

# “Universal – für fast alle und alles”

[D]

Claude Moyon



Eine ruhige Straße im Viertel Bonnevoie. Das Gebäude, typisch für die 60er-Jahre, ist anonym und grau, ohne besondere Kennzeichen, abgesehen von einer neu eingebauten Design-Haustür, die wahrscheinlich für immer ein Stilbruch gegenüber dem restlichen Bau bleiben wird. Der Besucher muss die drei Etagen zu Fuß erklimmen und auf der Treppe begleiten ihn TV-Lärm und Küchengerüche, die aus den anderen Wohnungen dringen. Unter dem Dach ändert sich nach einer Treppenumwendung das Dekor. An der Wand vor dem Eingang zum Atelier von Paul Kirps fällt der Blick auf eine alte Bildtafel, wie sie früher zu Unterrichtszwecken verwendet wurden. Auf neutralem Grund sind vergrößerte, durch Formen, synthetische Linien und stilisierte Farben dargestellte Mikroorganismen zu erkennen. Die Bildsprache ist rein didaktisch. Neben der Tür hängt, eingeraht, eine andere Reproduktion. Es handelt sich um das von Cornel Windlin anlässlich der Ausstellung „*Universal – für fast alle und alles*“ 1996 für das Züricher Museum für Gestaltung geschaffene Plakat. Die Ausstellung befasste sich mit den Geschmacks-Codes für Allgemeines und Universales auf den Gebieten der Objektfotografie, der Werbung und der Grafik.

Das Atelier von Paul Kirps besteht aus zwei durch einen Eingangsbereich getrennten Räumen. Der gartenseitige Raum ist beinahe leer. Große eingerollte oder mit Plastikfolie geschützte Siebdrucke lehnen an den Wänden und begleiten den Besucher bis ans Pult, auf dem zwei Mac Computer thronen. Auf diesen speichert Paul Kirps seinen digitalen Bildatlas, ein Archiv, das ihm zugleich als Matrix, Bearbeitungsgerät und Memory für seine Arbeit dient. Dieser immaterielle Raum, dessen Dateibäume allein der Logik des Künstlers folgen, hilft ihm, das Chaos einer Welt zu ordnen, in der Objekte und Zeichen in alle Richtungen wuchern. Man fühlt sich an den „Denkraum“ und den „Mnemosyne“-Atlas des deutschen Kunsthistorikers Aby Warburg erinnert, der in den 20er-Jahren eine Anthropologie der Bilder geschaffen hat, oder auch an den Bilderatlas, den der deutsche Maler Gerhard Richter seit den 60er-Jahren anlegt. Den drei Projekten gemeinsam ist der Wille, das Bild – das nach thematischen, kontextuellen, poetischen oder formalen Kriterien klassifiziert wird – als ordnendes Element im Chaos der Welt einzusetzen.

Paul Kirps stellt seine Objekte frei (Clipping) und platziert sie auf einen weißen Grund. Er legt sie in Form von Abrissen ab und ordnet sie nach Serien: Aufbewahrungssysteme (Speicher-Arrays, Speicherregale, Hifi-Benutzerschnittstellen usw.), Wohnräume als „Kit“ (Wohnmobile, Zelte, Überlebensausrüstung usw.), Beschaffenheiten (Holzimitate, Millimeterraster, photomechanische Raster usw.) und viele andere Serien. Kurz gesagt geht es darum, eine Art visuelle Anthropologie zu schaffen, um die zeitgenössischen humanen Standards zu erkennen, die unsere Verhaltensweisen, unsere Interaktionen und unsere Werturteile diktieren. Diese Standards entsprechen unserem permanenten und widersprüchlichen Bedürfnis nach Individualität und Normalität.

Paul Kirps verändert seine Objekte, indem er sie in Vektor-

grafiken umwandelt: Er zerlegt sie in einzelne geometrische Objekte (Geradensegmente, Vielecke, Bogenabschnitte usw.), die jeweils durch formale Attribute, Position und Farbe definiert sind. Die Objekte werden auf diese Weise vereinfacht, stilisiert und auf rein geometrische zweidimensionale Strukturen reduziert, die nun mit ähnlichen oder konträren Strukturen kombiniert werden können. Der Vorgang besteht in der unerwarteten Verbindung von unterschiedlichen oder sogar widersprüchlichen Bildern, Ideen und Konzepten. Nach Auffassung des französischen Kunsthistorikers Georges Didi-Huberman setzt dieses Verfahren, das er „Erkenntnis durch Montage“ nennt, einen Denkprozess in Gang. Die ganz eigene Formenwelt des Paul Kirps entsteht im Wesentlichen durch Montage. Dieser erste Raum ist also das Gehirn, das neuralgische Zentrum aller hier stattfindenden Vorgänge.

Der zweite Raum wirkt ebenso ordentlich, ist jedoch in der Mitte mit zwei großen Tischen ausgestattet (der Künstler arbeitet auf waagerechten Flächen). Hier entsteht das plastische Werk. Paul Kirps führt alle Herstellungsphasen des Bildes selbst durch: vom Zusammenbau und der Bespannung des Rahmens über die Grundierungen bis zum Anrühren der Farben. Die digitalen Grafiken werden auf traditionelle Weise mittels Raster, Zeichendreieck und Zirkel auf große Formate übertragen. Das Aufbringen der Farben mit einem Farbröller verlangt umfangreiche Vorarbeiten: Ausschneiden von Schablonen mit dem Cutter, Abkleben mit Abdeckband. Dieses Verfahren ist bei den Konstruktivisten und Minimalisten beliebt. Exaktheit, Präzision und Kontrolle sind das A und O bei diesem Künstler, der an industrielle Qualität gewöhnt ist. Wo ist die Toleranzschwelle für die Ungenauigkeiten, die mit der manuellen Produktion einhergehen? Bis zu welchem Grad sollen diese manuellen Spuren verborgen werden? Diese Spuren sind es jedoch – und der Künstler weiß das natürlich – die den Kunstliebhaber interessieren, denn sie lassen die Arbeitsverfahren erkennen. Sie können in den kaum wahrnehmbaren Höhenunterschieden zwischen den Farbquadraten und rechtecken im rasterartigen Werk eines Piet Mondrian bestehen oder auch in den Unregelmäßigkeiten der manuellen Siebdrucke, die Andy Warhol wichtig waren, obwohl er wie eine Maschine arbeiten wollte, und dies gerade deshalb, weil sie Ausdruck des profunden Unterschieds zwischen mechanischer Präzision und menschlicher Unzulänglichkeit sind ...

Paul Kirps malt. Eine Strategie? Ein Anachronismus? Ein Widerspruch? Eine überraschende Nachricht für all diejenigen, die diesen Künstler kennen, der in der systematischen Erforschung der Grenzbereiche von Minimalismus und Design exzelliert. Seine Werke sind in den Sammlungen des New Yorker MoMA, des Züricher Museums für Gestaltung und des Luxemburger Mudam vertreten. Mit *Signals* präsentiert er seine erste monografische Ausstellung in Luxemburg. Sein Vorgehen gehorcht einer Logik. Kein taktisches Kalkül bestimmt dieses Angebot an den Besucher, das – soweit es ihn betrifft – völlig neuartig ist. Die Wahl eines Mediums, das – obwohl oft für tot erklärt – niemals aufgehört hat, zu existieren, ist keineswegs regressiv. Das Zurückgreifen darauf löst jedoch unvermeidlich

einen kritischen und genussvollen Dialog mit der Kunstgeschichte aus – sowohl beim Künstler selbst als auch bei seinem Publikum. Im Endeffekt hat die Herausforderung, der sich dieser ausgebildete Grafiker gestellt hat, nämlich die Konfrontation mit einer manuellen Technik, nichts Widersprüchliches an sich. Hat er seinen Beruf nicht in den 80er-Jahren, d.h. mitten in der digitalen Revolution, mit Zeichendreieck und Letraset erlernt, kurz bevor MacPaint auf den Markt kam? Und ist es nicht gerade dieser Paradigmenwechsel von analog zu digital, der sich wie ein roter Faden durch sein Werk zieht, von den Anfängen bis zu den aktuellen Bildern?

Das gestalterische Werk des Paul Kirps porträtiert nicht ohne Nostalgie und Ironie die Designformen der letzten Jahrhundertwende, als neue technische Geräte, Datenträger und Formate so schnell auftauchten, wie sie wieder verschwanden, um sich dann vollständig in der großen digitalen Cloud vollends zu entmaterialisieren. Dazu bedient er sich bei der formalen Organisation und dem formalen Ausdruck einer hochgradigen Unerbittlichkeit, die nur von der Ironie respektive der Distanz seiner Motivwahl aufgewogen wird. Sei es das Logo einer Industrieklebermarke, die grafische Hülle einer VHS-Kassette, die Verpackung einer Tablettenschachtel, die Benutzeroberfläche einer HiFi-Anlage, eines Geldautomaten oder eines Arcade-Spiels, Paul Kirps scheint in erster Linie ihren grafischen Code extrahieren zu suchen. Indem er aus sämtlichen Sphären des hypermodernen Lebens schöpft (Finanzen, Konsum, Kommunikation, Information, Urbanistik, Sport, Veranstaltungen), inszeniert er formale und visuelle Elemente unserer globalisierten Industrieästhetik.

Die Erstellung einer universalen Formsprache auf Basis der Geometrie war bereits die Zielvorstellung der Pioniere der abstrakten Malerei. Die abstrakte Kunst eines Piet Mondrian beinhaltet eine kompromisslose Knappheit der gestalterischen Mittel, der Farben und Formen, die auf das Universale in der Kunst abzielte. Mondrian träumte von einer Gesellschaft der Zukunft und betrachtete jedes einzelne seiner Bilder als ein mikrokosmisches Modell für einen zukünftigen Makrokosmos nicht nur der Kunst, sondern aller menschlichen Tätigkeit. Sein gestalterisches Material stellte die Grundlage für das, was er den Neoplastizismus nennt. Diese Vision teilte er mit dem jungen Künstler Theo van Doesburg und später mit den Architekten Rietveld und J.J.P. Oud. Gemeinsam setzten sie sich für eine globale Kunst ein: „Kunst manifestiert sich als Produkt einer anderen Dualität im Menschen: als das Produkt eines kultivierten Äußerlichen und eines vertieften, bewußteren Innerlichen – als reine Gestaltung des menschlichen Geistes kommt sie in einer rein ästhetisch gestaltenden, in einer abstrakten Erscheinung zum Ausdruck.“ (Piet Mondrian, „De Nieuwe Beelding in de schilderkunst“ (Die Neue Gestaltung in der Malerei), *De Stijl*, N°1, 1917). Die Auswirkungen der ungeheuren visuellen Effizienz von Mondrian, die völlig unverkennbar ist, ist der Traum jedes multinationalen Unternehmens, das nach einer weltweit wiedererkennbaren Identität sucht.

Für Mondrian und die Konstruktivisten war eine universale Bildsprache das erstrebenswerte Ziel. Dieses Projekt wurde

jedoch von den Postmodernen radikal in Frage gestellt. So analysiert etwa der Maler Peter Halley in seinem Artikel „*The Crisis in Geometry*“ (Juni 1984) den Glaubwürdigkeitsverlust der modernistischen Geometrie als reine transzendente Form. Mit dem Scheitern der Utopie werden die abstrakt-geometrischen Raster des amerikanischen Malers zu Gefängniszellen, Plänen für ein Überwachungssystem und spiegeln eine enthumanisierte Welt.

Die abstrakten Raster des Paul Kirps zeigen – in Form einer Kritik – wie sehr der Optimismus der Pioniere der abstrakten Malerei in einer globalisierten Welt, die gierig nach universalen Zeichen greift, untergraben wurde. So verstärkt sich die Doppeldeutigkeit der beiden Atelierräume, die bildende Kunst und grafisches Design verbinden – im Spannungsfeld zwischen der universalen Bildsprache der Pioniere der geometrischen Abstraktion und der Enthüllung eines totalitären visuellen Formalismus. In diesem Punkt kollidieren der Maler aus Berufung und der Grafiker von Beruf.

Text taken from the exhibition catalogue: **Signals – Paul Kirps** (01.10.2014 – 14.02.2015) at the Gallery l'Indépendance of the Banque Internationale à Luxembourg (BIL). Original French text by Claude Moyen. German and English Translation by Centre linguistique BIL. © All rights reserved, Claude Moyen & Banque Internationale à Luxembourg, 2014-2015.

# “Universal – für fast alle und alles”

Claude Moyer



A peaceful street in the Bonnevoie district. The typical 1960s building is grey and anonymous, with no distinctive sign other than a trendy new front entrance, no doubt destined to remain forever at odds with the rest of the architecture. No lift, three floors of stairs filled with the muffled sounds of TV, and kitchen smells emanating from neighbouring apartments. Under the rafters, the stairway makes a turn and the decor changes. Up on the wall, in front of the entrance to Paul Kirps's workshop, an ancient educational chart draws the eye. Set against a neutral background, larger-than-life pictures of micro-organisms are represented by shapes, synthetic lines and stylised colours. The graphical language here is purely didactic. By the door, there is another framed print: a poster by Cornel Windlin for the 1996 exhibition *Universal – für fast alle und alles* at Museum für Gestaltung in Zurich. This was an exhibition exploring the codes of affinity for the every-day and the universal in the domains of object photography, advertising and graphic design.

Paul Kirps's studio is organised into two spaces, separated by a hallway. On the side facing the garden, the room is almost empty. Large screen prints rolled up or wrapped in plastic are stashed along the walls and lead to a desk with two Macs. This is where Paul Kirps stores his digital atlas of pictures, an archive that acts as the matrix, processor and memory of his work. This immaterial space, ordered by trees following the logic of the artist alone, serves as a taste of the chaos of the universe where objects and signs proliferate in every direction. This is in line with the “Denkraum” concept and the “Mnemosyne” atlas of German art historian Aby Warburg, founder of an anthropology of images in the 1920s, or with the atlas of images that the German painter Gerhard Richter has been assembling since the 1960s. These three projects share the same desire to use image – classified according to thematic, contextual, poetic or formal criteria – as a means to bring order to our world.

Paul Kirps clips out his objects and sets them against a white backdrop. He organises them into prints, grouping them into series: a storage system series (metal bays, storage racks, HiFi interfaces, etc.), a kit living space series (campervans, tents, survival gear, etc.), a texture series (faux wood, millimetre grids, photo-mechanical halftone, etc.) and so on. This is basically about constituting a visual anthropology to track down the contemporary human standards dictating our behaviour, interactions and opinions; standards addressing our permanent and contradictory needs for individualism and normality.

Paul Kirps redraws his objects by transforming them into vector images. He breaks them down into individual geometrical objects (line segments, polygons, arcs of a circle, etc.) each of which is defined by its shape, position and colour. The objects are thus simplified, stylised, reduced to pure bi-dimensional geometrical structures, ready to be associated with other structures, similar or opposite. This takes place through an unexpected pairing of differing – even contradictory – images, ideas or concepts. According to French art historian Georges Didi-Huberman, this procedure, which he called “knowledge through montage”, encourages thought. The profoundly origi-

nal artistic universe of Paul Kirps is primarily constituted of montage. This first room is therefore the brain, the hub for all other operations.

Just as tidy, but with large tables in the centre (the artist paints horizontally), the second room is for craft. Assembling the frame, attaching the canvas, the backgrounds, preparing the colours – Paul Kirps does every stage of the work himself. Digital images are transposed to large formats the old-fashioned way, using grids, set squares and compasses. The application of colour with a roller requires extensive preliminary work involving cutting out friskets with a utility knife and fixing them into place with non-permanent sticky tape, a process beloved by constructivist and minimalist painters. Rigour, precision and control are the primary concerns of this artist, accustomed to an industrial finish. What are the engineering tolerances for imprecisions due to manufacturing pieces by hand? How far should one go to conceal the handiwork? Of course, the artist knows perfectly well that these signs are exactly what art lovers look for, as they offer glimpses of the processes used in production. It might be the imperceptible unevenness between colour bands in the grid works of Piet Mondrian, or the irregularities inherent to manual screen printing, which Andy Warhol was fond of, a process of aspiring to paint like a machine precisely because they express the profound contrast between mechanical precision and human imperfection ...

Paul Kirps paints. Is this a strategy, an anachronism, a contradiction? This revelation is fairly startling for those who know this artist and his systematic exploration of the boundaries of minimalism and design. His pieces have found their way into the collections of MoMA in New York, Museum für Gestaltung in Zurich and Mudam Luxembourg. *Signals* is his first monographic exhibition in Luxembourg. His approach is logical; there is nothing tactical behind an artistic proposal that is completely new for him. There is nothing regressive in choosing a medium which never really died out, despite widespread reports of its demise, and whose very use inevitably provokes a delightful critical dialogue with art history – for the artist as much as for the audience. And lastly, there is nothing contradictory in the challenge that this graphic designer by training has taken up by choosing to get to grips with a manual technique. Didn't he learn his trade in the 1980s, at the height of the digital revolution, with set square and Letraset, before the arrival of MacPaint? And isn't it this very paradigm change from analogue to digital that weaves a common thread through his work, from the early days to his current pieces?

Not without nostalgia or irony, the visual universe of Paul Kirps traces a portrait of turn of the century design forms; a period when technological machines, mediums and formats appeared and disappeared in a flash before dematerialising completely into the digital cloud. He applies an extreme level of precision to the organisation and formal expression of this representation, counterbalanced only by irony or the disparate choice of motifs. Be it the logo of an industrial glue brand, the packaging of a VHS tape, the design of a box of pills, the interface of a HiFi system, an ATM or an arcade game, Paul Kirps seems to be

seeking to extract an object's graphical code. Drawing on all spheres of hypermodern life (finance, consumption, communication, information, urbanism, sport and entertainment), he stages the formal and visual elements of our globalised industrial aesthetics.

The pioneers of abstraction sought to establish a formal universal language built on geometry. Piet Mondrian worked with abstract art through an infallible asceticism of artistic means, of colour and of shape with the purpose of opening art to the universal. Dreaming of a future society, he regarded each of his paintings as a microcosmic model of a macrocosm to come, which involved not just the arts, but every human activity.

His pictorial vocabulary constituted the basis for the principle he calls "neo-plasticism", a vision he shared with the young artist Theo van Doesburg and then with architects Rietveld and J.J.P. Oud. Together they advocated a new form of global art: "Art, as the product of a new duality in man, is now expressed as the product of cultivated outwardness and of a deeper, more conscious inwardness. As pure creation of the human mind, art is expressed as pure aesthetic creation, manifested in abstract form. "(Piet Mondrian, "De Nieuwe Beelding in de schilderkunst" (Neo-Plasticism in Painting), *De Stijl*, N°1, 1917). The effect of the formidable and unmistakable visual effectiveness of Mondrian would tantalise any multinational company in search of a universally recognisable visual identity.

Although Mondrian and the constructivists aimed for universality of an artistic language, their project has been radically challenged by postmodern artists. In his article *The Crisis in Geometry* (June 1984), painter Peter Halley analyses the discrediting of modernist geometry as pure transcendental shape. As utopia ran aground, the abstract geometric grids of the American artist turned into prisons, cells and surveillance system schematics, reflecting a dehumanised world.

From the critical perspective, the abstract grids of Paul Kirps show the extent to which the optimism of abstraction's pioneers was held back by a globalised society hungry for universal signs. In this way, the ambiguity of his pieces binding visual arts and graphic design gathers strength – between the fascination of abstract geometry's pioneers for a universal visual language and the demystifying of an all-encompassing visual formalism. It is on this issue that the artist by choice and graphic designer by training are most at odds.