

“Universal – für fast alle und alles”

Claude Moyen



Une rue paisible du quartier de Bonnevoie. L'immeuble typique des années 60 est anonyme et gris, sans autre signe particulier qu'une porte d'entrée design, installée récemment, qui restera probablement à jamais en décalage avec le reste de l'architecture. Il faut monter à pied trois étages peuplés de bruits sourds de télé et d'odeurs de cuisine provenant des appartements voisins. Sous les combles, l'escalier tourne, le décor change. Au mur, devant l'entrée de l'atelier de Paul Kirps, un tableau pédagogique ancien attire l'attention. Sur fond neutre, des agrandissements de micro-organismes sont représentés par des formes, des lignes synthétiques et des couleurs stylisées. Le langage graphique y est purement didactique. Près de la porte, une autre reproduction est encadrée. Il s'agit de l'affiche réalisée par Cornel Windlin, de l'exposition «*Universal – für fast alle und alles*», de 1996, pour le Museum für Gestaltung à Zurich. Une exposition qui explorait les codes du goût pour le commun et l'universel dans les domaines de la photographie d'objet, de la publicité et du graphisme.

L'atelier de Paul Kirps s'organise en deux espaces, séparés par un vestibule. Côté jardin, la salle est presque vide. De grandes planches sérigraphiées enroulées ou sous plastique sont entassées le long des murs et mènent à un bureau où trônent deux Mac. C'est là que Paul Kirps stocke son atlas digital d'images, une archive qui est à la fois matrice, processeur et mémoire de son travail. Cet espace immatériel, ordonné en arborescences qui suivent la seule logique de l'artiste, lui sert à «échantillonner» le chaos de l'univers où les objets et les signes prolifèrent en tous sens. Ceci à l'instar du «Denkraum» et de l'atlas «Mnemosyne» de l'historien de l'art allemand Aby Warburg, fondateur d'une anthropologie de l'image dans les années 20, ou encore de l'atlas d'images que le peintre allemand Gerhard Richter constitue depuis les années 60. Ces trois projets ont en commun le même désir d'utiliser l'image – classée selon des critères thématiques, contextuels, poétiques ou formels – comme élément ordonnateur du monde.

Paul Kirps détoure ses objets et les place sur un fond blanc. Il les organise en planches et les classe par séries: série des systèmes de rangement (baies métalliques, racks de stockage, interfaces hifi...), série des espaces vitaux en kit (camping-cars, tentes, équipement de survie...), série des textures (faux bois, quadrillages millimétrés, trames photomécaniques...), etc. Il s'agit, en somme, de constituer une sorte d'anthropologie visuelle visant à dépister les standards humains contemporains qui dictent nos comportements, nos interactions et nos jugements. Des standards qui répondent à nos besoins permanents et contradictoires d'individualisme et de normalité.

Ses objets, Paul Kirps les redessine en les transformant en images vectorielles: il les décompose en objets géométriques individuels (segments de droite, polygones, arcs de cercle, etc.) définis chacun par des attributs de forme, de position, de couleur. Les objets s'en trouvent simplifiés, stylisés, réduits à de pures structures géométriques bidimensionnelles et prêts à être associés à d'autres structures similaires ou opposées. L'opération se fait par rapprochement inattendu d'images, d'idées ou de concepts différents voire contradictoires. D'après

l'historien de l'art français Georges Didi-Huberman, ce procédé, qu'il nomme «connaissance par les montages», provoque la pensée. L'univers plastique profondément original de Paul Kirps est constitué essentiellement par le montage. Cette première salle, c'est donc le cerveau, le centre névralgique de toutes les opérations.

Tout aussi rangée, mais meublée en son centre de grandes tables (l'artiste peint à l'horizontale), la deuxième salle est celle de la création plastique. L'assemblage des supports, l'entoilage, les fonds, la préparation des couleurs, Paul Kirps assure lui-même toutes les étapes de fabrication du tableau. Les images digitales sont reportées sur grand format à l'ancienne, à l'aide de grilles, d'équerres et de compas. La mise en couleur au rouleau suppose tout un travail préliminaire de caches découpés au cutter, fixés avec du ruban adhésif non permanent, procédé cher aux peintres constructivistes et aux peintres minimalistes. Rigueur, précision et contrôle sont les enjeux majeurs de cet artiste habitué au fini industriel. Où est la limite de tolérance pour les imprécisions dues à la fabrication manuelle? Jusqu'où les marques du travail doivent-elles être cachées? Ce sont pourtant ces traces - l'artiste le sait parfaitement - que traque l'amateur de peinture tant elles dévoilent les processus. Il peut s'agir des imperceptibles dénivellements entre les plages de couleurs dans les oeuvres grillagées de Piet Mondrian, ou encore des irrégularités propres à la sérigraphie manuelle qu'affectionnait Andy Warhol, lui qui désirait peindre comme une machine, précisément parce qu'elles sont l'expression du profond décalage entre précision mécanique et imperfection humaine...

Paul Kirps peint. Stratégie? Anachronisme? Contradiction? La nouvelle, pour ceux qui connaissent cet artiste rompu à l'exploration systématique des confins du minimalisme et du design, a de quoi surprendre. Ses oeuvres se retrouvent dans les collections du MoMA à New York, du Museum für Gestaltung à Zurich et du Mudam Luxembourg. Avec *Signals*, il présente sa première exposition monographique à Luxembourg. Sa démarche est logique. Rien de tactique dans cette proposition artistique qui pour lui est complètement inédite. Rien de régressif dans le choix d'un médium qui ne s'est jamais éteint, malgré de multiples morts annoncées, et dont le recours même entame inévitablement un dialogue critique et jouissif avec l'histoire de l'art - pour l'artiste autant que pour le spectateur. Rien, finalement, de contradictoire dans le défi que s'est lancé ce graphiste de formation à vouloir se confronter avec une technique manuelle. N'a-t-il pas appris son métier dans les années 80, en pleine révolution numérique, avec équerre et Letraset, avant l'arrivée de MacPaint? Et n'est-ce pas précisément ce changement de paradigme de l'analogique au numérique qui constitue un fil rouge dans son oeuvre, depuis les débuts jusqu'aux toiles actuelles?

L'univers plastique de Paul Kirps dresse le portrait, non sans nostalgie et ironie, des formes du design de ce tournant de siècle, lorsqu'appareils, supports et formats technologiques apparaissaient et disparaissaient de manière fulgurante avant de se dématérialiser complètement dans le grand nuage numérique. Pour ce faire, il déploie dans son organisation et

son expression formelle une extrême rigueur qui n'est contrebalancée que par l'ironie ou la distance du choix des motifs. Qu'il s'agisse du logo d'une marque de colle industrielle, de l'emballage graphique d'une cassette VHS, du packaging d'une boîte de comprimés, de l'interface d'une chaîne hifi, d'un distributeur automatique d'argent ou d'un jeu d'arcade, Paul Kirps semble d'abord chercher à en extraire le code graphique. Puisant dans toutes les sphères de la vie hypermoderne (finance, consommation, communication, information, urbanisme, sport, spectacles), il met en scène les éléments formels et visuels de notre esthétique industrielle globalisée. L'établissement d'un langage formel universel fondé sur la géométrie fut la quête des pionniers de l'abstraction. Piet Mondrian s'était engagé dans l'art abstrait à travers une infaillible ascèse des moyens plastiques, de la couleur et de la forme avec le but d'ouvrir l'art à l'universel. Mondrian, en rêvant d'une société future, considérait chacune de ses toiles comme un modèle microcosmique d'un macrocosme à venir qui concernait non seulement les arts mais également toutes les activités de l'homme. Son vocabulaire plastique constituait la base du principe de ce qu'il appelle le néo-plasticisme et dont il partagea la vision avec le jeune artiste Theo van Doesburg, puis avec les architectes Rietveld et J.J.P. Oud. Ils militèrent ensemble pour un art global: «L'art va devenir le produit d'une autre dualité en l'homme: le produit d'une extériorité cultivée et d'une intériorité plus consciente, approfondie. Comme pure représentation de l'esprit humain, l'art s'exprimera dans une forme purifiée, c'est-à-dire abstraite» (Piet Mondrian, «De Nieuwe Beelding in de schilderkunst» (Le Néo-Plasticisme en peinture), De Stijl, N° 1, 1917). L'effet de la redoutable efficacité visuelle de Mondrian, reconnaissable entre toutes, a de quoi faire rêver toute multinationale en quête d'une identité visuelle universellement reconnaissable.

Si pour Mondrian et les constructivistes l'universalité d'un langage plastique était l'objectif à réaliser, ce projet est radicalement mis en cause par les artistes postmodernes. Ainsi, le peintre Peter Halley, dans son article «*The Crisis in Geometry*» (juin 1984), analyse la discréditation de la géométrie moderniste comme forme pure transcendantale. L'utopie ayant échoué, les grilles géométriques abstraites de l'artiste américain deviennent des prisons, des cellules, des plans de systèmes de surveillance, tout en reflétant un monde déshumanisé.

Les grilles abstraites de Paul Kirps, sur le plan critique, montrent combien l'optimisme des pionniers de l'abstraction a été sapé par une société globalisée avide de signes universels. Dans ce sens, l'ambiguïté de ses oeuvres qui allient arts plastiques et design graphique se renforce – entre la fascination pour un langage visuel universel des pionniers de l'abstraction géométrique et la démythification d'un formalisme visuel totalitaire. Sur ce point, l'artiste de coeur et le graphiste de formation se livrent le combat le plus intensif.