temps, s'attaque à des notions bien ancrées. Ses innombrables tableaux survolent plus de 40 ans de production au cours desquels il a choisi de peindre dans des rubriques et des genres : Jacques est un artiste chez qui l'aspect positivement didactique accompagne le pur plaisir de l'art ... Jacques peint de nombreux récits sur tout et n'importe quoi, surfant ainsi sur les vagues de «son» temps vécu et expérimenté. Il s'agit de visions et d'opinions qui circulent ou ont circulé dans l'art : de mouvements artistiques «hypertrophiés» et du sérieux qui les entoure ... Il s'agit même de la période de la récente crise de la Covid, lorsque nous vivions enfermés et que Jacques ne faisait que des tableaux «fermés». Jacques était même parfois son propre conservateur et critique ; avec une incroyable bravade, il transgressait les fonctions de critique et de conservateur et parodiait sournoisement les nombreux clichés et boutades «flottant» autour du discours sur l'art.

Dans l'œuvre de Jacques, on entend son sourire cordial ; on sent qu'en tant que critique agile, il rit sous cape... sur «le vent» qui est cuit et qui se vend comme des petits pains. Parodiant le monde et son art, Jacques crée des installations qui se rapportent à l'espace et au spectateur, en quelque sorte à partir du tableau. Ses élaborations picturales tridimensionnelles ont un aspect théâtral et performatif. Ce sont des arrangements précis de peintures en combinaison avec des objets/ accessoires qui donnent à l'image de la peinture ou de la photographie un haut niveau de réalité. Il s'agit de constellations et de conversations entre des images picturales et photographiques et des objets de la vie de tous les jours. Les thèmes sont locaux et globaux et abordent le statut de l'image, des objets et de la valeur symbolique qu'ils détiennent ensemble comme dans une noble marchandise.

La boucle est ainsi bouclée dans notre petit projet d'exposition avec Jacques : cet ensemble d'œuvres est et reste un dialogue magistral avec tous les aspects de l'art et de la vie. Jacques fait tout tourner autour de lui et parvient à émouvoir l'œil et les esprits (de façon permanente). Jacques a envoyé à la galerie de nombreuses œuvres récentes et moins récentes, dont une qui fait allusion au titre «Square Time Art». L'artiste en tant que penseur solitaire, assis avachi sur un tabouret de peintre sur la plage de la mer du Nord, lardé des contours de la Belgique ainsi que de sombres nuages d'orage avec de nombreuses notions soigneusement estampillées qui constituent l'aura de l'art aujourd'hui.

Jacques :

«Pour les Belges, la plage est le rituel de la régression collective. C'est un lieu privilégié où Flamands, Wallons et Bruxellois réunis s'infantilisent dans un narcissisme enfantin».

En dessous se trouve une étagère avec 12 flacons d'air capsulés provenant de 12 villes belges. Le régionalisme de l'air et la couleur locale.... Dans un nouveau dessin, un commissaire d'exposition (?) déprimé est suspendu à une corde lâche entre les indications «Belgium Art» et «Curatorium». Une autre impression récente montre une personne «romantique» sur la balançoire belge (arte curatorium) avec des panneaux indicateurs vers Kassel et Venise.

D'autres œuvres que Jacques a transportées avec des protagonistes et des thèmes comme Ensor, Rops, le Travaillisme, Congo, Rodin, Berlin, les murs et l'idéologie - composées en constellations, en plusieurs parties ou non, pétillantes et désarmantes sur le plan humoristique, reliant l'abstraction à un langage artistiquement reconnaissable qui peut dépeindre et représenter tout et n'importe quoi pour tout le monde.

Ce texte se termine aujourd'hui, le 07.09.2022, et se trouve maintenant «à titre d'illustration» dans les mains de Jacques, puis sur la table d'un designer qui, hors de notre contrôle, donnera forme à une publication A5 d'une exposition dont le commissaire a été mis honorablement hors d'état de nuire !

Bruxelles août/ 9 septembre 2022

Annexe Basée sur une visite de quatre jours à la documenta15 de Kassel

Cette année, la documenta15 s'est déroulée à Kassel, sous la direction du collectif d'artistes Ruangrupa, basé à Jakarta. Ils ont fondé leur concept sur les

valeurs et les idées du «lumbung», terme indonésien désignant une grange à riz communautaire. Dans le cadre de la documenta15, le «lumbung» a été déployé et traduit comme un modèle ancré dans des «principes» tels que le partage des biens communs, l'allocation d'espace à valeur égale - toutes les valeurs qui sont devenues universellement applicables dans toutes les collaborations et dans la mise en place et le montage d'une exposition gigantesque dans 32 lieux à Kassel. La Documenta15 est devenue un modèle sans précédent à grande échelle, où il n'y avait plus de commissaire vedette centralisé, mais des collectifs d'artistes responsables du monde entier, qui mettaient en place et maintenaient un processus artistique dynamique et en constante évolution dans le lieu qui leur était assigné et ... dans lequel d'autres artistes «en surplus» ont également été invités à participer activement. La Documenta15 était comme un rhizome, ni sondable ni compréhensible. Un projet prestigieux de documenta, coupé du canon de l'histoire de l'art occidental, loin des lieux traditionnels de la documenta historique-iconique de Kassel (comme la Neue Galerie) et ... où, jour après jour - pendant exactement 100 jours - chaque visiteur a été traité comme un ami VIP avec un éventail quotidien d'ateliers, de films, de concerts et de fêtes gratuits. Tout le remue-ménage de l'égo de la traditionnelle «curation» des méga-expositions - comme c'est le cas lors des biennales de Venise et de Lyon - a été jeté par-dessus bord à Kassel. Les questions fondamentales sur «ce qu'est» l'art et le rôle de l'auteur individuel, la place de l'art et de la culture dans les «sociétés», l'abandon du «commissaire d'exposition» au profit de décisions partagées par des collectifs, ainsi que la mise en évidence de l'importance de l'information gratuite par le biais des presses offset tournant en permanence dans le hall sinueux et remodelé de la Documenta, ne sont que quelques-uns des éléments qui rendent le monde de l'art traditionnel et surtout le marché de l'art hypernerveux.

Le marché de l'art, mais aussi les académies occidentales, avec leurs départements et leurs directions fondés sur les prouesses techniques, épîcés par un modèle transmissif de transfert de connaissances sur l'histoire de l'art canonisé par l'Occident, ont été fondamentalement exposés aux doutes et aux objectifs par le biais des faits de la documenta15 globale... Il est apparu très clairement à Kassel que l'on fait de l'art de qualité dans le monde entier, un art qui est souvent très critique mais aussi séduisant, anonyme en termes d'auteur et non issu d'écoles d'art professionnelles. L'art à la documenta15 a été négligeable sur le plan commercial mais abondamment soutenu sur le plan culturel par les communautés locales en tant que biotopes inspirants, souvent connectés en tant que collectifs d'artistes «inter-locaux» - grâce à l'Internet !

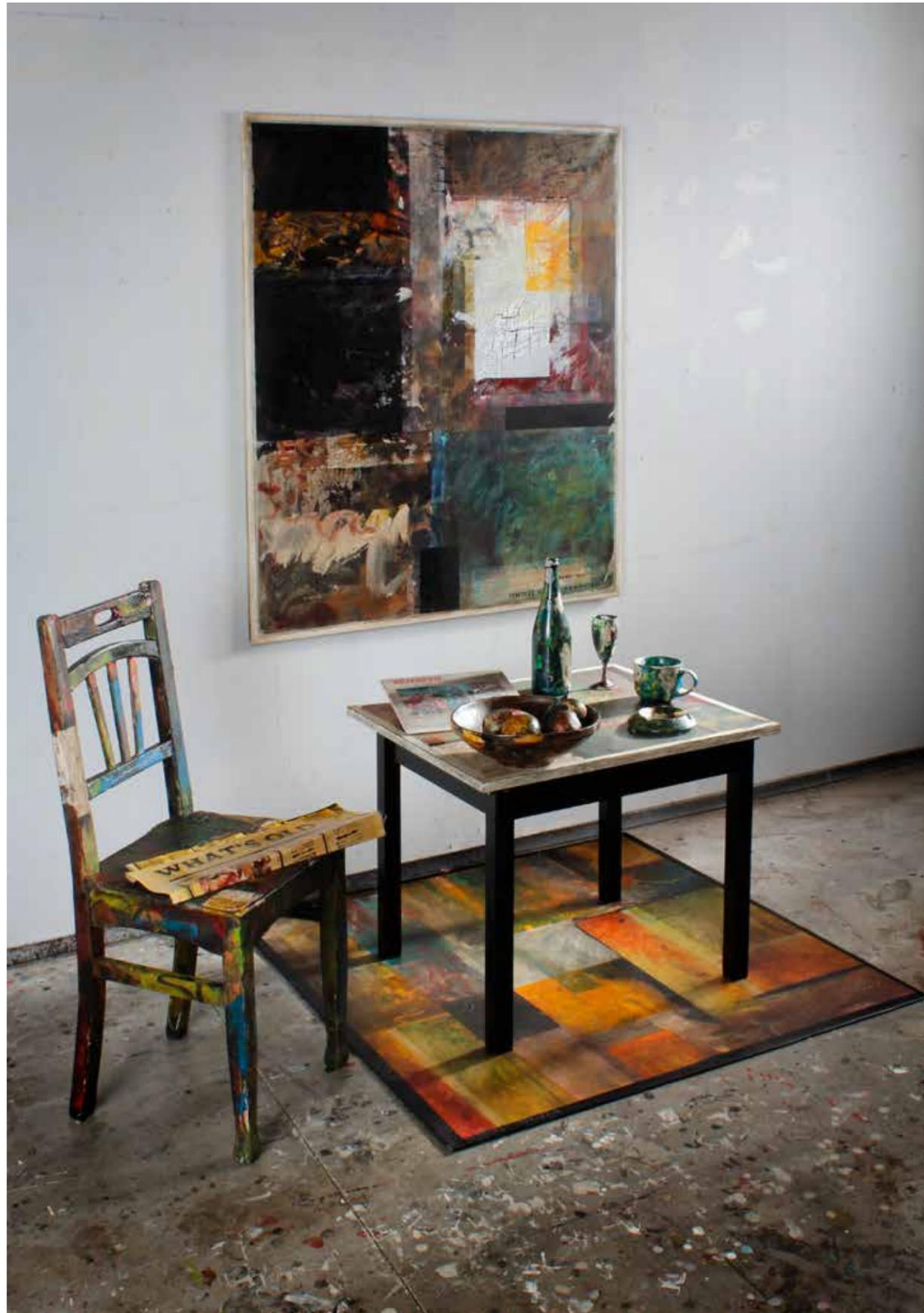
Ce court texte-annexe est ajouté aujourd'hui par une sorte d'envie et de nécessité personnelles, car j'ai toujours vu dans la production artistique de Jacques une relation «autre», ressentie et portée localement, d'une production artistique particulière, ancrée dans une relation et une tension fermes et réfléchies avec la réalité de la société et avec un marché et un monde de l'art (d'alors), que Jacques (avant cela) critiquait et réprimandait souvent.

Luk Lambrecht

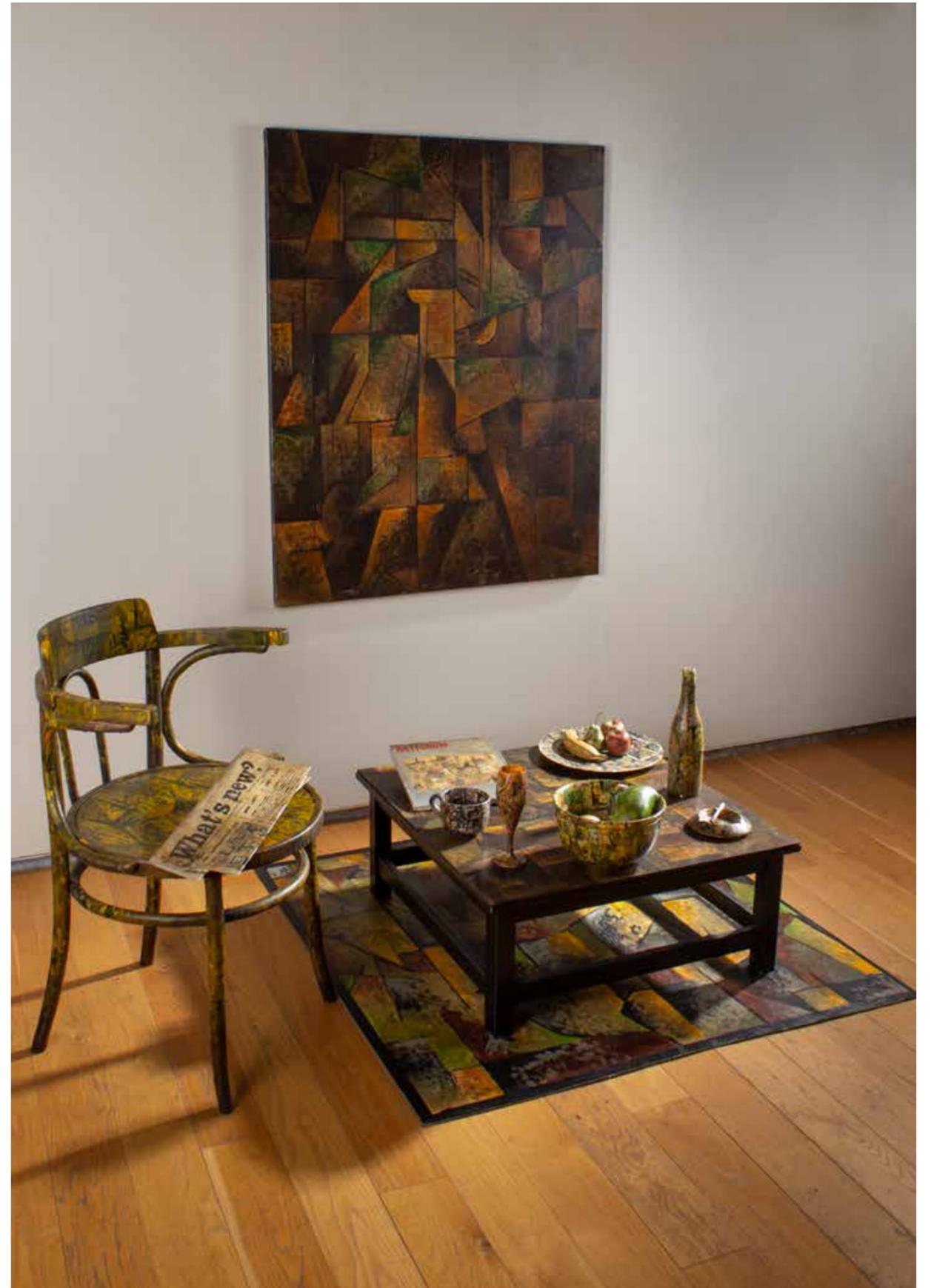
Bruxelles, 13 septembre 2022



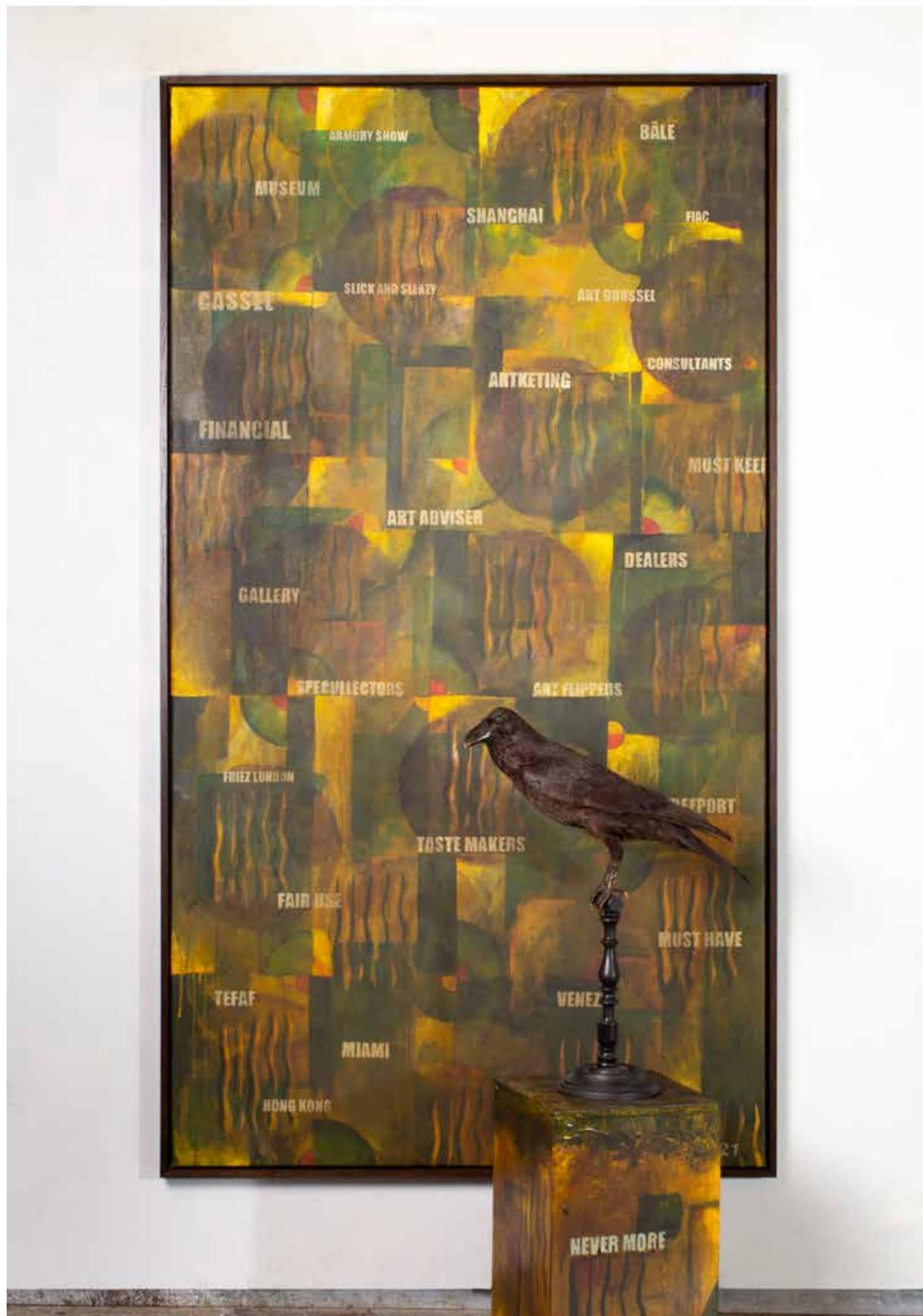
PEINTURE DE MASSE, 1994, 210 X 120 cm, tabouret 38 X 38 X 120 cm, maquette du docker anversois de Robert Massart 29 X 16 X 65cm, expo de l'eau-Liège-1939.



WHAT'S NEW - WHAT'S OLD, 1990, tableau acrylique 120 X 100 cm, tapis métallique 115 X 115 cm, chaise, table basse objets 100 X 100 X 80 cm.



WHAT'S NEW - WHAT'S OLD, 1990, tableau acrylique 120 X 100 cm, tapis métallique 115 X 115 cm, chaise, table basse objets 100 X 100 X 80 cm.



NEVER MORE, 2021, tableau acrylique 120 X 110 cm, socle 30 X 30 X 50 cm, oiseau 50 X 30 X 60 cm.



CONGOLAISE, 2021, peinture acrylique 100 X 120 cm, table et objets 100 X 50 X 90 cm.



BERLIN, 2022, peinture acrylique 80 X 80 cm, archelle et objets 70 X 100 X 30 cm.



BILINGUISME, 2021, tableau acrylique 80 X 80 cm, un socle avec double cage et lion 35 X 35 X 150 cm.



SQUARE TIME, 2022, tableau acrylique 100 X 100 cm, archelle 12 ampoules 30 X 40 X 20 cm.



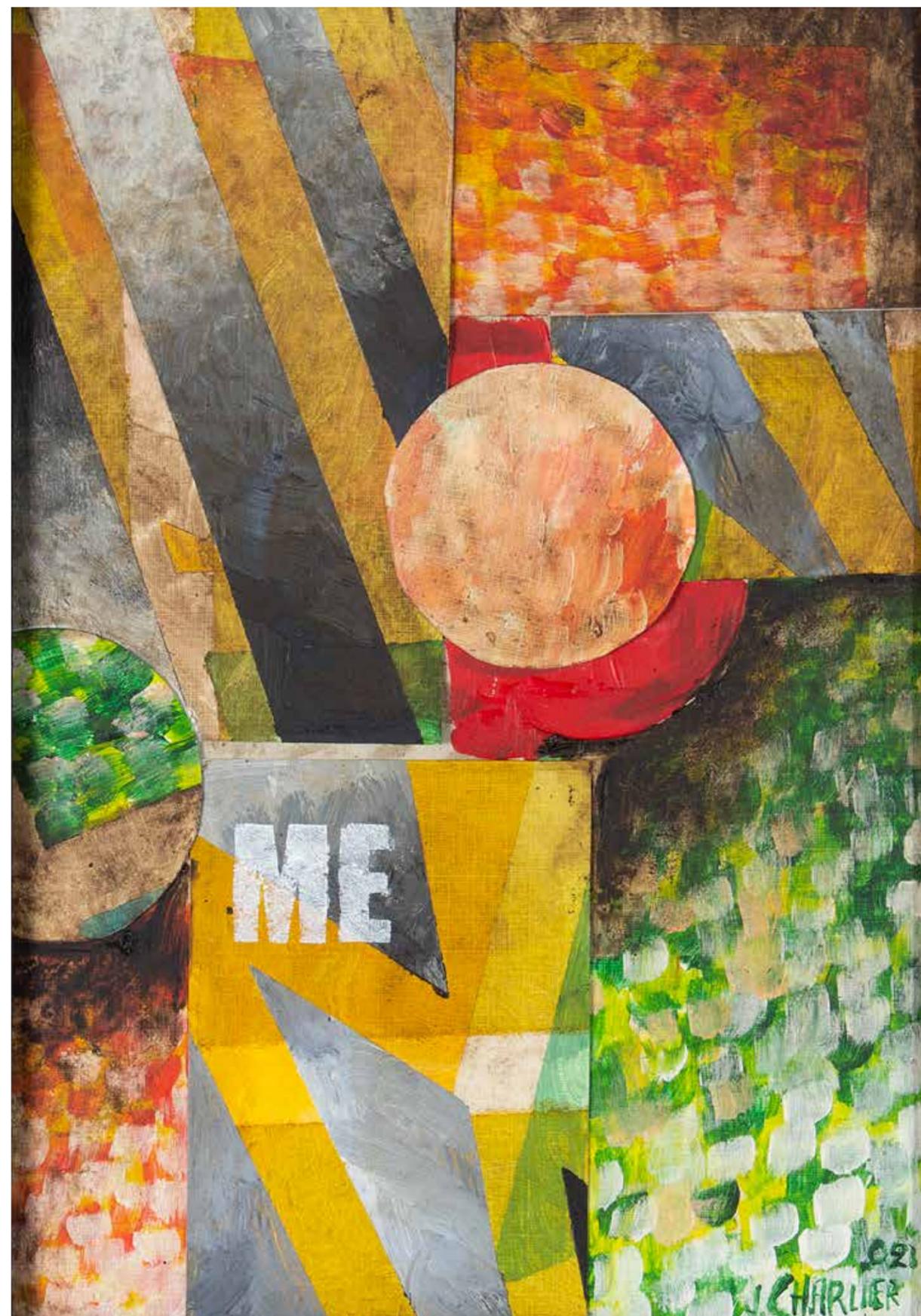
MOT VALISE, tabouret 35 X 35 X 75 cm, valise peinte acrylique 33 X 50 X 15 cm.



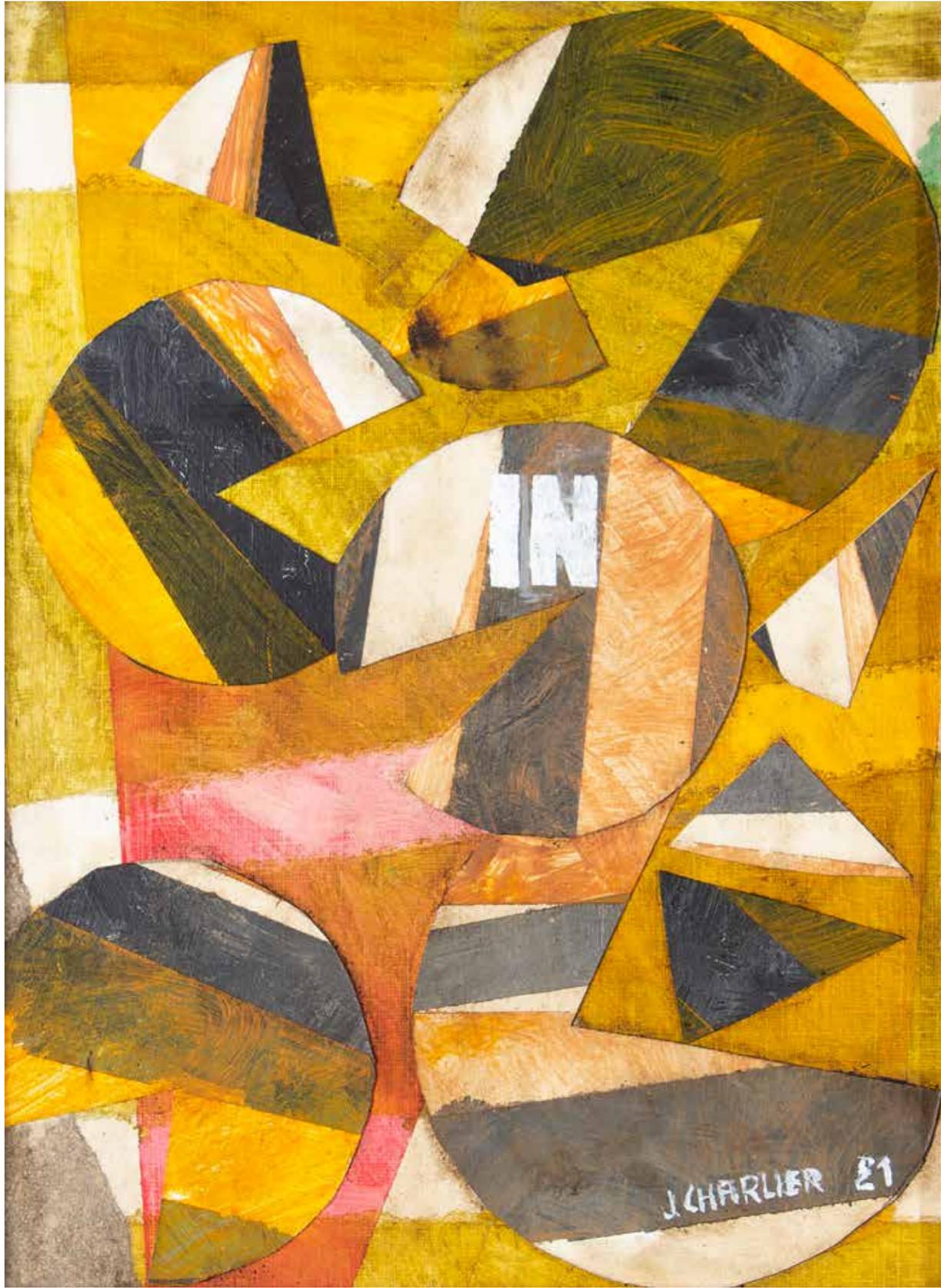
RESCUE, 2022, collage avec découpes en bois peint 110 X 55 cm.



DREAM, 2022, collage de découpes de bois peint 68 X 78 cm.



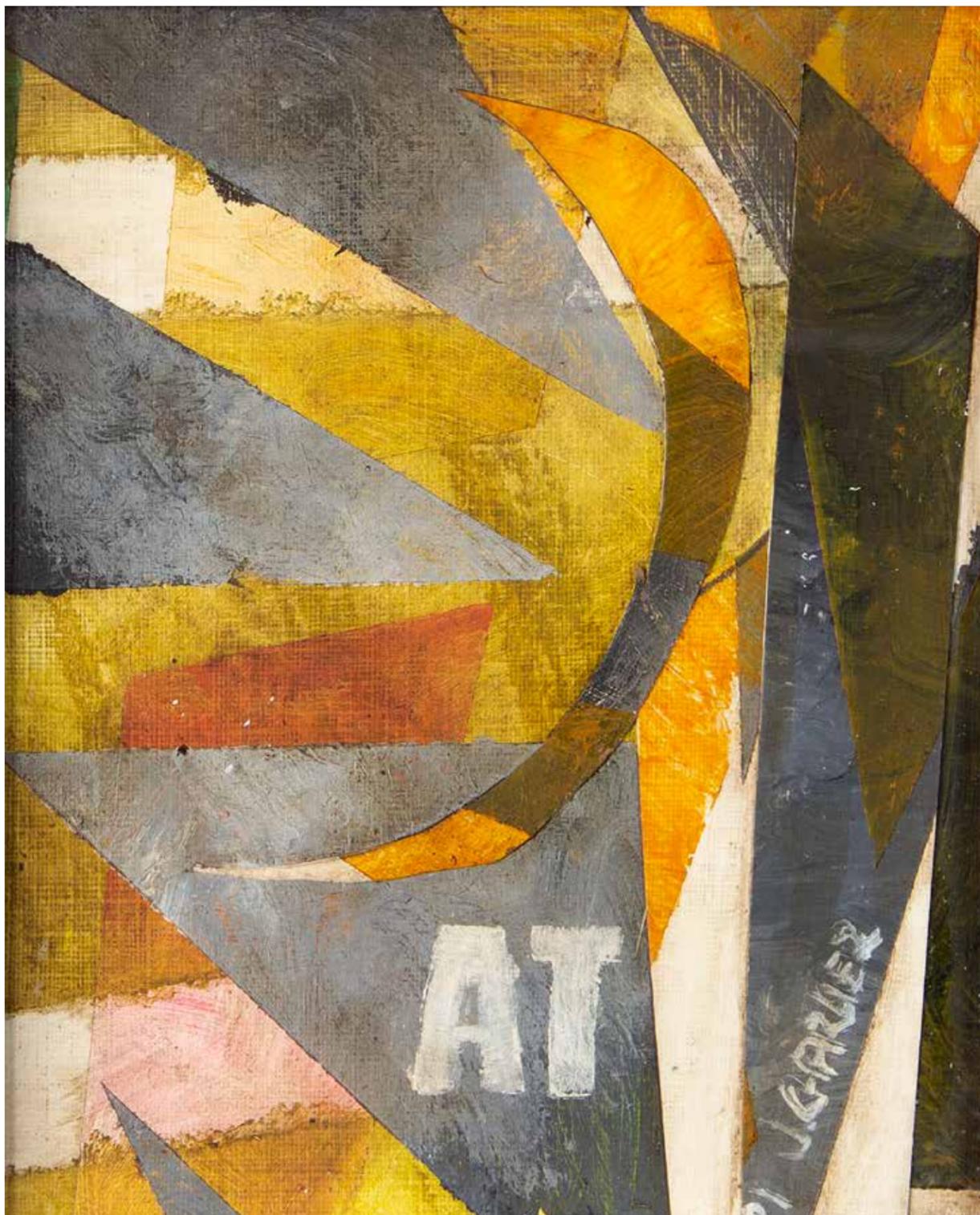
ME, 2021, collage 30 X 39 cm.



IN, 2021, collage 24 X 30 cm.

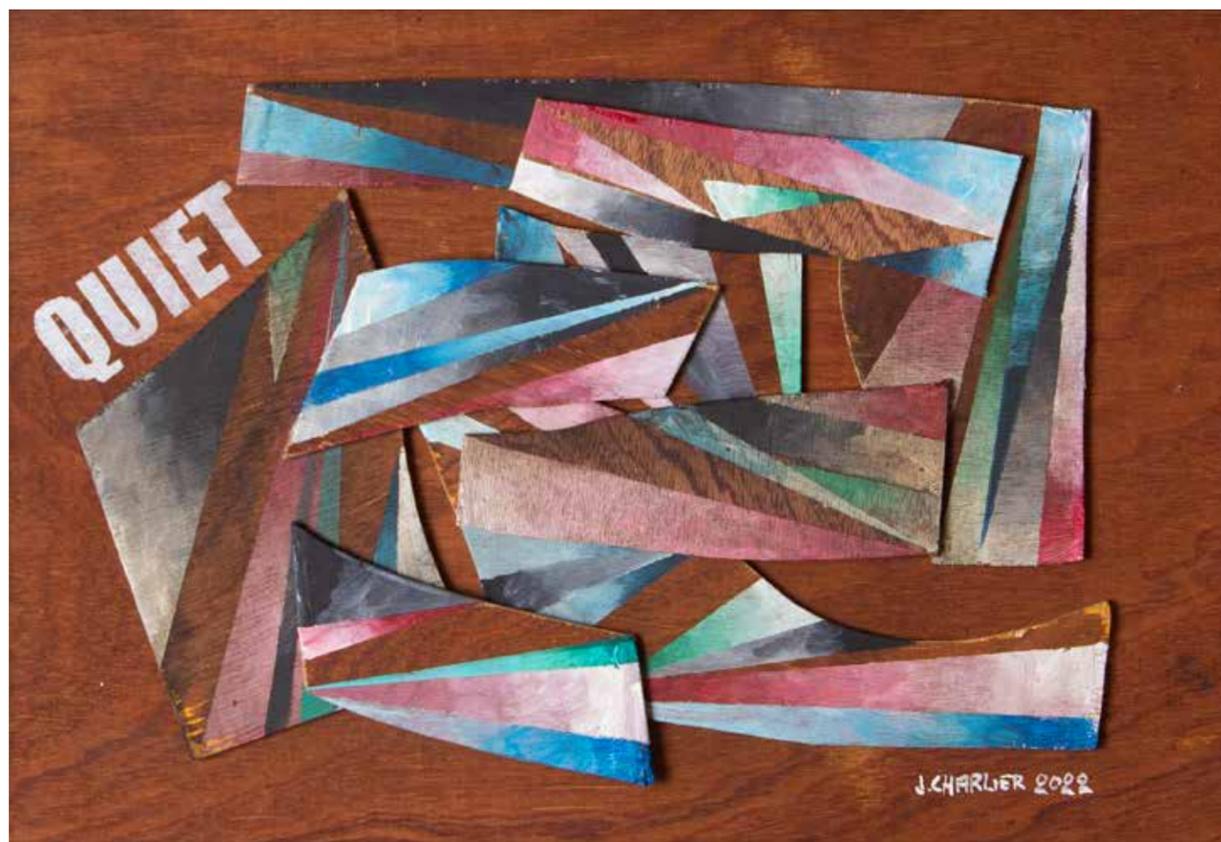


THE, 2021, collage 28 X 28 cm.

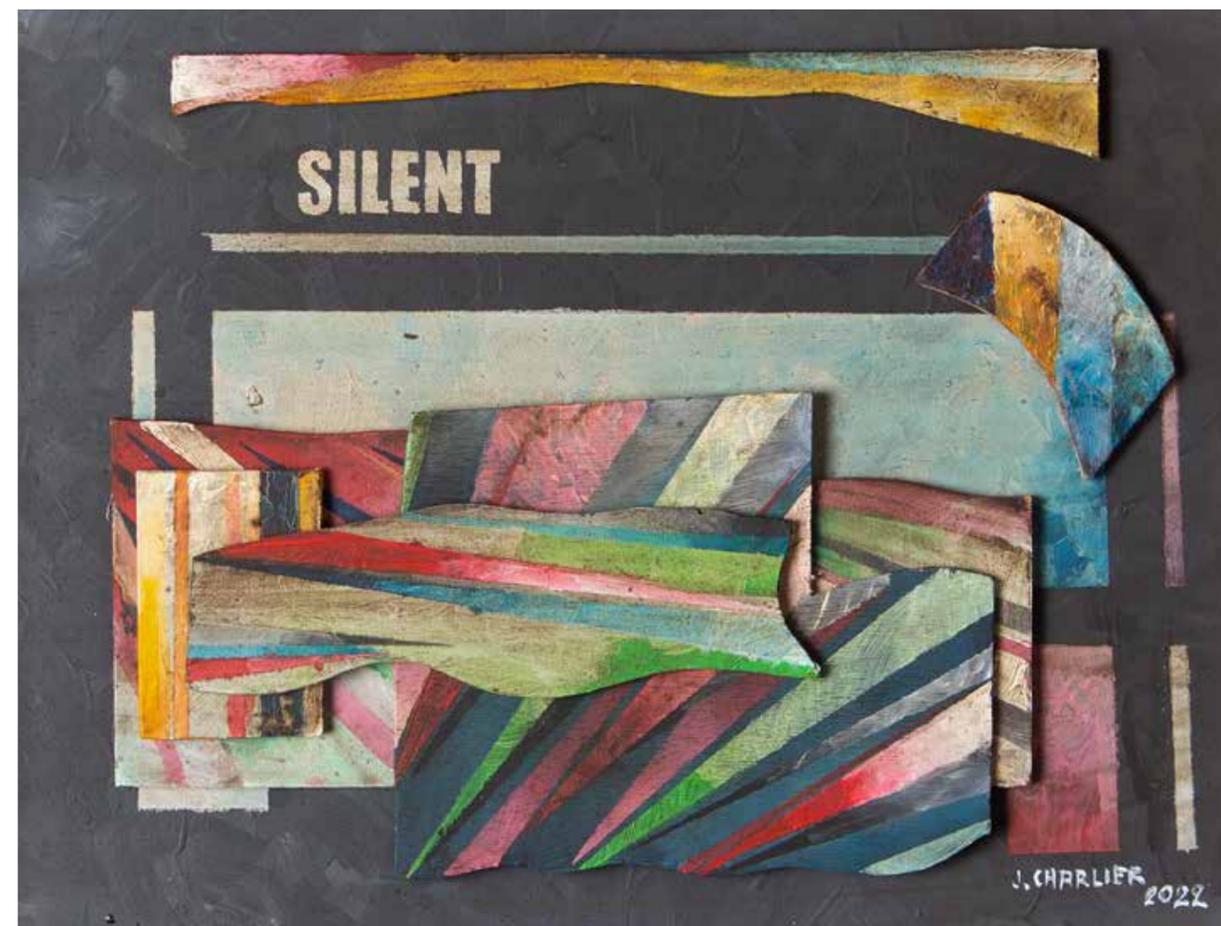


AT, 2021, collage 16 X 19 cm.

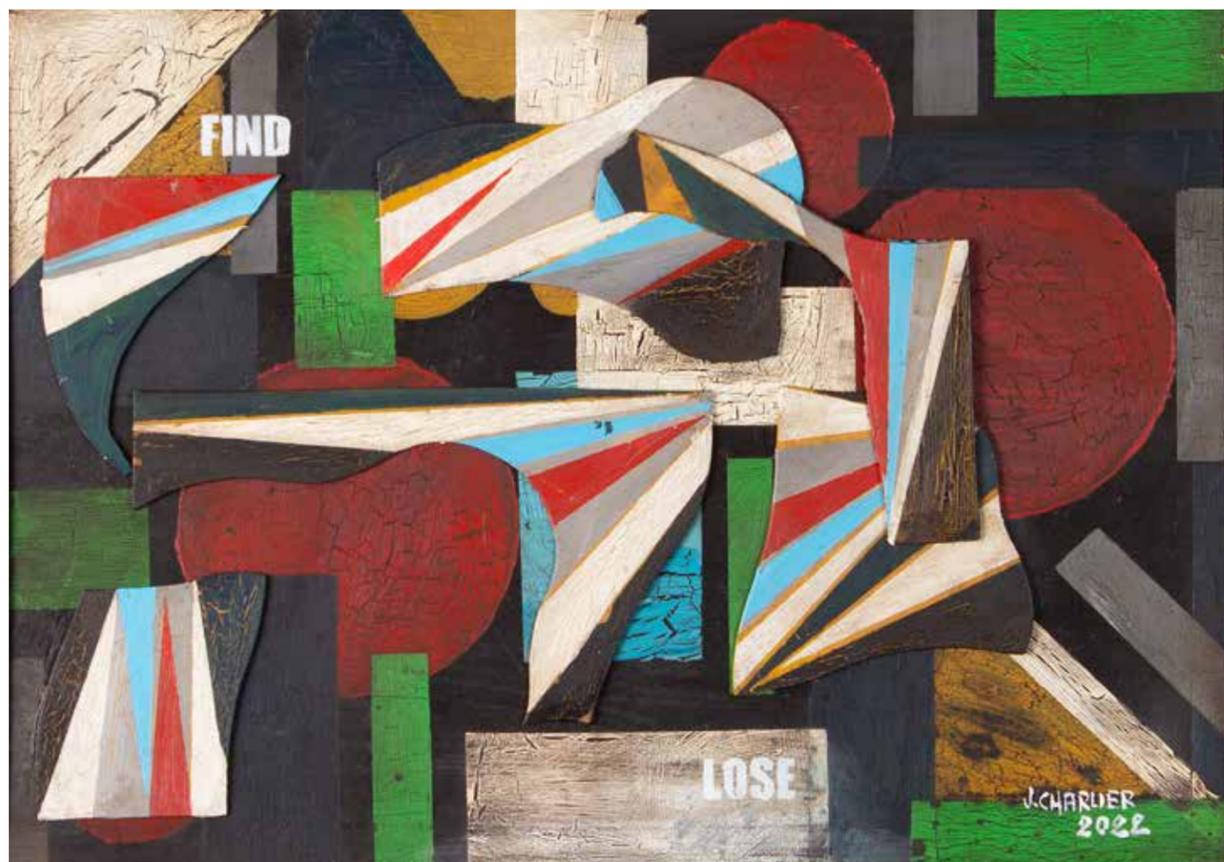
LE DOUTE, LA FOI, 1992, bois peint 90 X 75 canne 130 cm.



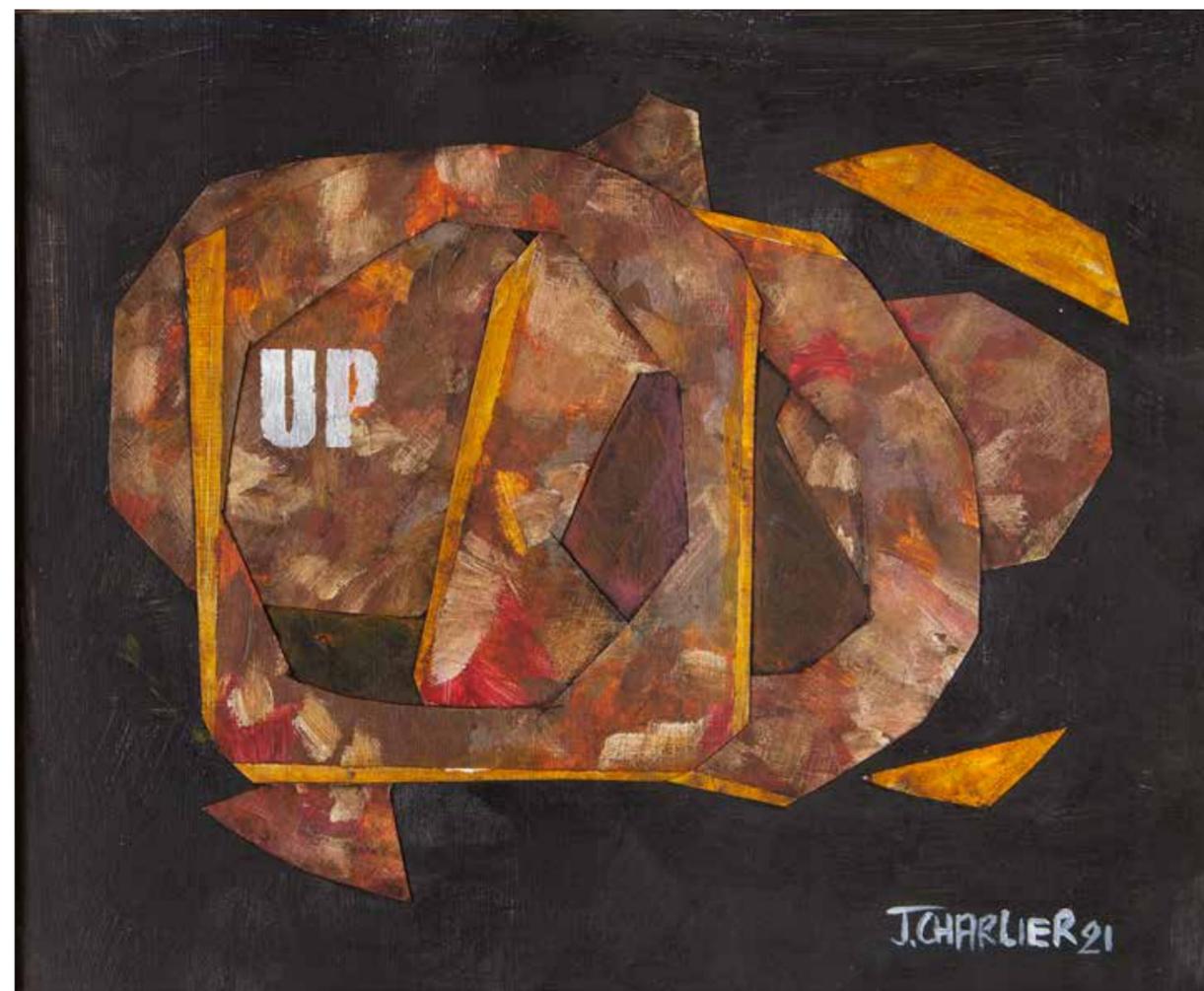
QUIET, 2022, collage avec découpes en bois peint 50 X 37 cm.



SILENT, 2022, collage de découpes de bois peint 50 X 40 cm.



FIND LOSE, 2022, collage de découpes de bois peint 65 X 86 cm.



UP, 2021, Collage 18 X 24 cm.



PEINTURE YOUGOSLAVE, 1995, acrylique sur toile 120 X 88 cm.



Brussels - Knokke - Namur