

STUDIO LIÉVENDEBOECK

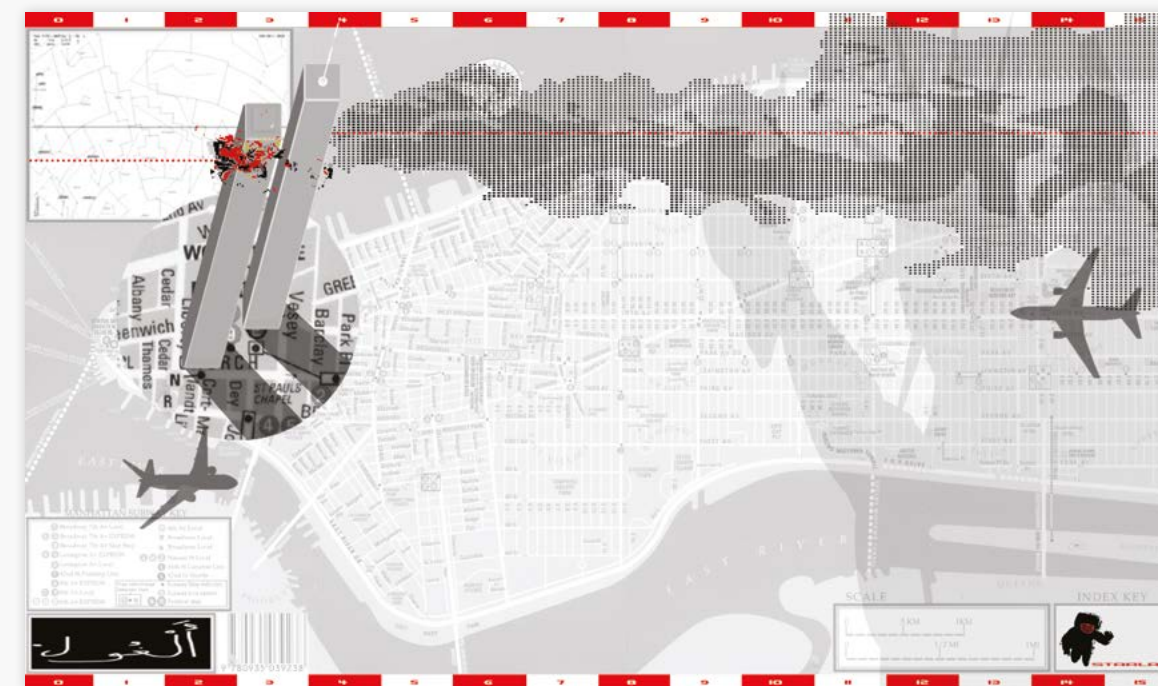
Position 001

*Written by
Gilles Collard
2020*

Toute l'oeuvre de Lieven De Boeck porte en elle une dialectique estompée et non résolue qui en est la règle tacite et sans image. Elle fuit les ensembles finis, comme les assignations. Chaque pièce qui la compose, aussi austère et aride peut-elle nous apparaître à une première approche (comme si un code secret mathématique ou spirituel devait nous être relevé pour en déchiffrer le sens), contient en elle-même un point de respiration et de vacillement, un lieu qui échappe à l'emprise de la totalité. C'est que très tôt, sa formation et son métier d'architecte ont permis à Lieven de Boeck de maîtriser un certain langage, celui qui se projette par des dessins et des schémas pour faire advenir des environnements humains d'habitation ou de travail, voire d'exposition, et dont il lui a vite importé d'en dépecer le fonctionnement pour y tracer des plans d'évasions.

Ce sont dès ses premiers travaux que l'architecte s'est tourné vers l'art pour interroger les pratiques du dessin et de la construction pour questionner en celles-ci le potentiel de totalisation qu'elles contiennent et y déceler un danger, celui de recouvrir par ce potentiel les droits du singulier, du hors-norme ou de l'inadapté. Parmi ses premières oeuvres, *Fireworks II*, *Le Bleu du Ciel* (Image 1) ou encore *Typology House* (Image 2) et *M.U.S.E.U.M* (Image 3), qui sont des manières d'écritures architecturales faisant partie d'un dispositif au long cours de typologie repris sous le projet d'un *Dictionary of space*. Points de départ et assises

fragiles, car l'entreprise artistique se définit d'entrée de jeu à partir d'un travail de déconstruction de l'architecture et de l'espace de prospection qui est le sien. *Fireworks II*, *Le Bleu du Ciel*, par exemple, rebobine le film du 11 septembre à partir des éléments de construction des deux tours jumelles, pour en saisir autant la sombre réalité technique que la fragilité matérielle. *Typology House* et *M.U.S.E.U.M* vont plus loin dans l'entreprise de désossement, pour filer vers l'abstraction et par là faire ressortir les conditions spatiales de l'idée d'habitation, dans le premier cas de figure, et de l'idée d'exposition de l'art contemporain dans le second. A rebours pourrait être le pseudonyme de cette association d'oeuvres, tant elles se mettent en porte à faux avec la logique de l'architecte qui par ses plans projette des comportements et des habitudes futurs, alors que le travail qui s'amorce ici rétro-projette, pourrait-on dire, à partir de l'observation de ces mêmes comportements, les lignes, les coupes et découpes qui les ont rendus possibles. Il n'y a pas d'architecture qui ne vise, ne fut-ce que par la maquette, un modèle, une façon de réguler le rapport de plusieurs personnes à l'intérieur d'un espace, c'est une montée vers le général et le collectif avec ordinairement dans sa traîne un lexique caméléon modulable selon les contextes. L'auteur des *Seven Sins of Urbanism* (7 pechés de l'urbanisme) (Image 4) a dès lors jeté le soupçon sur ce souci du général, incrédule face aux mots d'une tribu qui laissait trop vite le réel se dissoudre dans les déclarations



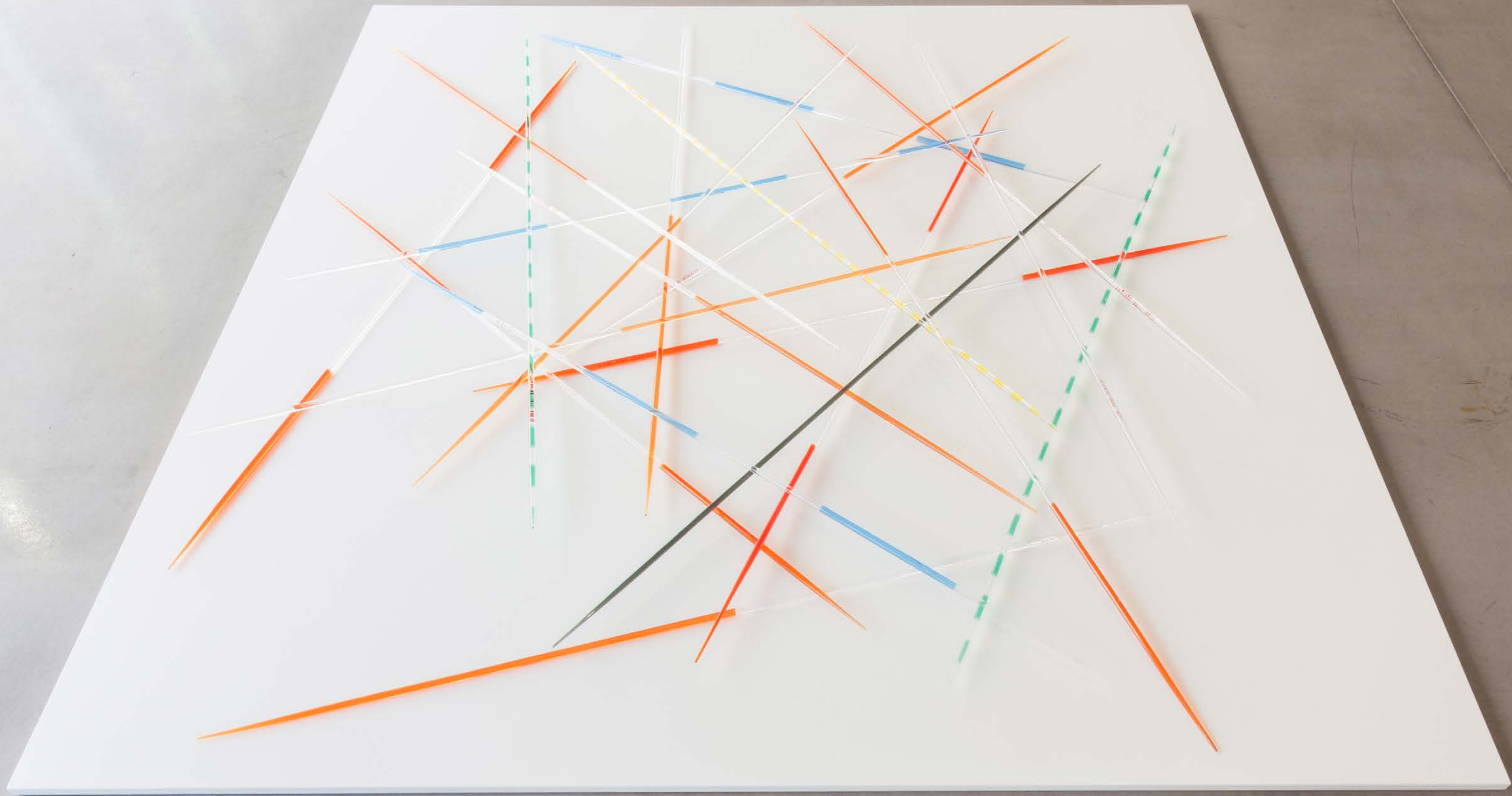


incantatoires dont nos espaces publics ou d'habitations portent les si nombreux stigmates.

A vouloir concevoir pour tous, on oublie de penser à chacun. Si penser à chacun est impossible, il reste que poser le soupçon sur le général, inquiéter l'idée du commun permet d'ouvrir un nouvel espace, en diffraction, non clos sur lui-même où une respiration pour chacun devient possible.

Souvent, au Moyen-âge, Dieu fut comparé à un grand architecte de l'univers qui, parce qu'il disposait en lui de ses plans, pouvait à sa guise jouer de sa providence. La vue d'ensemble garantit les droits du général, l'écartement du déviant. Au final, entre le grand horloger et le le grand architecte s'est toujours noué une alliance providentielle pour garantir la raison du nécessaire. Et sans doute, n'y a t'il aucun autre exercice que l'architecture au XX^e siècle qui, après l'apparition d'un ordre séculier, a prolongé le fantasme d'une grande raison en laquelle logerait les principes d'ordonnement du monde et des individus qui le peuple. L'hygiénisme, orienté travail, de Le Corbusier ou le néo classicisme, façon pompier, des constructions d'Albert Speer filmées par Leni Riefensthal sont là pour nous rappeler la puissance mortifère de cette croyance en un standard commun, une foi qui ne se prête plus qu'au phantasma régulateur et, parce qu'elle s'y prête justement, en devient criminelle. Reiner Schürmann avait bien vu la violence

intrinsèque à ce souci d'organisation du monde dont l'obsession du général ne tolérerait, dans la meilleure hypothèse, que des cas particuliers, tandis qu'il ne resterait plus au droit du singulier (ni universallisable, ni un cas particuliers) que d'être criminalisé et écrasé. Que fait-on de l'irrécupérable ? De l'inassignable ? De ce qui ne peut avoir la plasticité ou la docilité pour devenir un simple cas particulier ? Ou que fait-on de celle ou celui dont les mélanges et les associations sont inassimilables, à proprement parler intraitables ? Toutes les premières oeuvres de Lieven De Boeck paraissent à cette égard prendre acte de cette compromission de l'architecture avec une volonté de création d'ordre, aussi fantasmagique soit-il. Il n'est d'ailleurs pas anodin d'observer aujourd'hui, à travers moult biennales, le désir d'art de nombreux architectes. Sous des habits neufs, ils ne rejouent bien souvent qu'une partition moderne. Le mouvement par lequel l'architecte se mue en artiste, dont les dessins, les schémas se fétichisent par l'archive et l'exposition, n'est finalement qu'un retour à cette imagination démiurgique qui lui fut pourtant fatal à force de prétextes à une fictive irresponsabilité de l'artiste face à un réel qui sans cesse lui désobéit. L'art, la volonté d'art n'est alors convoquée que pour redoubler l'autorité de l'architecte, le conforter et, quelque part, cautionner une emprise sur le commun. C'est toute la force du geste de Lieven De Boeck d'avoir souhaité se débarrasser des oripeaux de l'architecte pour se transformer en autre chose, en refusant par là-même d'embrigader

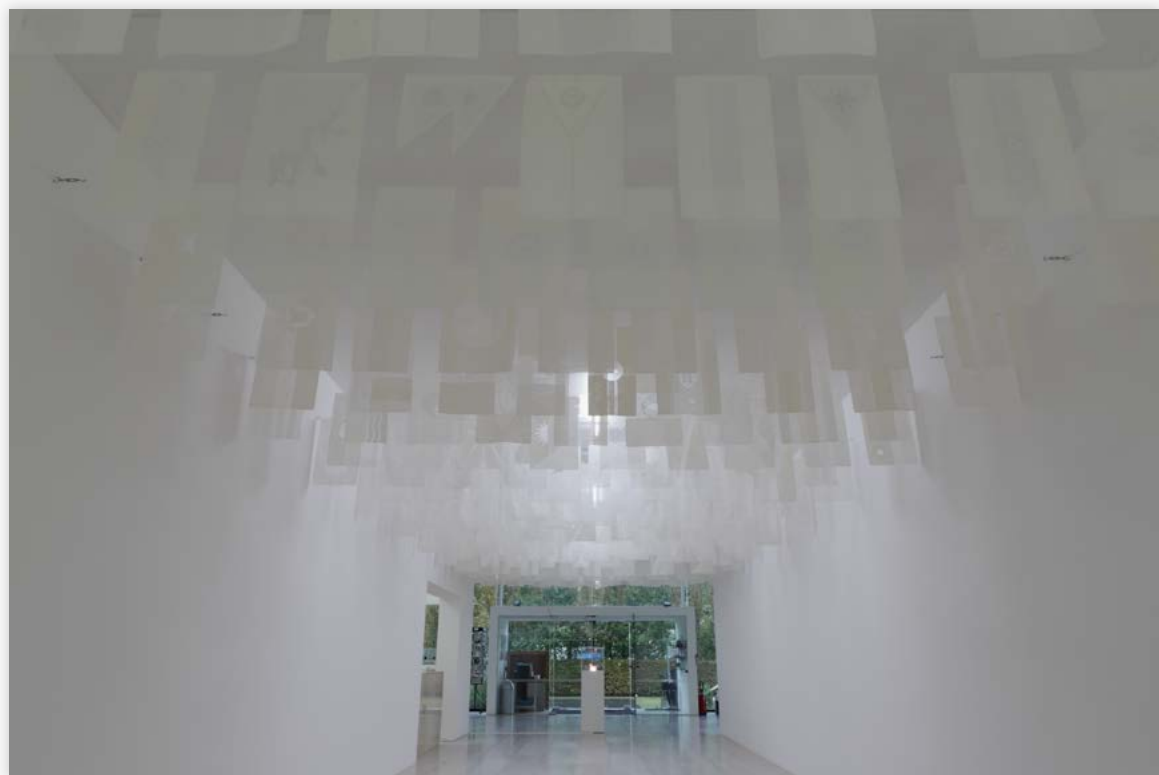


des gestes morts à ses yeux dans une revendication déplacée. Son déplacement vers l'art ne sanctionne ni une autorité, ni une quête de l'aura. Peut-être cela a t'il commencé quand il s'est rendu compte qu'il ne mesurait pas 1m83 (mesure de référence de Le Corbusier pour son modulator) mais 1m76 et, qu'à tout prendre, pourquoi ne pas se baser sur la mesure de ses propres pieds qui font 25 cm comme en témoigne le magnifique Mikado LDB Modulator (Image 5), une de ses pièces d'au revoir au standard où l'ironie le dispute à la sincérité et où la mathématique pose un jalon vers la beauté et ouvre un chemin vers le libre.

En réponse à l'hygiénisme, au fonctionnalisme, à la standardisation et à l'ordonnement rationnel de l'architecture au XX^e siècle propageant une vision de l'homme unidimensionnel, pour le dire trop rapidement, le champ de l'art a tenté de formuler un certain nombre de réponses. Et nous voyons un étrange retour depuis quelques années de l'une de celles-ci à travers la prolifération des pratiques qui invoquent le rituel, la pensée magique et la pratique quasi liturgique de l'art. C'est comme si à l'espace de la mathématique et de la géométrie devait répondre le temps des esprits, dans une sorte de course à la définition totalisante de l'homme et de ses créations. Récemment, Giorgio Agamben a remarqué une éloquente coïncidence dans la naissance conjointe, en 1923, de ce que l'on nommera le mouvement liturgique et la fin du travail de Duchamp sur Le

Grand Verre. Il est devenu commun de parler du début du XX^e siècle comme une ère des mouvements (toutes les avant-gardes peuvent être définies de la sorte, en musique, comme en architecture et en politique). Le mouvement liturgique qui s'inaugure au même moment à cette particularité de considérer la religion chrétienne comme un mystère qui ne peut s'élucider mais seulement se reproduire dans la célébration de l'eucharistie. C'est une sorte de performance, d'action qui font exister la foi et le salut quand les gestes liturgiques sont reproduits par une personne qui en a la charge devant une assemblée. De nos jours, nous voyons de plus en plus dans le chant de l'art cet esprit liturgique à travers les grandes messes des foires et des biennales, où se reproduisent comme par miracle le désir de salut par l'art, mais aussi et surtout à travers d'innombrables pratiques qui supposent, indépendamment des œuvres produites ou même de leur absence, une attention accrue portée au moment de l'action de l'artiste (parfois sa seule présence) qui attesterait isolément que quelque chose a eu lieu. Cette religion de l'art qui passe par les gestes et parfois des restes d'images sert de plus en plus de recours face un monde entièrement modélisé et formaté, non plus seulement par une architecture, mais aussi par une finance. Leurre ou fantasme, une fois encore, l'art depuis le fameux moment des mouvements subsiste jusqu'à nous comme une dernière tranche de salut. Or, quittant l'architecture, Lieven De Boeck a posé une stratégie de défiance envers





toute réitération de l'art comme un absolu dépositaire de la mission de faire vivre le mystère. Il se tient dans une solitude qui l'invite à ne jamais résoudre une tension dont tant d'artistes sont pourtant les pourfendeurs en jouant contre la raison et sa froideur individualiste, les demandes d'adhésions organiques et pieuses. C'est un héritage moderne également, celui qui s'est érigé au nom de la valeur de l'art contre les vertus rationnelles et la liberté individuelle, pour renouer avec les instincts, les pulsions et une communauté qui serait d'autant plus perdue qu'elle ne fut jamais que fantasmée, et que son idée n'aura rien à envier en termes d'oblitération des droits de la singularité aux grandes planifications fonctionnalistes. En définitive, ce sont ces grandes tensions, entre le sujet et l'objet, l'oeuvre et le spectateur, l'action et la passion que tout son travail depuis une dizaine d'années essaie de porter à sa plus haute intensité pour d'autant mieux échapper à leur estompement dans un solution formelle ou pratique. L'art et l'architecture ne resteraient-ils pas jusqu'à nous les deux tentations de résolution de la question de l'homme ? Il refuse l'une et l'autre si c'est pour en faire des clés, des mots de passe pour paresser dans des habitudes héritées qui imposent une vision univoque. En travaillant le moule, en jouant de la copie, en mathématisant des formes irrécupérables, Lieven De Boeck imprègne son travail d'une dimension tragique. Il sait les vestiges de l'ancienne croyance en un standard qui pourrait se répliquer à l'infini, mais en opérant des altérations

sur les moules qu'il utilise (comme pour la Lettre A de son alphabet (Image 6), ou ses Moules en verre) (Image 7), il en pervertit les fins, il pointe l'obsolescence du modèle ; et au volonté hégémonique de la reproduction à l'identique, à la volonté de l'homme de se rassurer par la production du semblable, il appose les droits discrets de l'irrégulier, du bizarre, et de l'anomale comme l'aurait dit Deleuze en son temps.

Des oeuvres comme Image not found (Image 8), des expositions comme Objets trouvés (Image 9) sont là pour marquer le caractère instable de l'oeuvre qui jamais ne se figera dans le réconfort de l'image (image de l'art, image de son imaginaire) et l'assurance des objets choisis - ready made is over. Le rôle civilisationnel de l'art et son cortège de génies, dont Malraux fut sans doute le plus ardent promoteur, ne l'intéresse pas outre mesure. S'il pense au sublime, c'est dans le déraillement d'une suite mathématique abstraite, dans l'apparition discrète d'une forme matérielle sans autorité, dans leur discordance irréductible. Pas plus, il ne croira à la fin de l'art - refuser sa réitération, son absolu, ce n'est pas croire en sa fin. S'il objecte au demiurge, il croit à la création (pas toujours de l'original, souvent de la copie). Ils sont si nombreux de nos jours à succomber aux délices de l'assemblage et de la collection. Il y a tant d'archives d'identités bafouées, tant d'actions oubliées, d'objets créés, d'histoires enfouies qu'il est tentant de ne cantonner l'action de l'artiste que dans

le fait de les sélectionner, les assembler. Aux côtés du retour de la pensée magique, le modèle de l'artiste curateur est cette autre tentative de réenchâtement des univers standardisés, bien qu'il ne soit pas non plus exempt de rituel. Mais il ne faudrait pas fuir les additions de l'architecture, pour se complaire dans l'accumulation de l'art. Comme tout bon philosophe, Lieven De Boeck sait qu'il n'y a de bonne ontologie que soustractive. On croule sous les identités et sous les espaces impersonnels, ces autorités qui obligent comme deux faces de la même médaille quiconque à se soumettre. Opérer un trou dans la pièce, suppose de lui enlever quelque chose. Et c'est ce qu'expose magnifiquement la performance *I am I* (Image 10), dans laquelle la soustraction prend les allures d'un déshabillage. Des écharpes aux motifs illustrant des identités multiples sont petit à petit déroulées des corps qu'elles enfermaient, pour être étalées et exposées comme des reliquats. C'est une étrange levée des hostilités, un apaisement, un souffle qui ouvre à un nouveau possible. L'être est toujours trop plein de lui-même. Face aux assignations qui blessent, aux communs qui prétendent rendre l'espace à son objectivité, il sert si peu de brandir son histoire d'un seul tenant, ses origines entières, son adhésion sans réserve à ce que l'on est. Ailleurs, des drapeaux délavés et suspendus comme une forêt sont là pour signifier dans son travail que les couleurs des origines sont passées, et que l'espace d'invention qui peut être le nôtre aujourd'hui se déploie sous la

bannière d'un drapeau blanc, que Lieven De Bock a eu le génie de prêter à l'Europe (*The White Flag, proposal for a new flag for EU*) (Image 11) La vraie anarchie est celle du pouvoir, disait Pasolini, l'arbitraire d'un ordre qui aurait pu être autre, la croyance, même, en un certain ordre, que l'on soit de ce côté-ci ou de l'autre du drapeau ou de la médaille. Soustraire un élément (une couleur, une mesure, une ligne), tenir des archives de la disparition et des effacements, user de son Tipp-Ex pour rendre la lecture d'un texte moins simple, changer les rapports entre deux mesures, autant d'attitudes soustractives dont l'oeuvre est tissée pour nous rendre le standard et les identités toujours moins désirables. C'est sur cette ligne fragile, que toute le travail s'achemine, cette mathématique sensible qui ne cède face à aucune solution, laissant comme un reste des formes habitées de mille possibles au bord de leur désœuvrement. Dévoilé, la dernière pièce que Lieven De Boeck a réalisée, met en échec les tentatives de reproduction des formes et des pensées de l'espace et du temps qu'elles véhiculent. Rien ne s'emboîte, rien ne tombe juste. C'est dans un froid décalage, ni exalté, ni condamné, que passe le vivant. Et l'artiste pourrait s'exclamer avec Virginia Woolf : « Voici un carré ; voici un rectangle ; les musiciens prennent le carré et le placent sur le rectangle. Ils le placent avec le plus grand soin, et en font une construction habitable et faite. Seule, une petite marge déborde. Le plan de l'édifice est devenu visible ; ce qui n'était qu'ébauché est





maintenant accompli. Nous ne sommes ni si inconsistants ni si médiocres : nous avons réussi à fabriquer des rectangles et à les placer sur des carrés. C'est notre triomphe et notre consolation.¹ »

Images

Image 1, p. 2
Fireworks II, *Le Bleu du Ciel*, 2001-2002. YMCK Offset prints on paper, models in wood and cardboard. Ymck prints: 73 x 102 cm

Image 2, p. 2
THE TYPOLOGY HOUSE, Model scale 1/1, exhibition view *Making Things Public*, Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, 2004. Photo - Bob Goedwaagen

Image 3, p. 3
Puzzle, 2016. Exhibition view *Image not Found*, Frac PACA, Marseille, 2016. Photo - Jean-Christophe Lett

Image 4, p. 3
Seven Sins of Urbanism, 2002. Installation of 8 tables, 7 of them contain a offset printed certificate on paper with a silkscreen stamp and 1 table contains a map *Certificats A2*. Tables 90 X 100 X 10 cm

Image 5, p. 4
Mikado LDB Modulor, 2013. Coloured Glass (21 sticks). 21 X 150 cm X 1,5 cm. Pedestal 2 X 2 m. 3 + 1 AP (Collection CIRVA). Production in collaboration with CIRVA, Marseille

Image 6, p. 5
LETTRE A (After Duchamp), 2016, exhibition view *Private viewing*, House Van Wassenhov, Sint-Martens-Latem, 2016. Photo - Rik Vannevel

Image 7, p. 5
Moule en verre Rouge, exhibition view *Private viewing*, House Van Wassenhove, Sint-Martens-Latem, 2016. Photo - Matthias Van Rossen

Image 8, p. 6
Lieven De Boeck, exhibition view *Image not Found*, Frac PACA, Marseille, March / June 2016. Photo - jeanchristophe lett

Image 9, p. 6
Exhibition view *Objet Trouvé*, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, 2016/17. Photo - Rik Vannevel

Image 10, p. 7
I AM I, installation view, Gallery Meessen de Clercq, 2017. Photo - Philippe De Gobert

Image 11, p. 8
The White Flag, proposal for a new flag for EU, 2003. Exhibition view *Making Things Public*, Witte De With, Rotterdam, 2004. Photo Lieven De Boeck

Notes

¹. Virginia Woolf, *Les vagues*, trad. Marguerite Yourcenar, *Le livre de Poche*, 1993, p. 161-162.