

ASHLEY HANS SCHEIRL
L'OR DANS L'ŒIL

15.09.2023 – 04.11.2023

Parements radieux / Radiant Cladding
Pierre Bal-Blanc

Ashley Hans Scheirl pose dans un portrait photographique frontal maquillée de deux touches, rouge pour les lèvres et vert d'un fard à paupière pour les yeux, brushing impeccable sur un fond brun sombre, qui relève son teint de femme d'affaires de peinture. Habillée d'un top en velours rouge de Prusse côtelé, rehaussé de bulbes sphériques au niveau de la poitrine, une écharpe en soie fleurie au ton d'automne couvre sa gorge, telle la prolongation colorée des touches présentes sur son visage. Cette image mécanique résume bien la pratique épidermique de la peinture par Ashley Hans Scheirl. Cellule, pigment, lambeau, tuméfaction s'expriment dans ses toiles. En qualité de professeure de peinture contextuelle, sa manière de préparer ses matériaux consiste à revêtir les oripeaux sociopolitico-économiques du lieu où elle évolue en les interprétant à son gré, afin de les coucher sur la toile. Elle applique à elle-même – à son corps, à sa peau, à ses dents et à son cœur – le principe de parement dont Adolf Loos a élaboré la théorie¹ en son temps pour le design intérieur du mobilier. Mais avant de cerner sa manière de redéfinir le sujet dans son environnement, ou plus particulièrement – en matière de peinture – le rapport entre la figure et le fond, il faut revenir à l'histoire d'une réforme du traitement de l'espace qui lui est familière. Originaire de Salzbourg, mais vivant depuis plusieurs décennies à Vienne – d'où est née en partie cette révolution de l'espace au xx^e siècle –, elle en a fréquenté les architectures emblématiques, comme le *Loos American Bar*, et habité des contre-modèles comme les ateliers d'artiste du Prater, inauguré en 1873 par l'empereur François-Joseph lors de l'Exposition universelle viennoise.

« [Adolf] Loos m'affirmait un jour : "Un homme cultivé ne regarde pas par la fenêtre ; sa fenêtre est en verre dépoli ; elle n'est là que pour donner de la lumière, non pour laisser passer le regard" »
Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris, 1925, p. 174.

Avec cette déclaration d'Adolf Loos, Le Corbusier formule la différence entre leurs deux conceptions de l'architecture, conceptions qui structureront le nouveau siècle. L'une tournée vers l'intérieur tandis que l'autre, nous le verrons, regarde vers l'extérieur. Ils sont néanmoins l'un et l'autre les réformateurs de l'approche de l'aménagement de l'espace à l'orée de la modernité, en rupture avec les édifices gigantesques du xix^e siècle et leur organisation spécialisée. D'après Le Corbusier, « il est des architectures dimensionnées pour des puces ou pour des girafes, on ne sait pas exactement ! En tout cas pas pour les hommes². » Cette analyse du caractère inhumain des espaces qu'il porte encore sur le palais de Tokyo, édifié en 1937, est identique à celle que dresse Loos. L'un et l'autre rendent, dans la recherche des proportions de leurs projets, la priorité à l'échelle humaine. C'est une relation anthropomorphique à hauteur d'yeux à l'urbanisme et à l'architecture qui succède à un traitement de masse à vol d'oiseau.

Dans sa contribution « The Split Wall: Domestic Voyeurism » à l'ouvrage collectif *Sexuality & Space*, dont est elle-même l'éditrice, Beatriz Colomina³,

1 Adolf Loos, « The Principle of Cladding », *Neue Freie Press*, 4 septembre 1898.

2 « Transformation d'une salle inhumaine », *Modulor 2, Architecture d'Aujourd'hui*, n°2, 1955, p. 275-279.

3 Beatriz Colomina, « The Split Wall: Domestic Voyeurism », in Beatriz Colomina (éd.) et al., *Sexuality & Space* (Princeton Papers on Architecture), New York, Princeton Architectural Press, 1992, p. 73-128.

la théoricienne de l'architecture présente les deux approches opposées de l'espace exprimées par Loos et par Le Corbusier. Leurs productions théoriques respectives et, somme toute, les rares œuvres architecturales réalisées des deux hommes, conduiront cependant l'un comme l'autre architecte à la conceptualisation de deux des plus importants tropes du xx^e siècle, le *Raumplan* pour Adolf Loos et le *plan libre* pour Le Corbusier. Ces deux nouveaux principes de tracé régulateur fondés sur l'intimité domestique et le contrôle succèdent à l'organisation de l'espace panoptique du xix^e siècle, associé à l'administration publique de la vie quotidienne.

Le *Raumplan* d'Adolf Loos est introverti, concentrique, il s'organise autour d'un intérieur traité comme un théâtre : « Pour Loos, la loge de théâtre se situe à l'intersection de la claustrophobie et de l'agoraphobie. Ce dispositif spatio-psychologique peut également être lu en termes de pouvoir, de régimes de contrôle à l'intérieur de la maison. L'espace surélevé de la maison Müller (Prague, 1930) apporte à l'occupant un point d'observation surplombant l'intérieur. Le confort dans cet espace est lié à la fois à l'intimité et au contrôle⁴. » La fenêtre est seulement une source de lumière, elle n'est pas un cadre vers l'extérieur. Le regard est tourné vers l'intérieur, où le principe de cadrage est assuré par des surplombs, des niveaux, des escaliers ou des excroissances sur la façade, véritable loge tournée vers l'intérieur. Mais le voyeur dans le théâtre de Loos devient toujours l'objet d'un autre regard, qui le scrute depuis une autre position, une alcôve offerte dans cet intérieur rythmé par les aménagements réalisés par rapport aux fonctions de fumoir, de bibliothèque ou de salle de musique.

« L'architecture n'est pas simplement une plate-forme qui accueille le sujet qui la regarde. C'est un mécanisme de visualisation qui produit le sujet. Elle précède et encadre son occupant. »

Avec le principe du *plan libre* de Le Corbusier, au contraire, tout dans ses maisons semble être disposé d'une manière qui projette continuellement le sujet vers la périphérie. Selon Beatriz Colomina, pour Le Corbusier, les nouvelles conditions urbaines sont une conséquence des médias, qui instituent une relation entre l'artefact et la nature qui rend inutile la *défensive d'une fenêtre loossienne*. Le regard intérieur, le regard tourné sur lui-même, des intérieurs de Loos, devient chez Le Corbusier un regard de domination sur le monde extérieur. « Mais pourquoi ce regard est-il horizontal ? », s'interroge la théoricienne dans son texte. Un débat entre Le Corbusier et Auguste Perret en livre la réponse. Pour Perret « Une fenêtre est un homme, elle tient debout ! », alors que pour Le Corbusier : « La vue de la maison est une vue catégorique. » En cadrant le paysage, la maison place le paysage dans un système de catégories. Elle est une machine de classification. Elle recueille et classe des vues. La maison est un appareil photographique. Le remplacement de la vue verticale à hauteur d'yeux de Perret par l'optique horizontale de Le Corbusier produit une vue flottante *sans lien avec le sol*. Si la fenêtre est une optique, la maison devient une caméra et une caméra de cinéma pour Le Corbusier, qui définit l'habitant et les visiteurs de ses maisons comme étant des acteurs d'un film, les découpes de l'architecture intérieures et extérieures, les passerelles, les niveaux et les escaliers étant autant de séquences de montage qui compose ce film d'une promenade en boucle. Si Loos emploie le théâtre comme matrice de la scénographie de ses maisons et Le Corbusier celle du cinéma pour ses architectures, tous deux inscrivent l'occupant ou le visiteur dans un espace libre et ouvert où l'idée d'intérieur et d'extérieur n'est plus structurée par des murs porteurs mais animée par des cloisons flexibles, des miroirs, des transparences et des opacités, sur plusieurs niveaux.

On retrouve ce goût de la distribution des motifs, des membres, des objets partiels ou des accessoires dans la peinture d'Ashley Hans Scheirl. Le fond de ses toiles est un parement de couleur qui varie selon la famille de peinture retenue, qui pourra, le cas échéant, se mettre en ligne, dressé sur des pieds stylisés comme un bataillon prêt au combat (installation pour Art Basel Hong Kong, 2023). Il est rose Barbie dans la dernière série de toiles (2023), comme il a pu tendre au bleu layette dans celle qui a été réalisée pour Athènes en 2017. Les tons de ces couleurs acidulées matifiées ne sont pas sans rappeler le vert et le jaune de la villa Müller (Prague), demeure réalisée par Adolf Loos. Les imprimés de fleurs stylisées ou figuratives qui couvrent parfois la surface du tableau sans la remplir font écho aux motifs qui recouvrent les banquettes ou qui tapissent le haut des murs des intérieurs de la Brummel House (Pilsen Tchéquie), dont la sobriété de l'aspect extérieur ne laisse rien présager de la générosité des élans colorés de l'intérieur. Ceux qui s'arrêtent trop vite sur le manifeste célèbre de Loos « Ornement et Crime », pour en tirer une conclusion sur le minimalisme ou l'utilitarisme, peuvent découvrir le sens que lui redonne Ashley Hans Scheirl dans sa peinture. Comme Loos, elle privilégie l'expérience physique et somatique de l'espace avant sa construction mentale. Le principe du parement remonte à l'origine de l'Humanité, qui cherche à se protéger des intempéries en recouvrant les surfaces de ses refuges d'enduit aux propriétés isolantes, au même titre que l'Homme à une peau et l'arbre une écorce.

L'histoire de la peinture occidentale – jusqu'à celle sur châssis – est la matrice à partir de laquelle, comme Loos avec le théâtre et Le Corbusier avec le cinéma, Ashley Hans Scheirl organise le tracé régulateur de ses installations. Si l'on veut bien remonter à *h_dandy_body_parts* (2014) – qui inaugure une dévotion picturale particulière au sein de la pratique de transition multigénérée d'Angela (performance musicale des années 1970-1980), de Hans (cinéma expérimental des années 1980-1990) puis d'Ashley (peinture contextuelle) – ou à « Painter's Parody » (2016), remarqué à la documenta 14, à Athènes, on notera alors le geste d'introspection souligné par la présence d'organe en phase d'éjaculation, de pinceau en pleurs, de doigt en érection et le mouvement d'expropriation incarné par un œil ouvert coiffé d'une perruque, déclenchés par la pratique de la peinture de chevalet d'Ashley. Loos se protège avec une architecture introspective qui rend l'extérieur irréductible à l'intérieur : « L'intérieur parle le langage de la culture, le langage de l'expérience des choses ; l'extérieur parle le langage de la civilisation, celui de l'information. L'intérieur est l'autre de l'extérieur, comme l'information est l'autre de l'expérience. » Le Corbusier avec l'aménagement de ses maisons sur pilotis affirme une attitude « hors sol » qui subordonne l'extérieur à son point de vue de chasseur d'images. Pour Ashley Hans Scheirl, la porosité des fibres de la toile qui reçoivent la peinture a la profondeur de la peau qui absorbe et restitue les émotions. Comme on a pu le constater quand elle collabore avec Jakob Lena Knebl pour *La Poupée, le Doigt d'or et les Dents : Fou de rage*, lors de la Biennale de Lyon (2019), ou bien pour *Soft Soft Softmachine*, destiné au pavillon de l'Autriche de la Biennale de Venise (2022), les motifs (cheveux, étrons ou intestin grêle), les factures du tableau (empâtement, touche, aplat) s'émancipent de leur support pour nous rejoindre, tel un diorama, dans l'espace d'exposition.

L'intérieur et l'extérieur des peintures membranes d'Ashley Hans Scheirl structurent notre parcours et le voyage des organes, des accessoires, des bijoux ou des jouets de la vie quotidienne, dans les orifices et les cavités lubrifiées des parements radieux qu'elle invente.

Athènes, été 2023