



R.J.KIRSCH

REANIMATION

edition Sabine Schütz

R.J.KIRSCH

REANIMATION

Claus Richter Verlag

edition Sabine Schütz

Sommaire

Sabine Schütz	<i>Préface</i>	5
Peter Loder Meyer	<i>REANIMATION</i>	11
	SCHEMEN	15
Sabine Schütz	<i>Unsafe at any Speed</i>	28
	PHOTOGRAMMES	35
Cornelia Hummel	<i>PRINTS</i>	37
Wilhelm Bojescul	<i>Phantome</i>	45
	CHIFFREN	49
Christiane van Haaren	<i>Toutes les images techniques sont des ombres</i>	55
	REQUISITES	61
Clemens Ottnad	<i>lichtbar</i>	66
Peter Gerlach	<i>STILLS</i>	69
	MONOCHROMES	73
	SOFT IMPACT	81
	ABSTRACTS	95
	COLLISIONES	103
	RYTHME DES STATISTIQUES	115
Jürgen Raap	<i>Rythme des statistiques</i>	120
	MONTAGES	139
büro blau.	<i>BLUEPRINT</i>	140
	<i>Ausstellungsansichten REANIMATION</i>	148
	<i>Biografie / Ausstellungsverzeichnis</i>	150
	<i>Bibliografie</i>	151
	<i>Auteurs / Remerciements / Impressum</i>	152

Préface

Sabine Schütz

La tentative de mettre en pratique les modes d’emploi de la série How to Use the World doit échouer lamentablement - tout à fait dans l’esprit de son auteur, l’artiste de Cologne R.J. Kirsch, qui a abordé le sujet dès 1990, alors qu’il était encore étudiant en peinture, et qui n’a cessé de le préoccuper de manière centrale au cours des années suivantes et jusqu’à aujourd’hui : le développement technologique fulgurant, à la progression exponentielle, et la tendance à l’échec qui l’accompagne inévitablement. Cependant, « le progrès et la catastrophe sont les deux faces d’une même médaille » (Hannah Arendt). Et malgré toute la critique technologique de ses préoccupations artistiques, Kirsch conçoit toujours la technique, en état de marche ou défectueuse, comme une réserve inépuisable de motifs et de matériaux pour (son) art.

Dès le début, il s’est intéressé à toutes sortes d’images (re)produites par la technique, et pas seulement d’origine photographique ; certes moins dans leur fonction de modèle d’image que comme déclencheur et réservoir d’idées d’un monde d’images autonome se développant parallèlement à la réalité représentée, qui met en œuvre la thématique de base selon ses propres règles et la varie sous des perspectives toujours nouvelles.

Le présent ouvrage permet d’étudier en profondeur les multiples aspects et manifestations de l’œuvre de Rolf Kirsch et donne des impressions claires de ses présentations dans les musées et les galeries. Il convient de souligner ici la vaste exposition 2022 dans les locaux parfaitement adaptés du PAN Kunstforum à Emmerich, à l’occasion de laquelle la curatrice Christiane von Haaren a eu un entretien éclairant avec Kirsch. Nous remercions ici tous les auteurs pour leurs contributions à ce volume, qui valent la peine d’être lues.

Les persiflages ironiques de Kirsch sur les guides techniques, dont il a repris l’idée en 2010 dans les blueprints (voir à ce sujet le texte de Büro blau.), s’inscrivent dans la bonne tradition dadaïste ; de Francis Picabia, Marcel Duchamp ou Max Ernst, nous connaissons des projets « mécanomorphes » absurdes de ce type. L’enracinement de son art dans la tradition du mouvement

Rolf Kirsch est très conscient de la tradition moderne de l’art ; il s’est ainsi référé à plusieurs reprises aux pionniers du photogramme et à leurs expériences avec les jeux d’ombre et de lumière.

L’artiste est convaincu que « toutes les images techniques sont des images d’ombre ». Il s’est notamment inspiré de Laszlo Moholy-Nagy, qui est également considéré comme le fondateur de l’art cinétique avec son « modulateur d’espace lumineux » de 1930, depuis les années 1990. Kirsch lui-même a commencé à produire des images techniques, le plus souvent à l’aide d’appareils construits de sa propre main. Les textes de Clemens Ottnad et Peter Gerlach traitent dans ce livre des caissons lumineux et des stills réalisés avec des films vidéo analogiques.

Les concepts de Kirsch, en particulier sa réflexion sur la lumière et les ombres, reposent sur de solides connaissances en sciences naturelles ; c’est ainsi que son étude de la théorie des ombres colorées, telle que Goethe l’expose dans sa « théorie des couleurs », l’a conduit à développer successivement des installations cinétiques de lumière et d’espace.

Il les conçoit lui-même comme des variations cinématographiques du photogramme. Les ombres d’objets éclairés par des couleurs et tournant sur eux-mêmes de manière ludique dans le courant d’air déploient leur propre vie colorée et animée le long des murs, comme des films abstraits qui intègrent le spectateur lui-même, ses mouvements et ses ombres, dans l’œuvre d’art. Les associations avec les « mobiles » d’Alexander Calder ou les machines de ferraille autosuffisantes - et parfois autodestructrices - de Jean Tinguely sont tout à fait bienvenues. Des assemblages sphériques de vestiges obsolètes de la société technique et électronique jetable, appelés « accessoires », servent d’ombres dans les « illusions spatiales » de Kirsch. Fusionnés jusqu’à devenir méconnaissables par la colle chaude visqueuse, ils évoquent à nouveau, malgré la grâce psychédélique des images dansantes, le motif central de son art : la tendance inéluctable, en quelque sorte « entropique », des structures techniques (et pas seulement) à la décomposition/dégradation. Comparable aux « objets trouvés » des Nouveaux Réalistes, la ferraille électronique se voit insuffler une nouvelle vie : « Par l’acte artistique de transformation, le matériau perdu par la destruction retrouve sa raison d’être dans une sorte de recyclage » (Kirsch) - l’art comme « réanimation ».

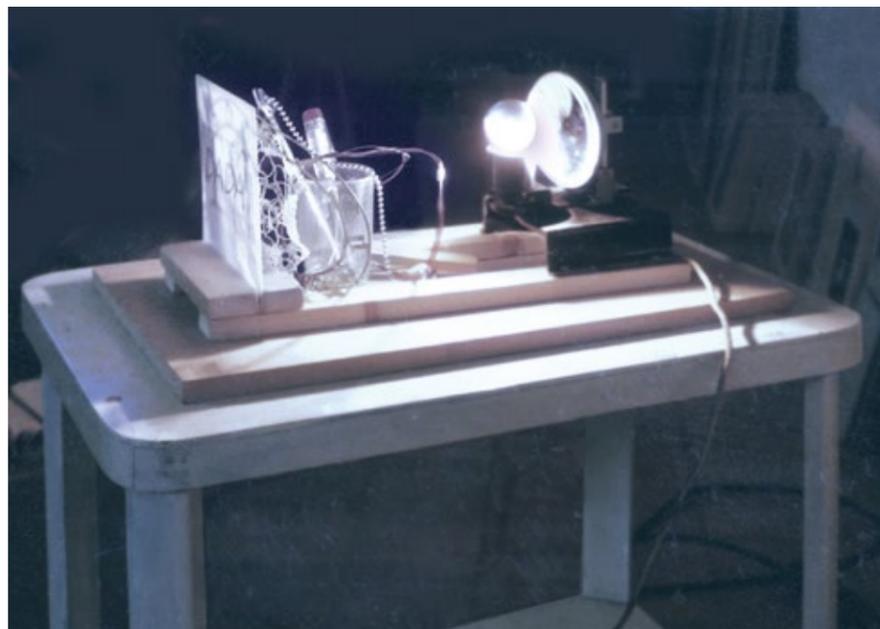
Dans le continuum des constellations d’ombres qui s’enchaînent de manière aléatoire, l’artiste prélève des « instantanés/photographies instantanées » pour les fixer, en tant que stills, dans leur forme individuelle. Il en va de même pour les scripts, de petits dessins à la main qui fixent des formations individuelles à la manière d’une esquisse, jusqu’à ce qu’il en résulte une sorte d’écriture secrète

technoïde. C'est de cela que traite, entre autres, la contribution de Wilhelm Bojescul.

La confrontation avec la défaillance technique, en lien avec le phénomène de « l'arrêt », en tant que mouvement arrêté, temps suspendu, a conduit à partir de 2002 au cycle de peintures riche en images et en idées

Rythme de la statistique. Ces représentations de petits formats et de couleurs vives de véhicules accidentés de toutes sortes ont suscité des réactions controversées de la part de la critique et du public. L'accident, en tant qu'arrêt forcé, le dysfonctionnement soudain de la technique, est pourtant un « cas grave » inévitable, tout au plus calculable statistiquement ; l'étude de ce phénomène est dénuée de tout cynisme.

loin du cynisme. L'accident soudain et involontaire met brutalement fin à la « beauté de la vitesse » vénérée avec enthousiasme par les futuristes (voir à ce sujet le texte de Peter Lodermeier). Contrairement à la série « Disaster » d'Andy



Schatten-Versuchsanordnung, 1998, Atelier Sülzburgstraße, Köln

Warhol par exemple, ce n'est pas la souffrance humaine causée par l'accident qui est le sujet chez Kirsch. Ce qui intéresse l'artiste, ce sont les dommages causés par la force de l'impact, les « déformations comme expression de l'énergie cinétique » (Kirsch). Dans le présent ouvrage, la contribution de Jürgen Raap, entre autres, aborde en détail ce groupe d'œuvres.

Inspiré par le désir de « vérifier l'utilité picturale de certains éléments de ces déformations » et se tournant délibérément vers son véritable « métier », la peinture, il est parvenu par la suite à dépasser les scénarios d'avaries encore intégrés dans le paysage pour réaliser de nouvelles séries de tableaux qui, à la manière de natures mortes, agrandissent et mettent en valeur certains détails. Les travaux de la série Collisions (2008) gonflent des parties choisies des surfaces déformées en des formats plus grands que nature et les « émancipent » de leur contexte technique concret. Avec les groupes d'œuvres Monochromes, Folds et Abstracts, il a continué à avancer sur le chemin de la tôle endommagée stylisée vers l'abstraction picturale. En même temps, ces déformations et ces zones froissées à l'aspect haptique font à nouveau apparaître des réminiscences de l'histoire de l'art, notamment du réalisme de la fin de l'époque gothique, lorsque l'art du drapé peint, qui doit beaucoup à la conception illusionniste de la lumière et de l'ombre, est devenu la référence du savoir-faire pictural. Pour Kirsch, il était logique de passer à l'étape suivante, qui consistait à transformer l'illusion peinte en réalité et à élever la surface du tableau au rang de relief grâce à de véritables plis, afin de l'exposer à son tour au jeu de l'ombre et de la lumière.

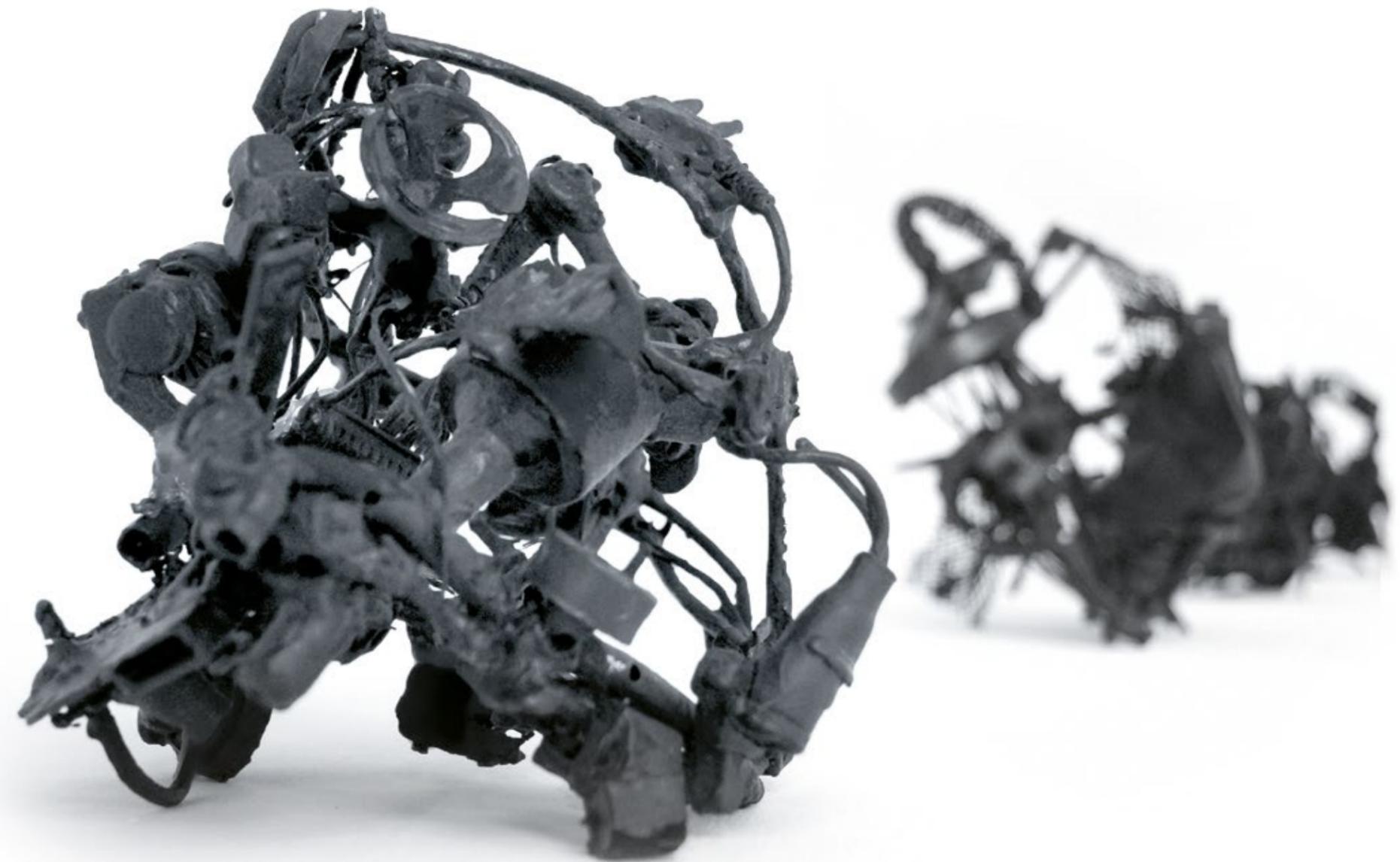
Ainsi, dans son œuvre, une idée picturale génère de manière quasi organique la ou les suivantes, et chaque groupe d'œuvres peut devenir le point de départ d'un nouveau projet. Compte tenu de l'étendue des médias et des contenus des groupes d'œuvres et des séries de tableaux de Kirsch, leur cohérence interne ne se révèle que peu à peu. Et ce qui peut apparaître à certains observateurs comme un assemblage incohérent d'idées picturales diverses se révèle être une œuvre conceptuelle d'une grande rigueur et d'une grande cohérence. Les références aux technologies médiatiques actuelles, aux sciences naturelles et à l'histoire de l'art, mais surtout la mise en œuvre artistique habile et efficace de ses idées font de l'étude de l'art de Kirsch un bénéfice esthétique et intellectuel.

MONOCHROM #14, 2021, tôle d'aluminium, spray de peinture, env. 30 x 30 cm

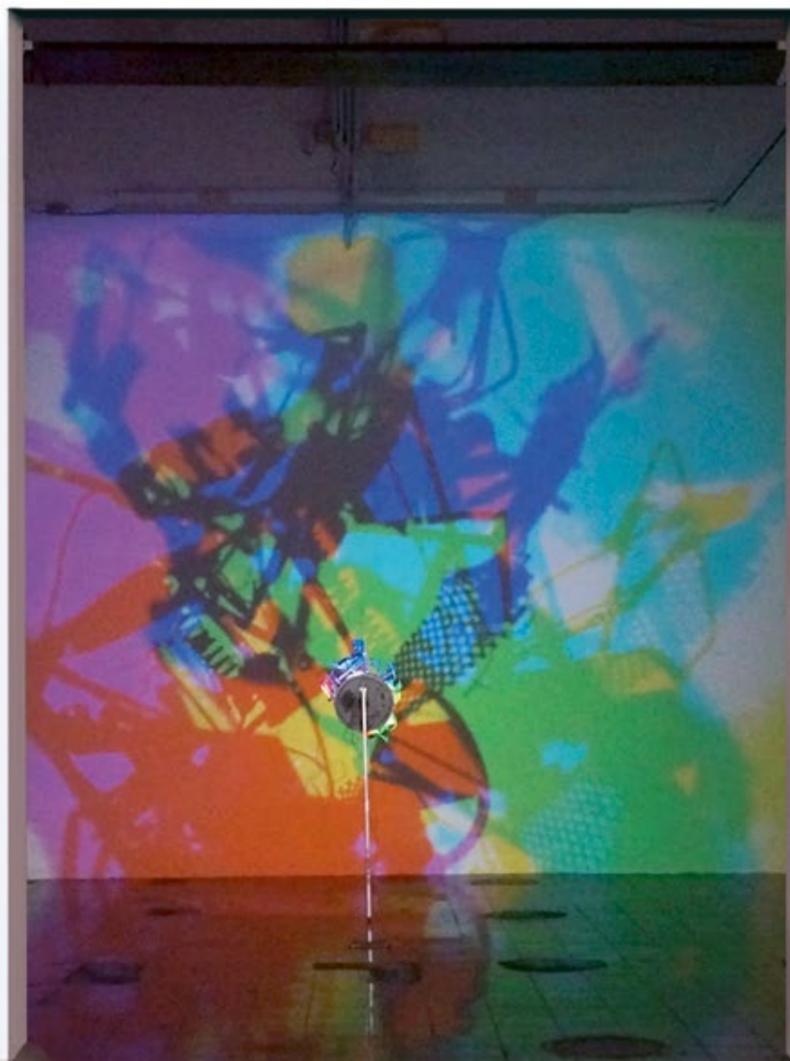




Socle : Requisit #20, 1998, divers matériaux, colle chaude, env. 30 x 30 x 30 cm
au mur: CHIFFREN, 2010, encre de Chine sur carton, 60 x 90 cm chacun



au premier plan : Requisit #12, 2018, divers matériaux, colle chaude, env. 30 x 30 x 30 cm



SCHEMEN, au premier plan à droite et à gauche photogrammes en couleur de la série PRINTS, installation PAN kunstforum niederrhein, Emmerich, 2022

REANIMATION

Peter Lodermeier

Des ombres et des lumières colorées qui se déplacent sur les surfaces murales dans des mouvements constants, compliqués et contradictoires, qui se modifient, se déforment et disparaissent alors que de nouvelles formations apparaissent déjà - à chaque instant de la contemplation d'une œuvre d'art, l'artiste se retrouve face à un défi. travail de projection de l'artiste de Cologne Rolf Kirsch, l'œil est mis au défi de garder une vision complète de l'événement. À peine a-t-on saisi une situation qu'elle a déjà changé. On ne se retrouve jamais deux fois dans le même flux d'images lumineuses qui apparaissent sur les murs de la salle d'exposition assombrie ou sur des écrans circulaires rétroéclairés en verre acrylique dépoli. Rien ne se répète, les formes impalpables et informes se présentent toujours de manière nouvelle et différente. Leur mouvement silencieux fascine immédiatement et produit un effet émotionnel difficile à décrire. On a l'impression d'assister à des jeux d'ombres enfantins - tout comme la fascination pour les images d'ombre et de lumière semble être profondément ancrée dans la psyché humaine, puisque les nourrissons regardent déjà avec fascination les projections de leurs lampes d'enfant. Mais il ne faut pas oublier que ces œuvres d'art ne se résument pas à l'effet visuel des formes d'ombre et de lumière. Nullus effectus sine causa - le dispositif des œuvres d'art de projection de Rolf Kirsch est exposé au grand jour : on peut voir clairement les sources lumineuses - des lampes colorées fixes ou mobiles - et les objets aux formes bizarres qui tournent avec elles et qui projettent leurs ombres. On peut ainsi reconnaître toutes les données techniques qui sont à l'origine de la formation de la lumière et des ombres. Le lien entre la technique et l'image elle-même devient ainsi thématique. Bien au-delà de leur réussite visuelle, ces œuvres sont le résultat d'une longue et intense réflexion de l'artiste sur des questions fondamentales concernant la nature de l'image dans notre monde dominé par la technique. Si l'on considère ces œuvres dans le contexte global de l'œuvre de Kirsch, telle qu'elle s'est développée au cours de près de trente ans en de multiples tentatives, on comprend qu'il s'agit là, malgré leur caractère installatif, de la somme - provisoire - de sa longue réflexion sur la peinture et le statut de l'image peinte.

L'art de Rolf Kirsch est dans une large mesure informé par la théorie de l'image

et orienté vers le conceptuel. Sa peinture n'a jamais servi à l'élaboration d'un style personnel, ses moyens stylistiques changeants s'orientent plutôt en fonction de son questionnement respectif sur l'image artistique. La série des années 1990 intitulée *How to use the world* a constitué une première étape sur le chemin qui a finalement mené à la conception des travaux de projection. Il s'agit d'un travail d'images et de textes utilisant le médium anachronique du bluprint ou du cyanotype. Les « histoires » en images sont apparemment des modes d'emploi pour des appareils techniques - mais on remarque vite en les regardant qu'elles sont confuses et illogiques. Cela n'a rien d'étonnant, car l'artiste les a manipulés, a mélangé différentes instructions et a monté le tout si habilement que les points de rupture passent inaperçus. On peut comprendre ces modes d'emploi sabotés comme une ironisation de l'expérience qu'a certainement déjà vécue toute personne qui n'a pas su mettre en relation les pictogrammes de tels modes d'emploi et qui n'a pas pu comprendre les instructions d'action souvent mal traduites d'autres langues. Mais les travaux vont bien au-delà de cet aspect humoristique et visent une critique fondamentale de la technique, qui occupe une place importante dans l'œuvre de Rolf Kirsch. Notre monde fondamentalement technicisé se compose de plus en plus d'objets et de processus fonctionnels incompréhensibles et difficiles à représenter. La plupart des appareils techniques sont aujourd'hui des boîtes noires, parce qu'ils présentent une vie intérieure qui est tout au plus accessible aux spécialistes, et que l'on utilise sans en comprendre le fonctionnement. Or, le cas le plus grave de la technique est toujours son non-fonctionnement. Les modes d'emploi sont précisément destinés à mettre en marche des appareils qui ne fonctionnent pas encore ou plus. Les travaux de la série *How to use the world* l'expriment de manière autoréflexive, car il s'agit de modes d'emploi qui ne fonctionnent pas et qui nécessitent donc eux-mêmes un mode d'emploi : Il faut connaître l'idée qui se cache derrière (ou la saisir intuitivement) pour qu'ils « fonctionnent » - en tant qu'œuvres d'art conceptuelles. Le cas extrême du non-fonctionnement est l'accident. Dans la série *Rythme des statistiques*, Kirsch s'est penché sur des événements récurrents comme les accidents de voiture et de bus, les déraillements de train, les avaries de bateau, les crashes d'avion et d'hélicoptère. Dans des croquis à l'huile lapidaires de petit format, inspirés de photos de presse, il a immortalisé entre 2002 et 2013 un peu plus de 150 scénarios d'accidents de ce type. – d'ailleurs toujours sans effusion de sang, sans victimes ni sauveteurs, car il ne s'agit pas pour lui de la tragédie humaine, mais de la possibilité, voire de l'inévitabilité, de la

défaillance technique inhérente à toute technologie. Le philosophe et critique français de la modernité Paul Virilio a décrit de manière pointue l'accident comme l'essence même de l'innovation technique : « Le naufrage [est] donc l'invention "futuriste" du bateau et l'accident d'avion celle de l'avion supersonique, tout comme Tchernobyl est celle de la centrale nucléaire ». Les accidents sont une manifestation intrinsèque de la technique, et c'est ce que montrent les scènes d'accident de Kirsch, qui se succèdent avec sobriété. Dans la citation de Virilio, le mot « futuriste » n'est pas utilisé dans le sens de l'histoire de l'art - il convient néanmoins de rappeler que le futurisme italien est le premier mouvement stylistique moderne à avoir thématiquement le lien entre l'art et la technique. Il est frappant de constater que Federico Tommaso Marinetti a fait précéder son « Manifeste futuriste » de 1909 d'une introduction dans laquelle il décrit effectivement un accident de voiture. Alors qu'il évite de nuit deux cyclistes avec sa voiture, Marinetti atterrit dans le fossé d'évacuation d'une usine. Après que la voiture accidentée est retirée de la boue, on peut lire : « Tout le monde croyait que mon beau requin était mort, mais il a suffi d'une caresse de ma part pour le ressusciter ; il est déjà revenu à la vie, il se meut déjà à nouveau sur ses puissants ailerons » ! La réanimation du dispositif technique est la condition préalable au manifeste qui suit immédiatement ce récit. manifeste et sa proclamation de la nouvelle « beauté de la vitesse ». L'art de Rolf Kirsch est en quelque sorte l'antithèse du futurisme. Le mouvement et la vitesse sont des obsessions futuristes, leur augmentation, l'accélération, « est un principe fondamental de la société moderne ». Dans Rythme des statistiques, Kirsch met plutôt l'accent sur la vérité volontiers refoulée de la technique : la possibilité de l'accident comme d'un arrêt brutal et violent. Ses esquisses à l'huile sont des natures mortes de l'appareil technique endommagé, nature morte, objets morts. Dans les séries suivantes, Kirsch a tiré d'autres conséquences picturales de ses réflexions. Dans les collisions, il a zoomé plus près des véhicules accidentés, cabossés et déformés, dans des peintures à l'huile de grand format. de plus près. Par leur vision rapprochée, qui rend difficile l'identification précise des matériaux, des formes et de leur position dans l'espace, ces œuvres conduisent à l'abstraction. œuvres vers l'abstraction. En toute logique, les séries Soft Impact et Abstracts ont rempli leur format de motifs de plis et de compressions d'un matériau matériau indéfinissable, se rapprochant ainsi du thème classique de l'histoire de l'art du drapé. L'étape suivante, logique, a consisté à ensuite consisté à sortir le sujet des plis de la peinture et à le transformer en reliefs de la série Folds au moyen de toiles froissées ou de tôles de boîtes déformées.

série Folds dans l'espace réel. Avec le spécialiste de la culture Aby Warburg, qui a étudié des détails tels que les cheveux flottants et les plis des vêtements en fonction des énergies psychiques qu'ils contiennent, on pourrait ici parler par analogie des déformations de matériaux comme des « formules pathos » de la modernité technique : des traces de l'énergie cinétique libérée lors de l'impact. Avec ses accessoires plastiques, Kirsch a suivi le chemin inverse : au lieu de la déformation d'une forme initiale rectangulaire, ces sculptures bizarres, presque sphériques, sont constituées de l'assemblage de nombreux petits objets trouvés, collés ensemble avec de la colle à air chaud. Ce sont, selon la définition de Claude Lévi-Strauss, des « bricolages », caractérisés par « l'utilisation des restes d'événements : "odds and ends", dirait l'anglais, des déchets et des fragments » - en l'occurrence des déchets électriques, des câbles, des fiches, des supports, des bornes, des ressorts en spirale et bien d'autres choses encore, des débris et des fragments d'appareils techniques devenus inutilisables, dont Kirsch a homogénéisé les différentes couleurs et matières en les recouvrant de peinture acrylique.

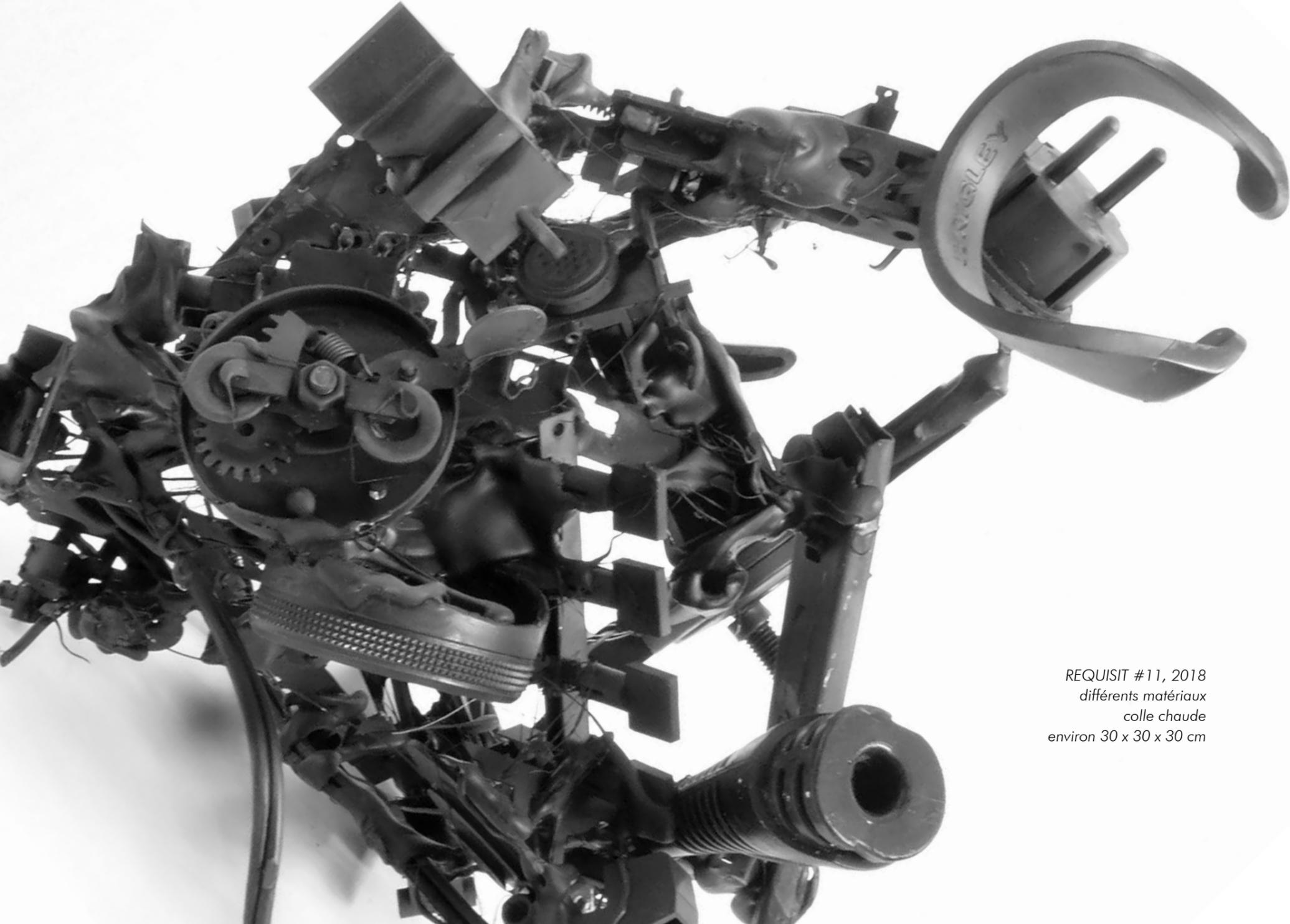
Comment allumer une étincelle de vie artistique à partir de ces odds and ends, de ces débris morts, de ces déchets plastiques technoïdes ? Marinetti prétend avoir ressuscité sa voiture accidentée au moyen de « caresses » et a ensuite chanté les louanges de la modernité motorisée dans un enthousiasme technique sans réserve. Un siècle plus tard, Rolf Kirsch a un rapport désenchanté, dialectique, à la technique. Sa critique de la technique n'est cependant pas une hostilité à la technique, c'est pourquoi la réanimation des accessoires se fait justement avec des moyens techniques, avec des lampes LED rotatives qui produisent ce qui est la « matière » élémentaire de la peinture : la lumière et la couleur. Éclairées dans les couleurs de base de l'espace chromatique additif RGB (rouge, vert et bleu), les sculptures de ferraille projettent des ombres colorées sur les murs et réalisent, dans ce cas d'application du recyclage artistique, un cinéma d'images lumineuses d'une beauté magique.

ABSTRACT #15, 2014, huile sur toile, 150 x 200 cm ET

ABSTRACT #14, 2014, huile sur toile, 200 x 150 cm

Montage de l'exposition, PAN kunstforum niederrhein, Emmerich, 2022





REQUISIT #11, 2018
différents matériaux
colle chaude
environ 30 x 30 x 30 cm

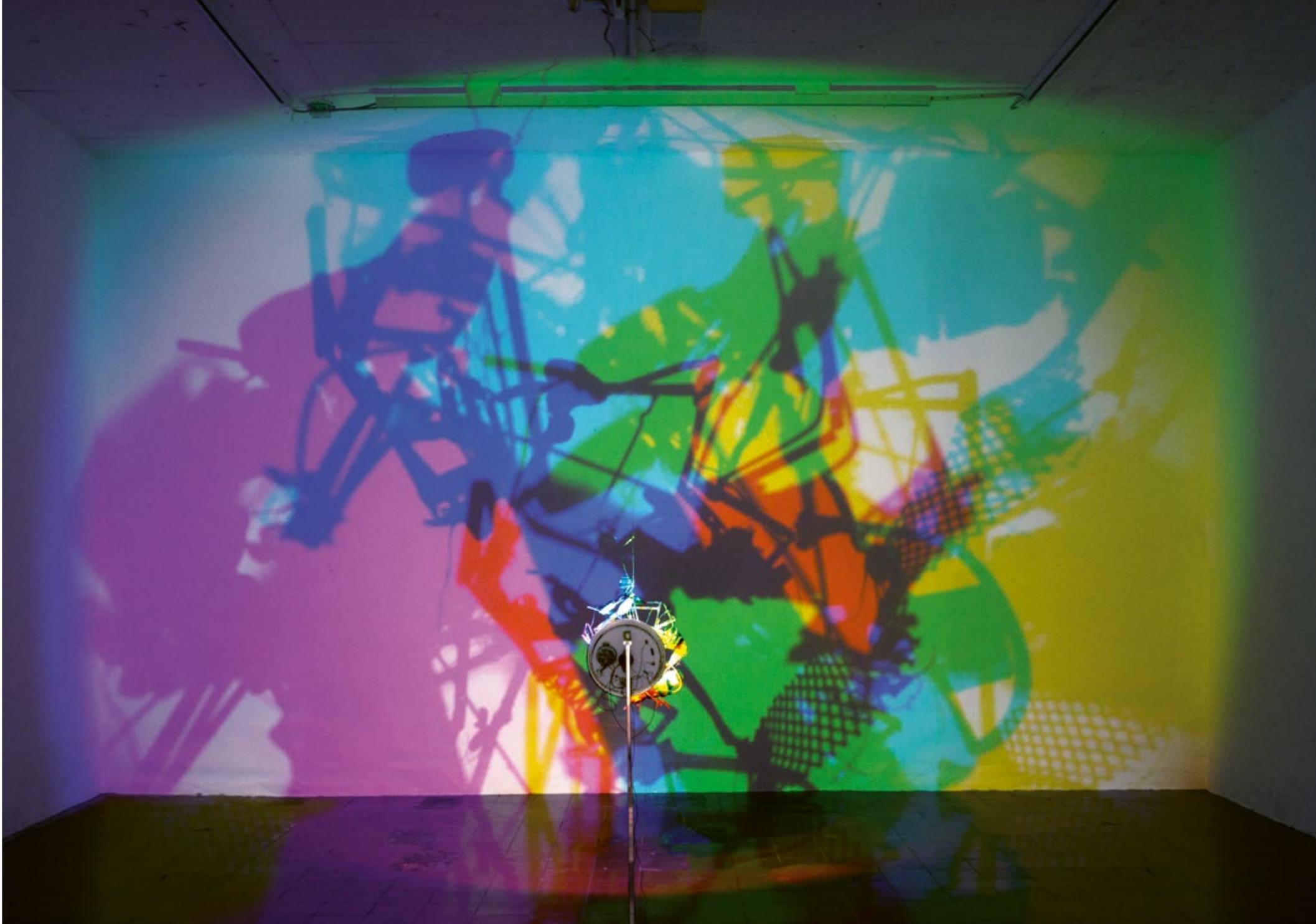
SCHEMEN

*Installation NACHTSCHATTEN, 2019
Galerie CIRCUS EINS, Putbus*

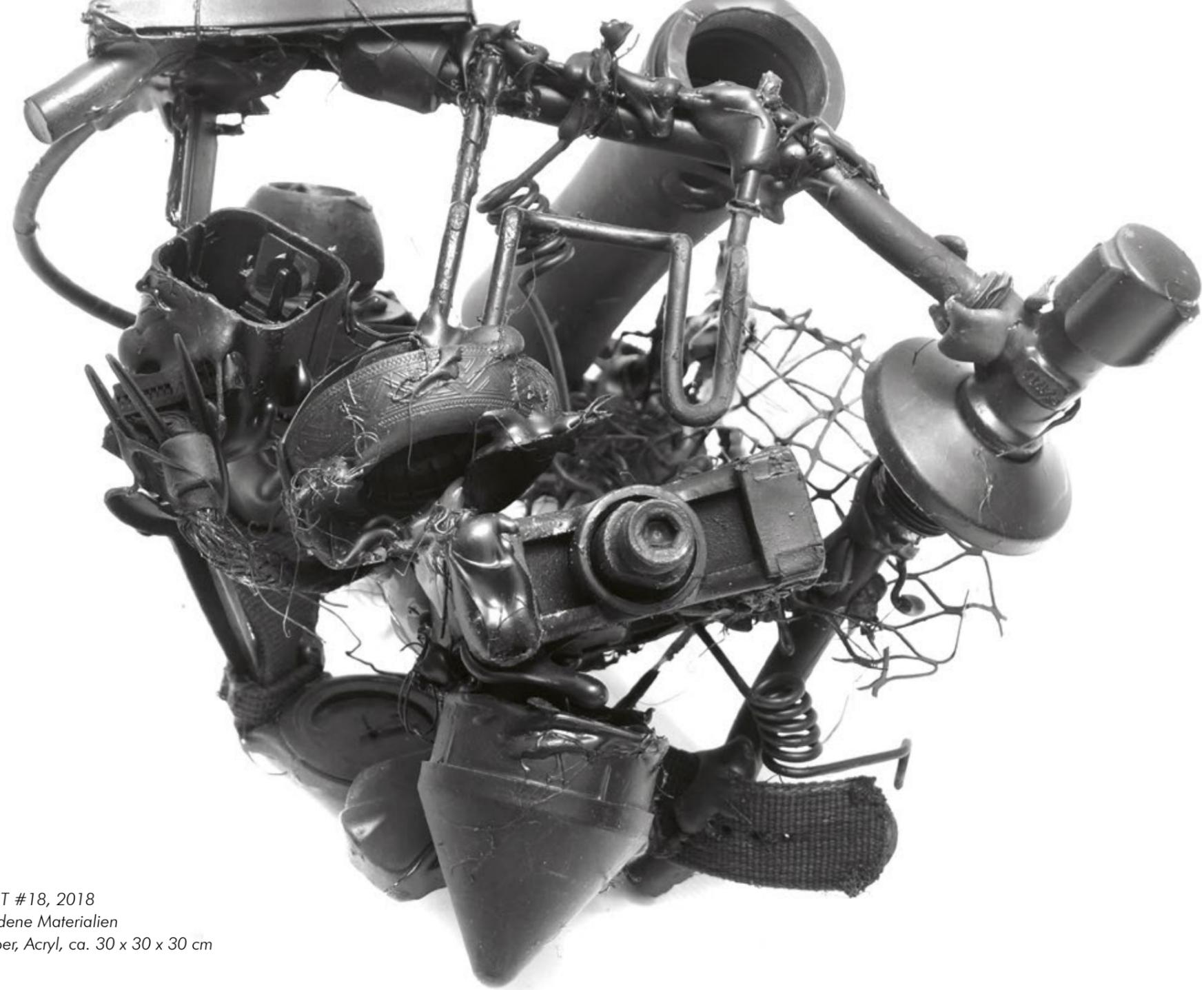




SCHEMEN, 2021
Installation
PETERSBURGER Raum für Kunst
Cologne



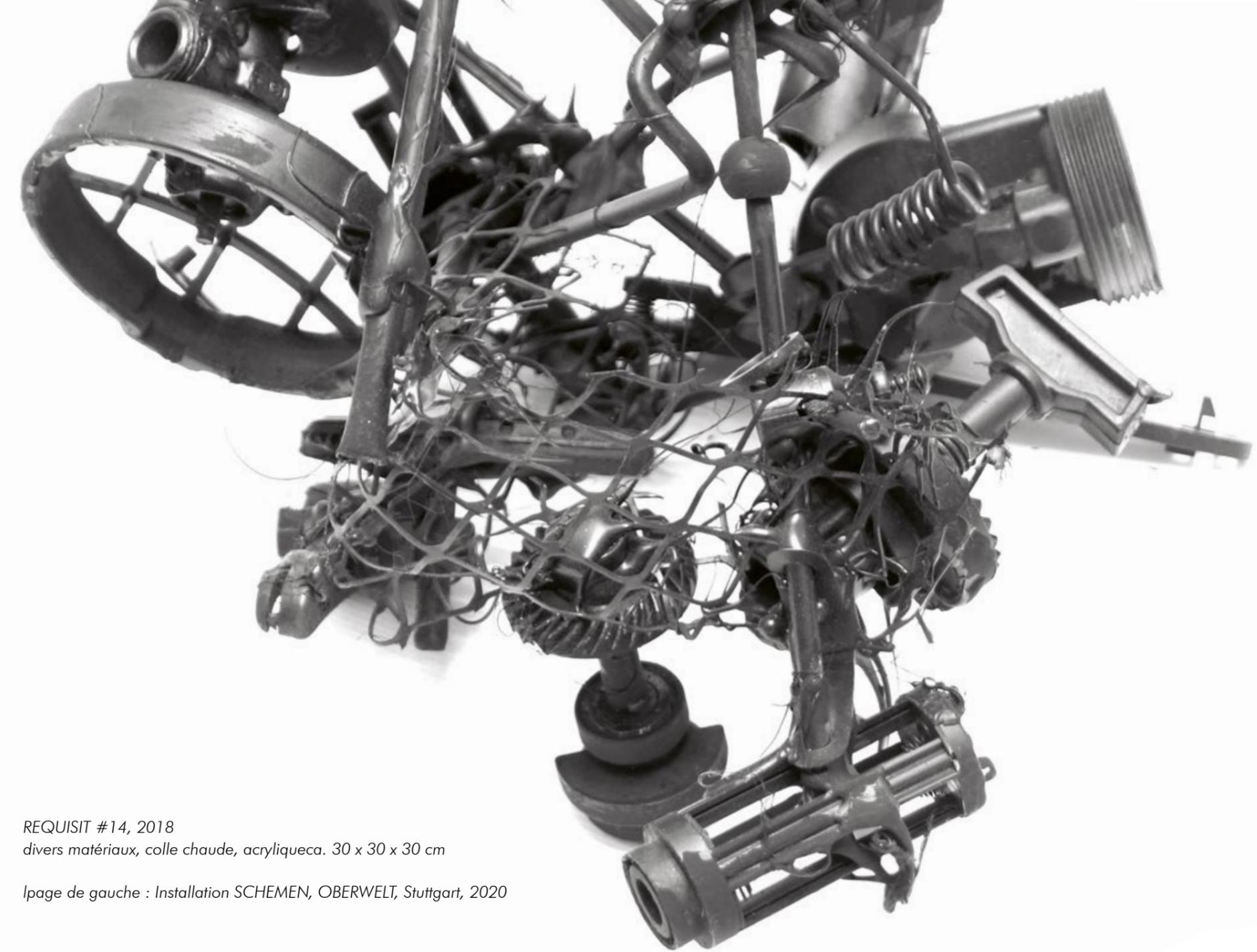
SCHEMEN, 2022
Installation PAN kunstforum niederrhein



REQUISIT #18, 2018
verschiedene Materialien
Heißkleber, Acryl, ca. 30 x 30 x 30 cm

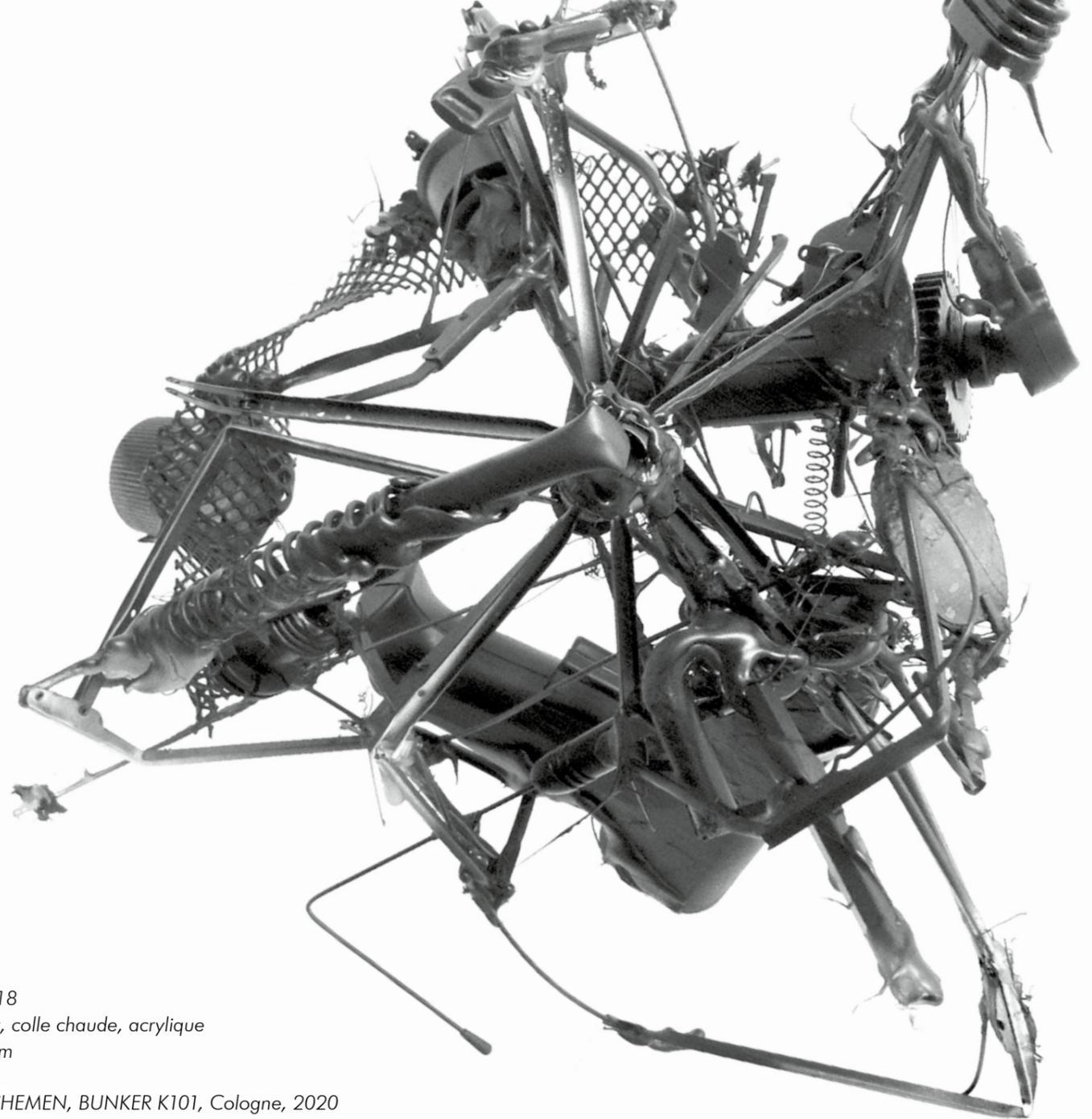


Installation SCHEMEN, BUNKER K101, Cologne, 2020



REQUISIT #14, 2018
divers matériaux, colle chaude, acryliqueca. 30 x 30 x 30 cm

lpage de gauche : Installation SCHEMEN, OBERWELT, Stuttgart, 2020



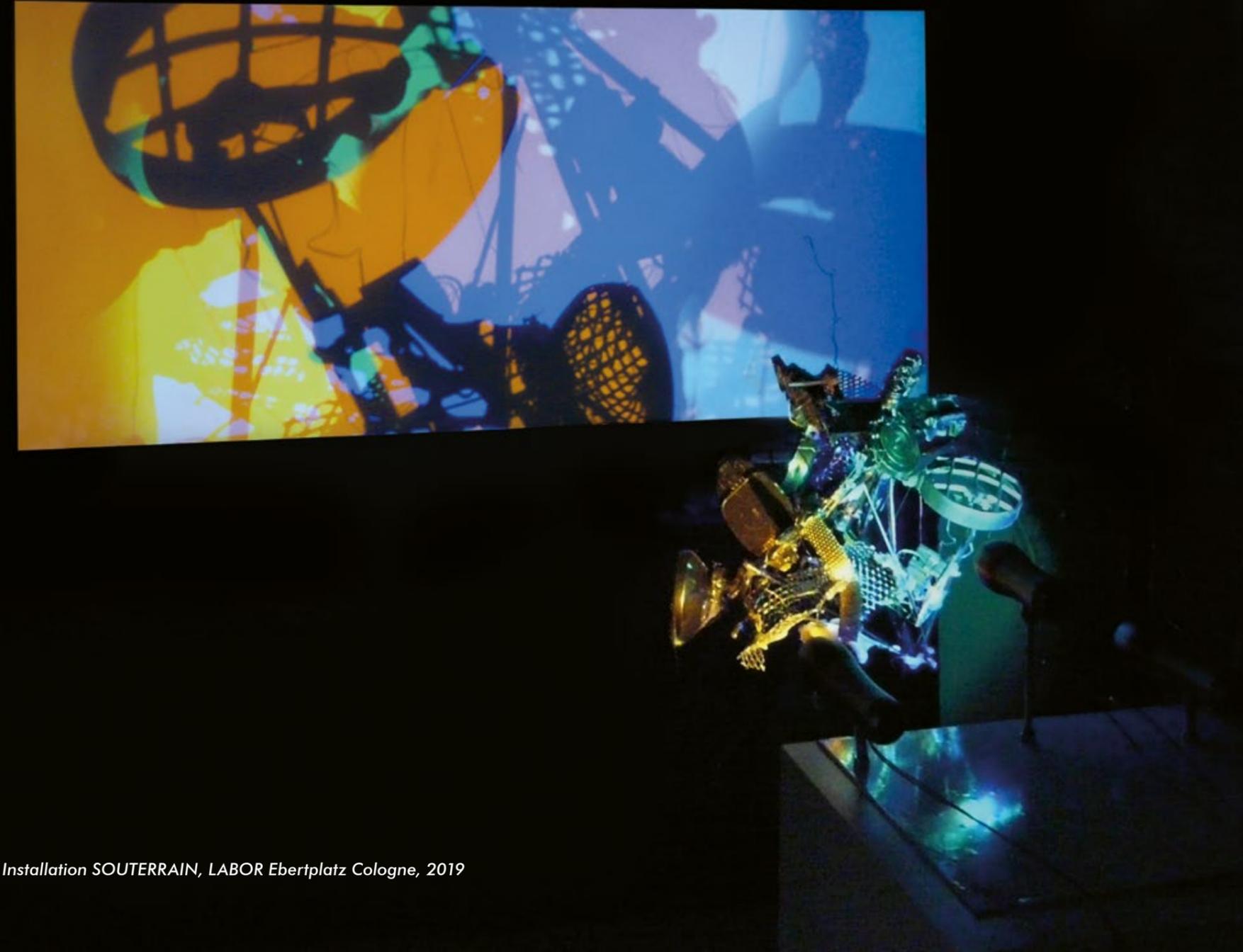
REQUISIT #17, 2018
différents matériaux, colle chaude, acrylique
env. 30 x 30 x 30 cm

page de droite : SCHEMEN, BUNKER K101, Cologne, 2020





Situation d'atelier, Cologne, 2018

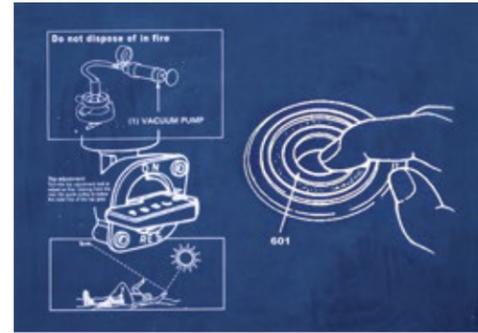


Installation SOUTERRAIN, LABOR Ebertplatz Cologne, 2019

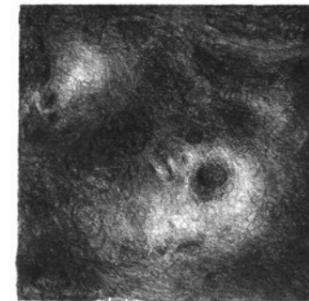
Unsafe at any Speed*

Sabine Schütz

Au vu de la diversité des médias et des contenus des tableaux et objets rassemblés ici au Kunstverein Viernheim - peintures, photogrammes, blueprints, audios - on pourrait spontanément penser à une exposition de groupe - si le carton d'invitation ne nous détrompe pas. Nous avons affaire à un seul artiste, le Colognais Rolf Kirsch. Il n'appartient manifestement pas à ce type d'artiste, toujours très répandu, qui se spécialise dans une forme d'expression pour la varier et la répéter sans cesse, ne serait-ce que pour la rendre reconnaissable. Au contraire, l'éventail hétérogène de ses moyens et procédés artistiques correspond au thème qui anime et inspire son art depuis le début : la relation toujours à redéfinir entre les images médiatiques et les arts plastiques, notamment la peinture. Formulé ainsi, cela ne semble pas particulièrement nouveau, mais compte parmi les grands sujets de l'art postmoderne par excellence. Mais Kirsch a créé un langage visuel très particulier et inédit pour ces « objets de seconde main ». « images de seconde main », comme il caractérise lui-même ses œuvres. Elles se basent sur des modèles médiatiques issus de contextes plutôt éloignés de l'art, qu'il s'approprie artistiquement, on pourrait même dire qu'il les transforme. Malgré sa fascination pour le monde des images médiatiques, son regard reste toujours distant et critique, et une note d'ironie est souvent présente. En 1990, dans la série de tableaux Blueprint, dont on peut voir ici quelques œuvres, il a fait la satire du monde bizarre des modes d'emploi, des schémas de connexion et des pictogrammes dans leurs efforts souvent impuissants pour être compréhensibles et utilisables. série : How to Use the World. En 1998, le futur père a créé le cycle d'images Bettie wächst, basé sur des portraits prénataux de sa fille réalisés par échographie. En 2005, la série Fremdkörper (Corps étrangers) a été créée, des peintures en noir et blanc d'après des radiographies d'objets oubliés dans le corps de patients opérés. d'objets oubliés par les patients. En 1988, huit ans avant « Google Earth », Kirsch réagissait déjà, inspiré par des photos satellites de la surface de la Terre, à la présence naissante du globe sur Internet avec des peintures de grand format qui extrayaient du flux



BLUEPRINT, 2010
Cyanotype, 30 x 40 cm



BETTIE WÄCHST, [Bettie grandi], 1998
Graphite sur vergé, 12 x 12 cm



FREMDKÖRPER, [Corps étrangers], 2005
Huile sur bois, 25 x 38 cm

infini des images numériques et les transpose en peinture. Kirsch appelle cette série Still Life Pictures, des natures mortes, car la rapidité et la simultanéité des images électroniques sont ici délibérément « décélérées » par des médias plus lents et plus réfléchis comme la peinture et le dessin. Même le mouvement de la terre elle-même est symboliquement arrêté. Der Stillstand est le nom d'une revue publiée par Kirsch, qui aborde de manière satirique et critique, par le biais de textes et d'images, ce phénomène du temps arrêté, qui est aujourd'hui considéré avec plutôt de scepticisme. En effet, bien que nous aspirions de plus en plus souvent à faire une pause dans le rythme effréné de la vie professionnelle et que nous ayons appris à nous méfier du progrès, la plupart d'entre nous ne se font pas confiance. Cela pourrait en effet être confondu avec une régression.

Dans notre mentalité, l'adage selon lequel « qui rouille, se repose » est toujours d'actualité. Depuis 2002, Rolf Kirsch travaille sur le projet pictural Rythme des statistiques, dont le titre d'apparence bureaucratique minimise laconiquement ce dont il s'agit en réalité - la forme extrême, souvent mortelle, de l'immobilité due aux accidents et aux avaries. Les accidents de bateau, de train, d'avion ou de route présentés ici ont réellement eu lieu. Les modèles de photos proviennent de services d'information sur Internet, tout comme les commentaires sobres qui les accompagnent et qui attribuent pour ainsi dire à chaque accident sa propre « biographie ». Jusqu'à aujourd'hui, Rolf Kirsch complète régulièrement sa série de photos avec du matériel actuel. La série compte aujourd'hui près de 150 tableaux. Le spectateur se souvient peut-être encore de certains de ces scénarios d'horreur, comme l'accident de train d'Eschede, justement en raison de leur présence spectaculaire dans les médias. Un projet de recherche mené à l'université Humboldt de Berlin s'intitule « Les catastrophes comme modèle de connaissance iconique ». ou si, au contraire, les événements ne sont pas perçus comme des catastrophes à travers leur représentation en images. On est également confronté à de telles questions devant les représentations de catastrophes de Kirsch. Avec un geste pictural sûr, de loin Vu de loin, il met en scène de manière picturale des extraits de fichiers photo Internet choquants. Des véhicules démolis par la violence de la collision se coincent les uns dans les autres.



SATELLITENBILD #30, (Image satellite), 2005,
huile sur bois, 50 x 50 cm



RHYTHMUS DER STATISTIK, [Rythme des statistiques],
2013, huile sur bois, 25 x 35 cm

Des fragments d'avions ou des autobus entiers flottent sur les mers et les fleuves juste avant de s'y enfoncer ; le luxueux paquebot Sea Diamond chavire avec une violente gîte devant les falaises d'une île idyllique de la mer Égée. Des avions écrasés gisent au sol, l'épine dorsale brisée, des wagons de chemin de fer semblent avoir été négligemment dispersés dans la région par un Gulliver invisible. Le vernis multicolore des fragments confère aux images une sérénité quasi surréaliste. Telles des natures mortes, les fragments s'intègrent presque harmonieusement dans le paysage environnant. Les images de Kirsch ne décrivent pas les événements du point de vue du badaud. Il n'y a pas de personnes, ni morts ni blessés, ni coupables ni secouristes. Rien ne brûle, ne fume ou n'explose. Il ne s'interroge pas non plus sur les causes de l'échec, qu'elles soient humaines ou techniques. Sa peinture se concentre sur l'immobilité après l'interruption toujours imprévisible - mais statistiquement inévitable - des processus fonctionnels par une défaillance soudaine. En fixant les débris, ses tableaux immobilisent les événements qui déstabilisent tout de manière insensée et les font prendre conscience de manière plus intense que les médias électroniques ne peuvent le faire. En esprit, nous essayons peut-être de reconstituer le déroulement de l'accident, volontairement laissé de côté ici, ou d'imaginer les destins humains qui y sont liés. Mais ces épaves, brusquement arrachées à leur activité habituelle, nous laissent avant tout perplexes et consternés. Certains observateurs ont réagi à cette série d'accidents avec colère et indignation. Comme si les accidents n'étaient pas un motif approprié pour les arts plastiques. L'histoire de l'art elle-même contredit cela, puisqu'elle connaissait déjà au Moyen Âge le motif du naufrage, qui annonce ensuite au XVIIIe siècle, sous forme d'allégorie baroque, le naufrage de la vie. A partir de 1750 environ, la peinture européenne fourmille de catastrophes naturelles comme les tremblements de terre, les éruptions volcaniques ou les incendies. Cette histoire de symboles s'étend des peintures d'avaries dramatiques du Britannique William Turner à l'« espoir » brisé de Caspar David Friedrich ; le philosophe Hans Blumenberg a analysé de manière passionnante les aspects philosophiques et littéraires du motif du naufrage dans son ouvrage « Naufrage avec spectateur ». Pour les artistes du 20e siècle hautement technicisé, la catastrophe de civilisation a ensuite de plus en plus remplacé la catastrophe naturelle. L'accident



RHYTHMUS DER STATISTIK, 2013
Öl auf Holz, 25 x 35 cm



RHYTHMUS DER STATISTIK, 2013
Öl auf Holz, 25 x 35 cm



RHYTHMUS DER STATISTIK, 2013
Öl auf Holz, 25 x 35 cm

de voiture en particulier - comme prix inévitable du progrès technique sans frein - est devenu un sujet artistique. L'échec et le risque d'accident, selon l'idée de base, sont automatiquement immanents à tous les produits ou processus techniques. C'est ce que thématisent par exemple, au début des années 1960, les sculptures de ferraille automobile de John Chamberlain, dans le contexte du Nouveau Réalisme. Oscillant entre critique de la technique et esthétique, les compressions et « reliefs en tôle » du Français César tirent justement leur qualité esthétique de l'opposition entre destruction et abstraction. Avec les séries « Car Crash » et « Plane Crash », réalisées à peu près au même moment, l'icône pop Andy Warhol a attiré l'attention sur l'indifférence face aux annonces d'accidents, de plus en plus fréquentes à l'époque ; chez lui, les morts et les blessés jouent le rôle principal et choquant. Peu de temps après, en 1965, un livre remarquable de Ralph Nader est paru, dénonçant les lacunes de la production automobile américaine en matière de sécurité et la négligence face aux dangers. Son titre « Unsafe at any Speed » - peu sûr à n'importe quelle vitesse - implique ce que Kirsch signerait également : seule l'immobilité garantit la sécurité. L'artiste Fluxus Wolf Vostell n'avait sans doute rien d'autre en tête lorsqu'il a fait couler une voiture dans du béton et l'a installée sur le terre-plein central du Hohenzollernring de Cologne en 1969 : le trafic au repos. Tout cela remonte maintenant à plus de 50 ans. Aujourd'hui encore, le thème de l'accident est présent dans l'art, par exemple chez Roman Signer, qui a lui-même mis en scène et filmé un accident dans son installation « Unfall als Skulptur », ou chez le Danois Nicolai Howalt, qui photographie des dégâts de tôle pour ses « Car Crash Studies » et les exagère esthétiquement sous forme de photographies sur papier glacé. Rolf Kirsch focalise lui aussi de plus en plus son regard de peintre sur certains détails, ce qui rapproche successivement ses images de l'abstraction. Nous voyons ici quelques œuvres de sa série Reanimation, qui marquent la transition vers les récents Abstracts. Rolf Kirsch a écrit à ce sujet : « Dans la déconstruction de l'accident, les véhicules deviennent les protagonistes d'une abstraction réelle qui est reproduite dans le processus de peinture ». Les déformations et les pliages des véhicules démolis deviennent autonomes dans les ABSTRACTS, selon un modèle quasi classique, et constituent des exemples parfaits de virtuosité picturale. Une fois



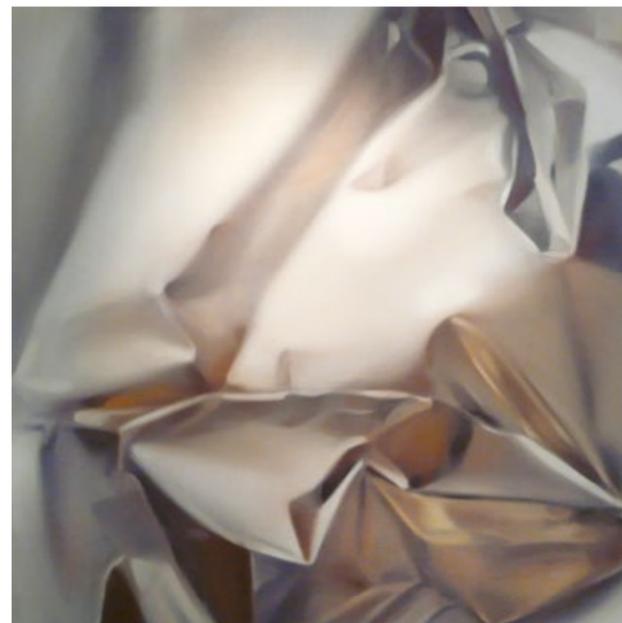
KOLLISION #9, 2009, Huile sur toile, 130 x 160 cm



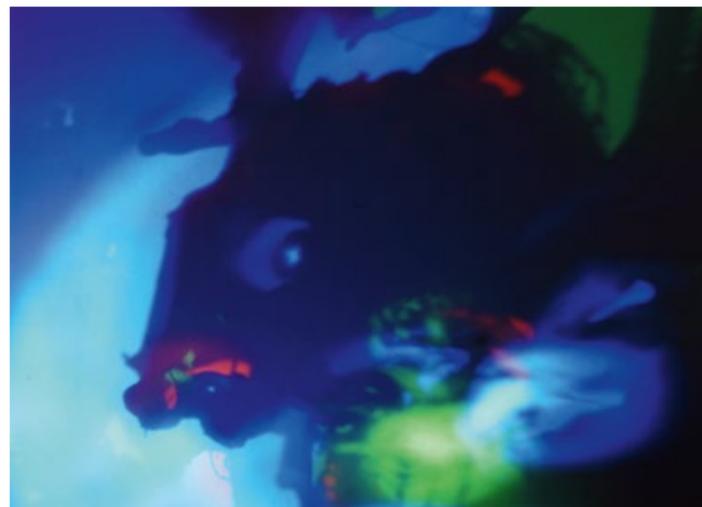
ABSTRACT #21, 2013, Huile sur toile, 130 x 170 cm

de plus, Kirsch se réfère, ironiquement et sérieusement à la fois, à la peinture traditionnelle, qui exerçait et mesurait sa perfection de manière exemplaire dans la représentation de matériaux textiles. Le velours et la soie, le brocart ou le damas représentaient le défi ultime pour tout peintre. Les innombrables études de vêtements et de drapés de l'histoire de l'art, y compris et surtout celles des plus grands maîtres, le prouvent. On ne s'aperçoit que les surfaces mates et chatoyantes de Kirsch, délicatement modulées par la lumière et l'ombre, proviennent de fragments de tôle de véhicules accidentés que si l'on connaît le contexte. Les catastrophes réelles sont finalement devenues, par transformation et réduction picturales, des événements colorés esthétiques abstraits.

Sur le plan formel, les ABSTRACTS sont directement apparentés à la série PRINTS, des photogrammes de petit format dont les couleurs vives et le dynamisme ont un effet quasi psychédélique. Avec PRINTS, Kirsch reprend le procédé du photogramme, c'est-à-dire la photographie sans caméra, découverte il y a plus de 150 ans par le pionnier de la photographie Fox Talbot et utilisée dans les années 1920 par des artistes tels que Man Ray et surtout László Moholy-Nagy pour l'art. Rolf Kirsch a fait revivre l'ancien procédé au moyen de la couleur et du mouvement et a élargi ses possibilités. Le travail est constitué de divers composants qui se rapportent les uns aux autres de manière complexe : Sculpture, Photographie, Projection, Vidéo. Une fois de plus, Kirsch joue ici sur la frontière entre l'électronique et la peinture, la technique et la créativité. Les premières sculptures-accessoires, qui constituent le point de départ du projet, ont été créées dès 1999 ; elles se composent de déchets électroniques tels que des câbles, des connecteurs, etc. que l'artiste a assemblés pas à pas, de l'intérieur vers l'extérieur, comme une araignée sa toile, et a collé le tout au pistolet à colle chaude pour former des structures noires, presque sphériques. Leur construction en filigrane les fait paraître transparentes et légères. Avec ces objets, Kirsch réalise des ombres chinoises en les éclairant à partir de sources lumineuses aux couleurs primaires et en projetant leurs contours sur un fond. Ces travaux ont été précédés d'une étude intensive du phénomène de l'ombre colorée, qui avait déjà fasciné Goethe et lui avait inspiré sa théorie des couleurs. Contrairement au photo-



SOFT IMPACT #9, 2012
Huile sur toile, 120 x 120 cm



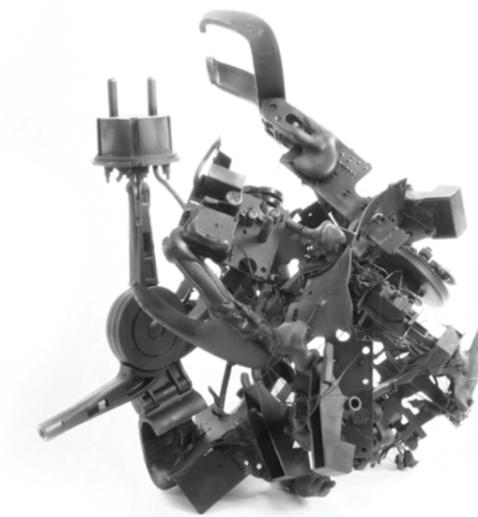
NACHTSCHATTEN #16, 2017, Édition photo

gramme classique, où l'objet exposé est posé à plat sur le support d'image, il se trouve maintenant dans l'espace, qui est intégré dans la conception de l'image. Dans la continuité de l'expérience, Kirsch a déplacé les diffuseurs de lumière (LED) à l'aide d'un appareil spécialement conçu à cet effet, ce qui augmente la variation constante de l'ombre projetée. Il a ensuite filtré certaines images de ce processus, appelées « stills ». Il s'agit à nouveau d'un arrêt sur image, détaché du mouvement du film et fixé en tant qu'image unique. L'évocation des ombres chinoises, qui revient sans cesse dans ses textes, fait référence à l'un des plus anciens mythes philosophiques, l'allégorie de la caverne de Platon, que ce dernier a développée avec Socrate il y a plus de 2400 ans dans le dialogue « Politeia ». Dans une caverne souterraine, des hommes sont enchaînés et ne peuvent regarder qu'un seul mur à la fois, sur lequel se dessinent les ombres d'objets. Dans la philosophie platonicienne, ces images d'ombres représentent symboliquement la réalité perceptible par les sens telle que nous la voyons - insuffisante et comme une simple réplique. Si l'un des prisonniers quitterait la grotte, la lumière du jour l'éblouirait et ce n'est qu'après une longue période d'adaptation qu'il pourrait voir les ombres. reconnaître les objets responsables des ombres - un premier pas dans l'ascension vers la connaissance de ce que Platon appelle les idées originales du monde intelligible, qui ne peuvent être saisies que spirituellement. Kirsch reprend la métaphore de l'image de l'ombre pour l'adapter au contexte actuel du monde des images virtuelles. De l'événement réel, en passant par les images virtuelles, à l'immobilité dans la de la peinture ; de la ferraille de l'électronique de divertissement à la projection et à la la vidéographie à l'image fixe. Face à la rapidité avec laquelle l'industrie numérique lance sans cesse de nouveaux procédés d'imagerie sur le marché, il devient une mission importante de l'art d'opposer des phases de réflexion et de pause à la technologie déchaînée.

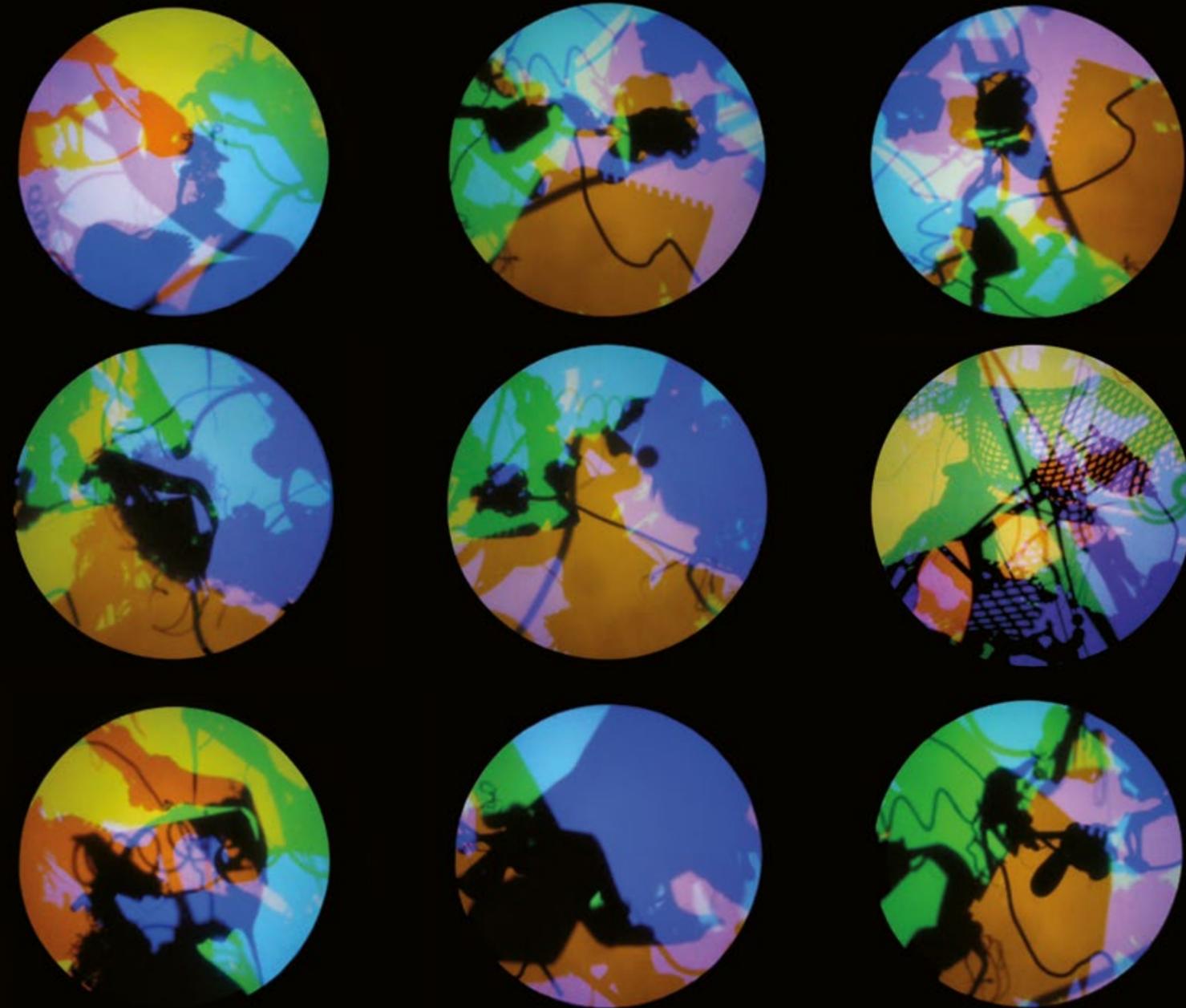
* Discours à l'occasion du vernissage de l'exposition
LE PEINTRE DANS L'OBSCURITÉ. Kunstverein Viernheim, 2013



Projection d'ombres dans l'atelier, Cologne, 2020



REQUISIT #14, 2018, différents matériaux
ca. 30 x 30 x 30 cm



ECLIPSE, 2017, différentes vues, projection d'ombres sur écran mat, Ø 100 cm

PHOTOGRAMMES



PRINTS, 2010, photogrammes en couleur, Ilfochrome, 21 x 29 cm chacun

PRINTS

Cornelia Hummel

« J'avais l'intention d'étaler une quantité suffisante de nitrate d'argent sur une feuille de papier, puis d'exposer le papier au soleil après avoir placé devant lui un objet projetant une ombre bien définie. La lumière qui agirait sur le reste du papier le noircirait naturellement, tandis que les parties dans l'ombre conserveraient leur blancheur. Je m'attendais donc à ce qu'une sorte d'image ou de représentation soit produite, qui ressemblerait à l'objet dont elle est issue. proviendrait, dans une certaine mesure, ressemblerait ».

Some Account of the Art of Photogenic Drawing, William Henry Fox Talbot 1839

Les images techniques et virtuelles sont des ombres chinoises. Elles naissent de l'application du principe de projection de la lumière ou de phénomènes apparentés aux propriétés de la lumière. Dans le cadre du débat sur le rapport entre la peinture et les médias techniques, le peintre de Cologne R.J. Kirsch, la mise en scène d'images d'ombres devient un principe de travail central. Dans l'analogie entre le geste pictural et l'ombre projetée, le peintre trouve une clé de lecture. une clé pour pénétrer dans le processus technique de la production d'images. Dès les années quatre-vingt-dix, il en résulte une série d'installations d'images. installations spatiales médiatiques qui aboutissent à la réalisation d'ombres chinoises et de films. Des sculptures de ferraille d'environ 30 cm donnent naissance à des compositions d'ombres chinoises qui semblent anticiper les peintures d'avaries, généralement de grand format, de son travail actuel.

L'espace, le temps et la lumière

Dans les années 1920, l'artiste du Bauhaus László Moholy-Nagy, fasciné par la lumière en tant que moyen artistique, a fait du photogramme une forme d'art à part entière. Après 1945, le photogramme a été développé par des photographes « expérimentaux ». Le travail de Kirsch s'inscrit dans

cette tradition, mais échappe aussi aux attentes habituellement associées au principe du photogramme sont associés : Ses photogrammes sont conçus de manière cinématographique, reflètent le cadre de travail médiatique, créent un film par le mouvement continu des objets qui font de l'ombre, chaque image individuelle se considérant comme un processus de film. sortie d'un processus cinématographique. Ils réagissent à l'espace, Les objets ne sont pas posés à plat sur le papier, mais se trouvent dans l'espace devant le matériau sensible à la lumière. Et ils naissent dans une lumière colorée. La physique des ombres colorées permet à Kirsch de transformer ses sculptures en photogrammes entièrement colorés. La méthode de travail est aussi simple que surprenante. Les objets placés devant le papier photosensible sont éclairés par des sources lumineuses ponctuelles dans les trois couleurs primaires. Les images d'ombre qui en résultent simultanément se superposent, la lumière, la pénombre et l'ombre centrale produisent une image d'ombre entièrement colorée. Au-delà des réalisations sur papier, Kirsch transpose ses images d'ombres dans les nouveaux médias, élargissant l'image d'ombre fixe au film d'ombres, comme il l'avait déjà présenté pour la première fois en 1999 dans l'exposition PHANTOM au musée d'Albstadt. C'est dans cette alternance d'images cinématographiques et photographiques que s'inscrivent également ses PRINTS, des stills de films qui sont présentés dans différents formats en tant que pièces uniques dans des tirages numériques.

Recyclage

Lorsque Kirsch confronte ces sculptures et ses travaux lumineux à ses peintures d'avarie dans son projet d'exposition Reanimation, la confrontation se présente d'une certaine manière sous deux angles : D'une part, le spectateur regarde à travers l'enchevêtrement de ses sculptures dans un espace d'ombres aux couleurs vives, d'autre part, il est confronté à des surfaces de couleur. d'autre part, le regard se pose sur les surfaces de tôles et de barres déformées. Mais dans les deux cas, l'acte artistique de transformation, ou de « réanimation », redonne vie à ce qui a été détruit par la destruction. Le matériau perdu lors de l'écrasement est réutilisé dans un processus artistique. Il



à droite : PRINT #49, 2010, photogramme couleur, Ilfochrome, 21 x 29 cm





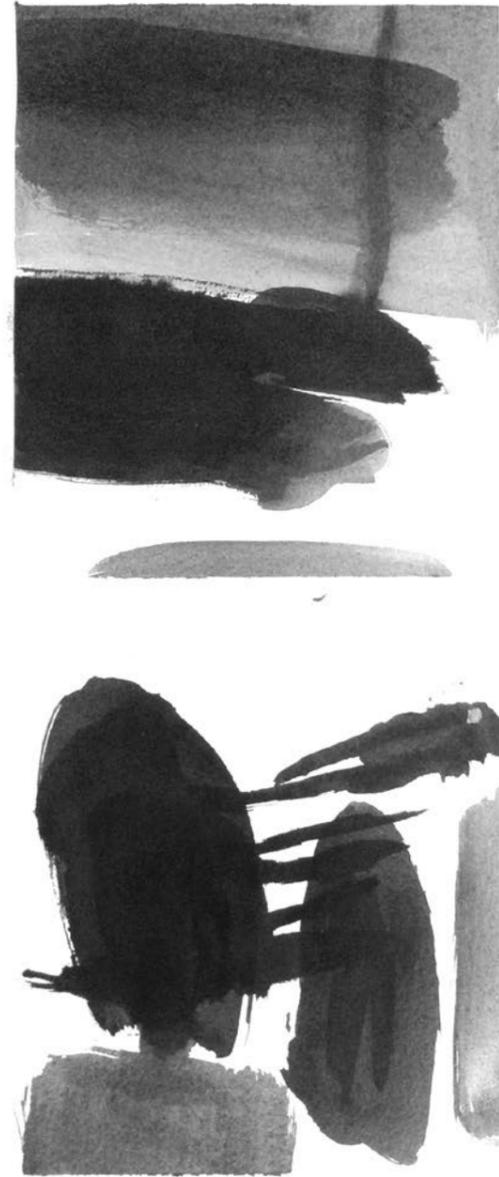
à droite : PRINT #65, 2010, photogramme couleur, Ilfochrome, 21 x 29 cm





à droite : PRINT #16, 2010, photogramme couleur, Ilfochrome, 21 x 29 cm





TOPOGRAFIE, 1993, acrylique sur papier, 40 x 50 cm



Phantome

Wilhelm Bojescul

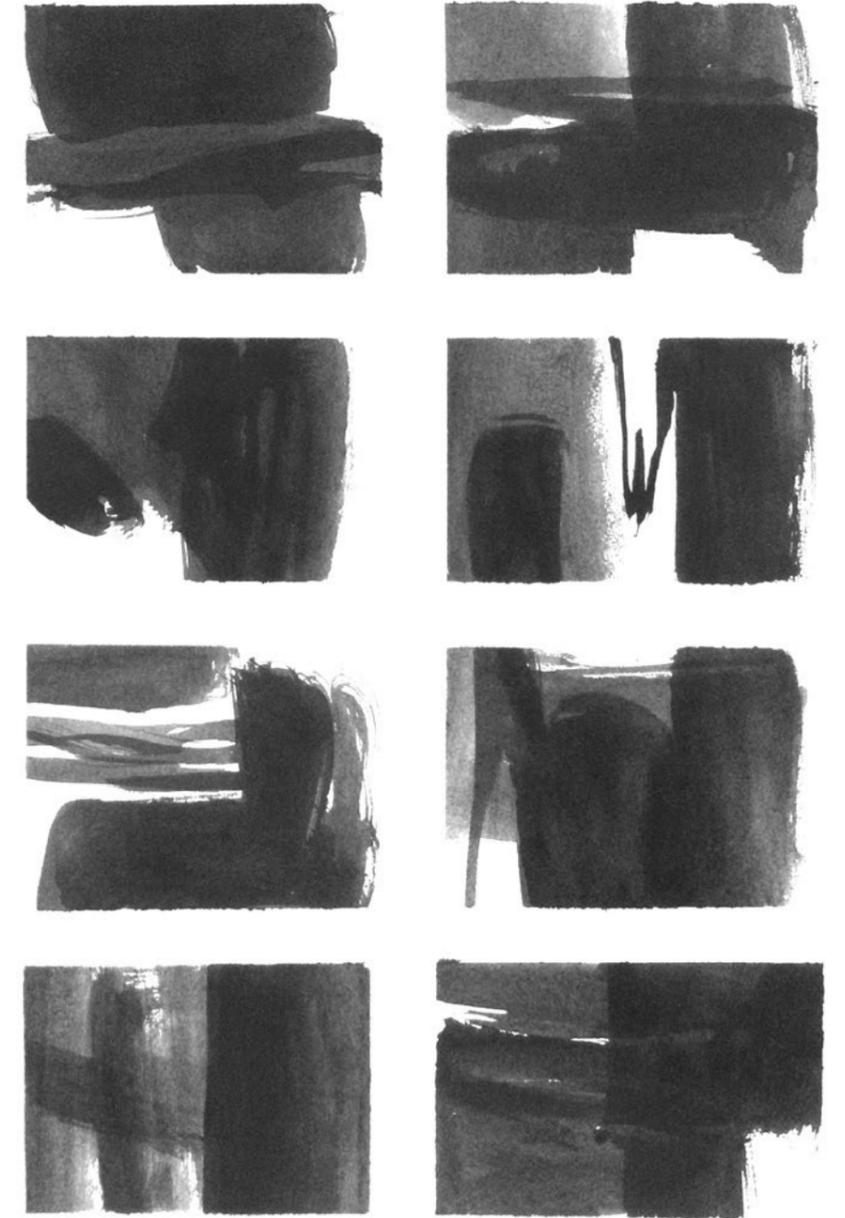
Rolf Kirsch est un artiste qui se sert de différents médias pour « peindre » des images. Son thème est le rapport entre les aspects matériels et immatériels de l'image. Les tableaux qu'il crée dans les années 1980 sont déjà abstraits dans leur forme. Plus tard, il élabore un vocabulaire de formes quasi calligraphique qui, dans un premier temps, se rapproche beaucoup du dessin - réduit au noir et blanc -, tout comme son travail comporte un changement constant entre dessin et peinture. A partir de là des aquarelles de grand format sont créées, qui soulignent le travail tonal dans une échelle de clair-obscur et marquent le chemin vers le rôle prédominant de la couleur. Déjà ici, la fugacité de l'instant se fait entendre en tant qu'élément de création qui s'autonomise de manière conséquente dans les travaux ultérieurs.

L'image comme action

Si une image est déjà en soi le résultat d'une action artistique, il est logique d'étudier et de thématiser plus en détail ce moment actionniste. Pour ce faire, Kirsch part de situations réelles de son environnement artistique. De nombreux éléments extérieurs déterminent la création d'un tableau. L'espace et l'éclairage d'un atelier ; les conditions lumineuses et météorologiques devant la nature : Kirsch provoque consciemment des situations dans lesquelles des images peuvent naître, mais pas nécessairement. Dans ce contexte, une multitude d'aspects particuliers mériteraient d'être clarifiés ; nous en reprendrons quelques-uns.

Transitions

Si l'on considère les travaux de Kirsch sous l'angle de la lumière et de l'ombre, il s'agit, en ce qui concerne la couleur, d'un contraste clair-obscur ou encore chaud-froid. Ces contrastes sont déjà présents dans les premiers tableaux et en particulier dans son vocabulaire de formes « calligraphiques ». sont intentionnels. Le point de vue pictural, c'est-à-dire chro-



TOPOGRAFIE, 1993, acrylique sur papier, 40 x 50 cm

matique, apparaît ici par le biais d'un travail tonal. travail tonal, les durétés graphiques se perdant de plus en plus dans un sfumato, la ligne de contour étant dissoute. Ces aquarelles sur carton, principalement dans une gamme brun-noir, anticipent par leur aspect les photographies qui suivront.

Objet et abstraction

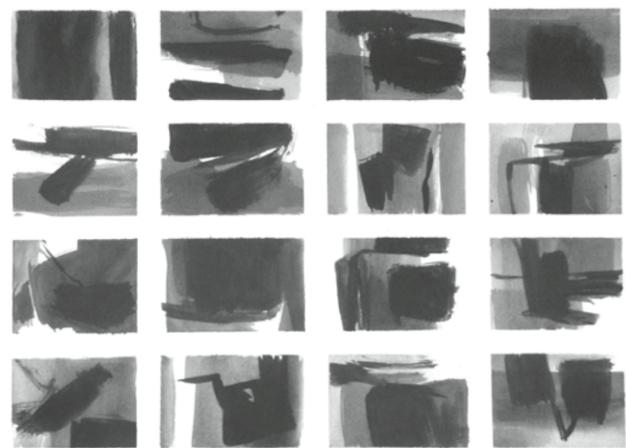
Lorsque Kirsch met en scène des actions picturales, il utilise généralement des objets réels de la vie quotidienne. On peut citer comme exemple les antennes de salle de télévision, les rayons de vélo ou les échelles. Ces objets sont placés devant une source de lumière colorée, de sorte qu'ils projettent des ombres. Des déformations apparaissent, laissant peu de traces de la forme réelle. Le sentiment que les motifs des images sont en quelque sorte « figuratifs », dérivés de quelque chose, est constamment présent en raison de la nature de l'ombre. Il est peut-être inutile de discuter à nouveau du rapport entre abstraction et objet dans ce contexte. Le site de Kirsch L'abstraction n'est en tout cas pas seulement le résultat de transformations artistiques subjectives, mais aussi la conséquence de nécessités physiques auxquelles nous sommes tous confrontés en permanence dans la vie quotidienne. L'abstraction n'est donc pas ce qui est vraiment étranger, ce qu'il faut comprendre, mais l'inconnu se révèle être banal. Le fait que les ombres ne soient pas simplement noires est considéré comme une évidence pour la peinture, au moins depuis l'impressionnisme.

Flexibilité

La flexibilité de l'image a toujours été essentielle pour Kirsch. Il s'agissait de résoudre la contradiction entre le statisme pictural et la mobilité actionniste. La solution consistait à considérer l'image individuelle comme une fraction d'une séquence et à la placer dans des contextes sans cesse modifiés. Il en résulte des relations dans l'espace et le temps. Il parvient à fixer cette fugacité de l'instant, qui se fonde sur le changement permanent de l'ombre et de la lumière, avec ses œuvres photographiques qui ne reproduisent pas la peinture. Les moyens photographiques utilisés ici servent en premier lieu à la documentation. Les effets de la photographie dus à la technique ne sont pas recherchés,



TOPOGRAFIE, 1993, acrylique sur papier, 40 x 50 cm



TOPOGRAFIE, 1993, acrylique sur papier, 40 x 50 cm

ce sont des conditions préalables qu'il faut accepter. De légères différences de couleur lors du développement, des changements de format minimes lors de l'impression ne sont pas soumis à l'appréciation du photographe. échappent à l'approche artistique et sont laissés tels quels. Ces effets sont conditionnés par le média et caractérisent entre autres la matérialité de la photographie.

Ordre et chaos

Si l'on considère le rapport entre l'intention artistique et l'effet des travaux, on constate une tension dialectique entre l'idée et la réalisation. réalisation, dans le sens où l'effet artistique prémédité repose sur une démarche planifiée. Les différents travaux se révèlent plutôt aléatoires, parfois ambiguës, de sorte que le chaos et l'ordre s'y conjuguent comme des contraires. Le travail de Kirsch se caractérise par une multitude de paires d'opposés qui placent l'œuvre dans un état d'ambiguïté. Cette incertitude de l'image déstabilise et peut en même temps conduire à une étude plus approfondie de certains objets. Cette « incertitude » est conçue de manière à pouvoir être décomposée. Il est tout à fait possible de reconnaître le « modèle original » dans l'une ou l'autre forme. Lorsque ce n'est pas clairement le cas, il est possible de le faire par association. Les objets se révèlent à travers leurs ombres. Il s'agit de les découvrir ou du moins de les deviner. Déterminer ce qu'est réellement cet objet dans son essence devrait être réservé en priorité à la réflexion philosophique.



STILL V38, 1999, Mise en scène des ombres, photographie



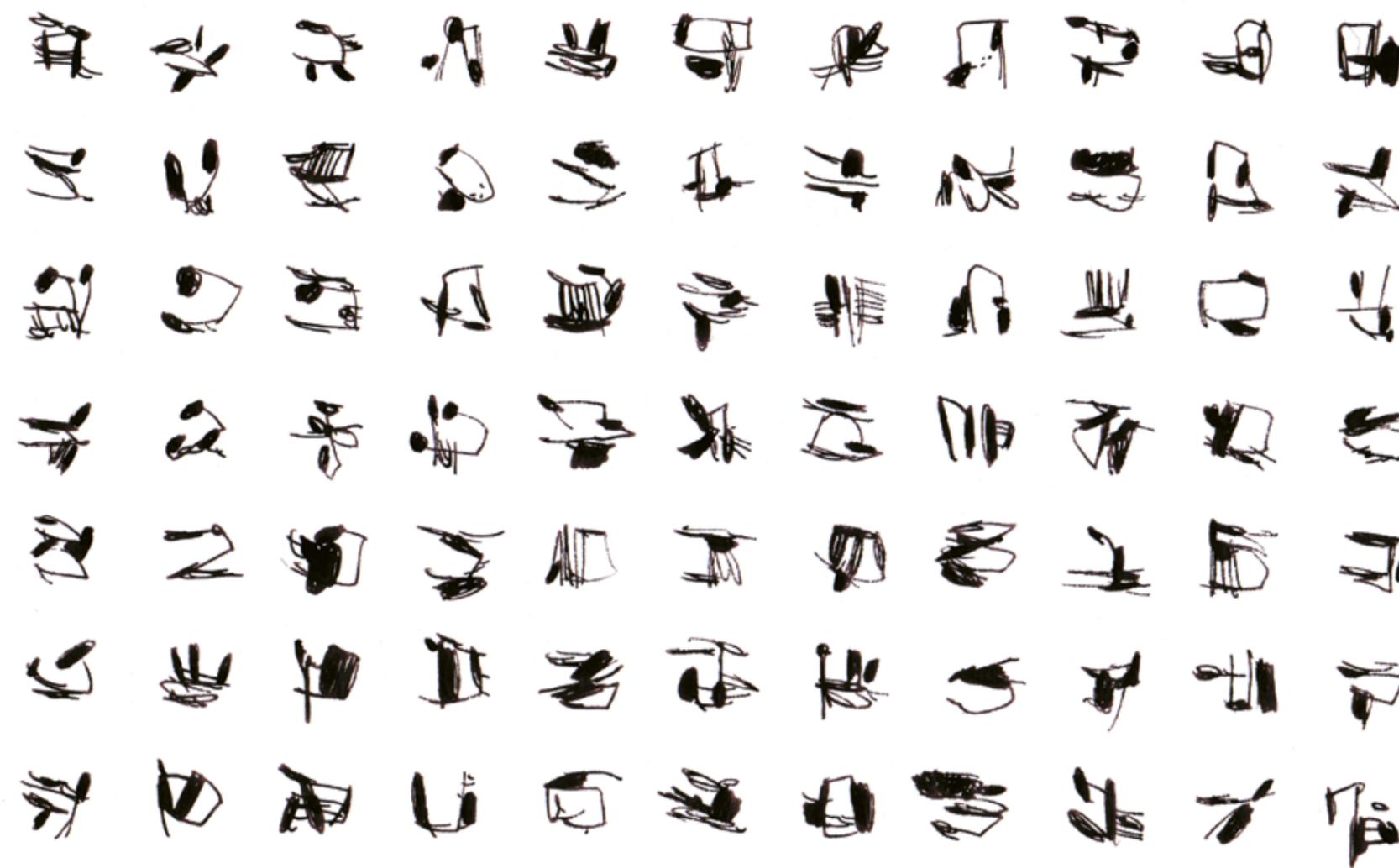
STILL V41, 1999, Mise en scène des ombres, photographie

心 平 正 氣 壯 骨 節 堅 剛 志 氣 昂 揚
神 采 奕 奕 容 顏 煥 發 胸 懷 豁 達
大 志 如 山 小 節 無 事 無 求 無 欲
無 事 無 憂 無 怨 無 悔 無 恨 無 怨
無 恨 無 怨 無 恨 無 怨 無 恨 無 怨
無 恨 無 怨 無 恨 無 怨 無 恨 無 怨
無 恨 無 怨 無 恨 無 怨 無 恨 無 怨
無 恨 無 怨 無 恨 無 怨 無 恨 無 怨
無 恨 無 怨 無 恨 無 怨 無 恨 無 怨
無 恨 無 怨 無 恨 無 怨 無 恨 無 怨

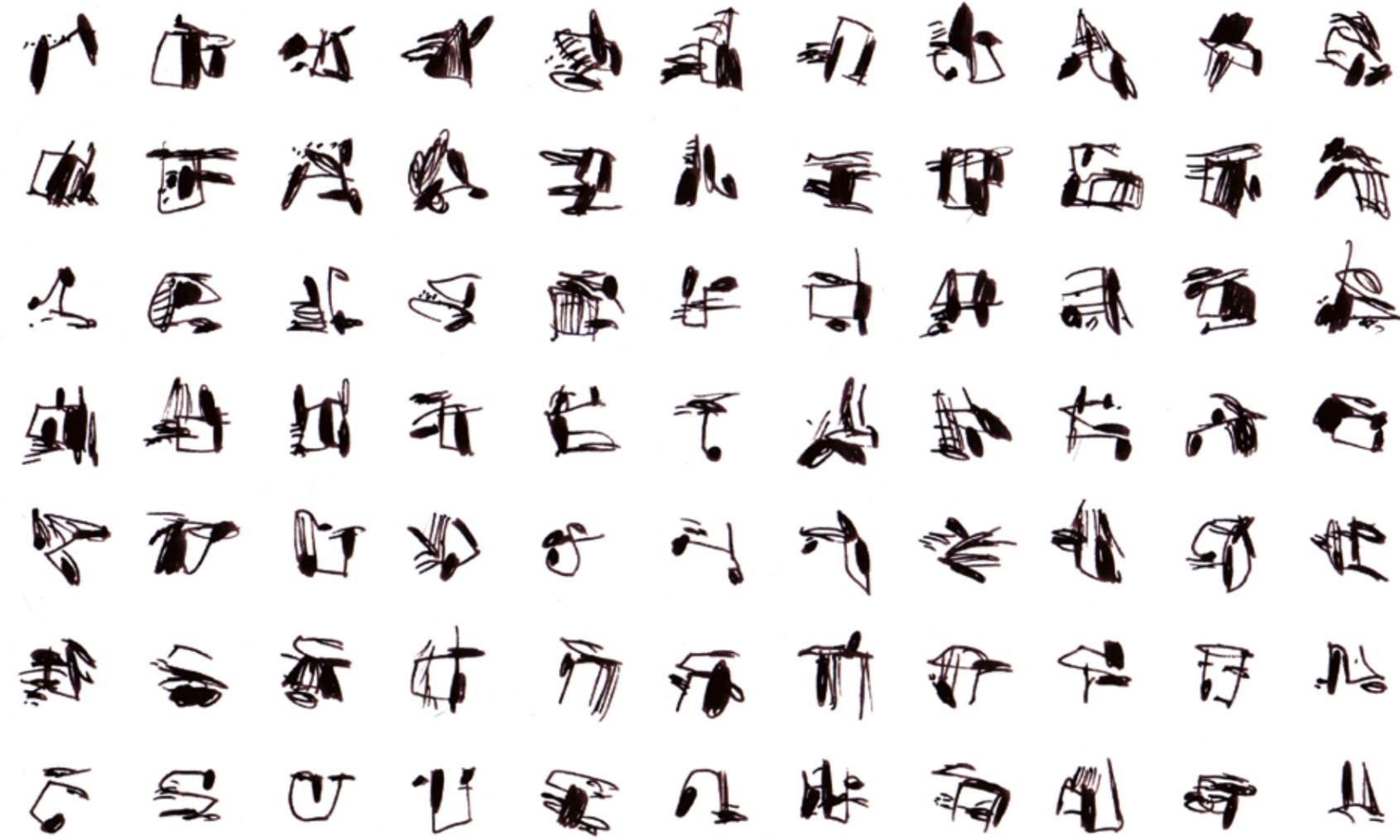
CHIFFREN

Un clip vidéo de deux minutes et demie contient environ quatre mille images individuelles, un nombre qu'un peintre aurait du mal à dépasser dans sa vie. La production technique d'images semble écrasante. C'est ainsi que la confrontation avec les médias d'images électroniques devient pour moi une stratégie de survie artistique. C'est dans ce contexte que la série conceptuelle Topographie voit le jour depuis le début des années 1990. Les dessins et aquarelles de ce projet doivent être considérés comme les story-boards d'un film imaginaire qui se déroule devant mon œil intérieur.

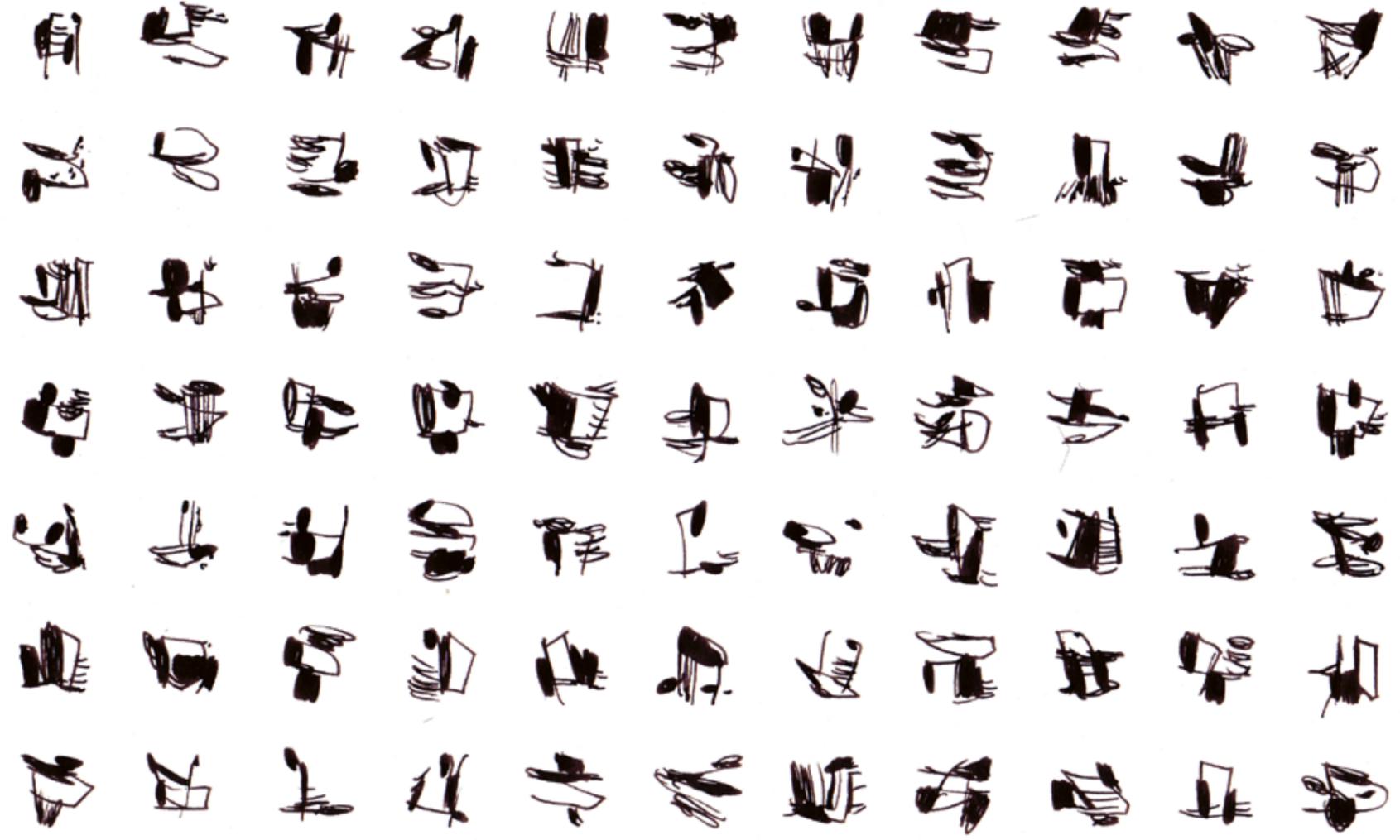
En partant de formes de base simples, le monde pictural de ma peinture se divise en une série de « panneaux » individuels. Suivant le principe de la multiplication binaire, deux, puis quatre, puis quatre, huit, puis huit, seize de ces « panneaux » individuels se forment par feuille, jusqu'à ce que ce processus aboutisse à un nombre de signes picturaux individuels impossible à déterminer au premier coup d'œil. Finalement, l'image individuelle se réduit donc à une abréviation de composition, plusieurs milliers de signes de ce type s'alignent parfois en tableaux. rjk



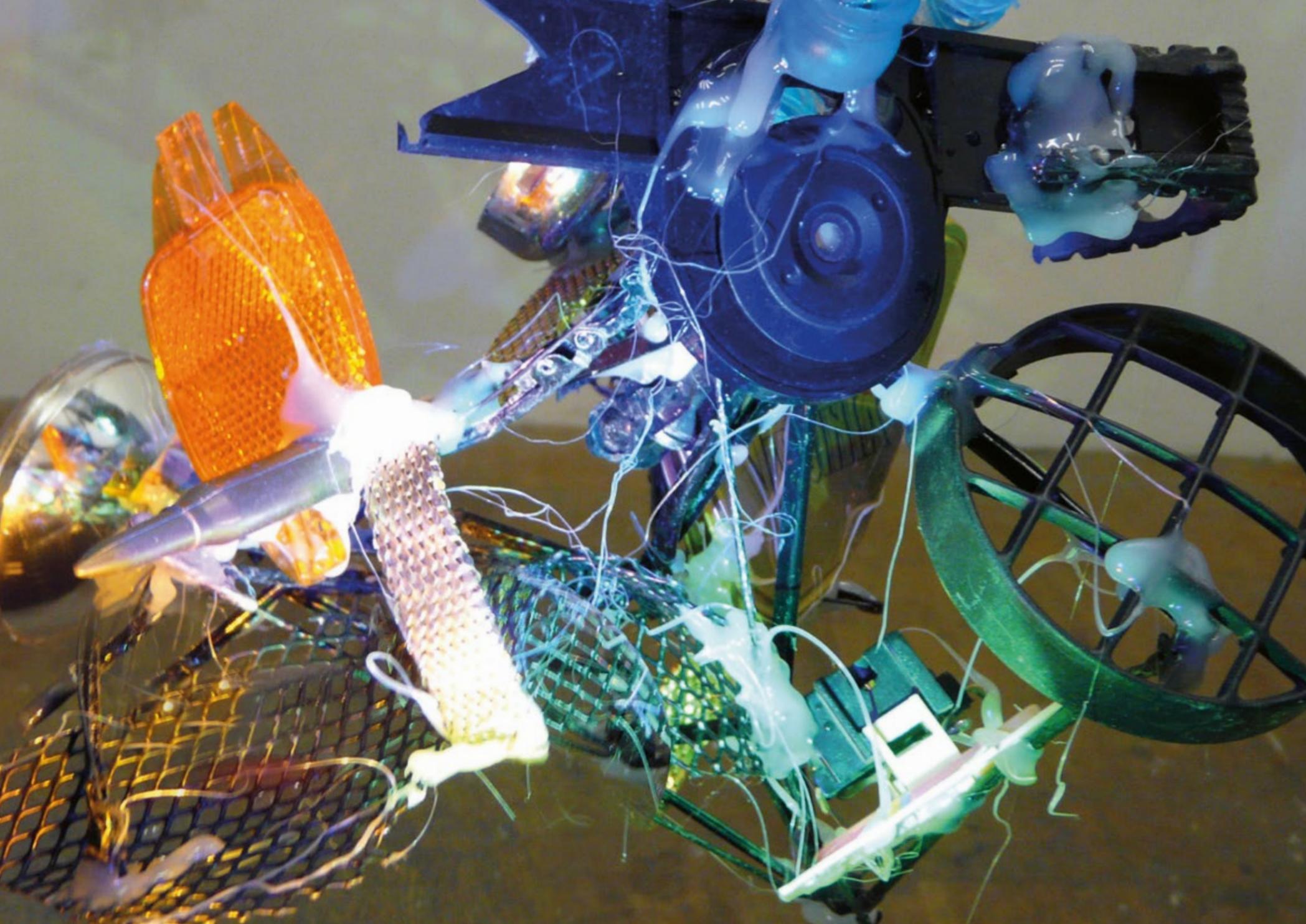
SCRIPT, 2010, Crayon-feutre sur papier, 20 x 30 cm



SCRIPT, 2010, Crayon-feutre sur papier, 20 x 30 cm



SCRIPT, 2010, Crayon-feutre sur papier, 20 x 30 cm



„Toutes les images techniques sont des ombres“

Christiane van Haaren, directrice artistique du PAN kunstforum niederrhein, en conversation avec R.J. Kirsch, entretien avec un artiste, 17.4.2022

Nous nous trouvons ici au PAN kunstforum niederrhein, à Emmerich, dans votre exposition REANIMATION. Les différents groupes d'œuvres que vous présentez ici sont dans l'ensemble très diversifiés. Mais on remarque qu'il s'agit essentiellement de deux groupes qui s'opposent ici : Les images de rides et les images d'ombres.

Comment en êtes-vous arrivé à ces thèmes ?

L'arrière-plan est une confrontation fondamentale avec la technique, en fait depuis mes études. La photographie avait déjà influencé la peinture depuis longtemps, et le traitement électronique de l'image, qui se développait à l'époque de mes études, m'intéressait beaucoup. Traitement électronique de l'image, qui se développait alors, a été pour moi un défi. D'une part parce qu'il remettait fondamentalement en question ma conception de l'image, mais aussi parce que ce développement offrait d'énormes nouvelles possibilités. C'est justement l'évolution technique qui a remis en question la peinture pour moi, et j'ai cherché une solution. Cherchait un moyen d'y répondre. En ce sens, l'étude de la technique était pour moi l'étude de la technique et des médias d'images conditionnés par la technique. Une première approche. C'est ainsi que sont nées les projections d'ombres, parce que j'y voyais une sorte d'interface entre la peinture et l'image produite par la technique. En outre, je me suis toujours intéressé à la défaillance de la technique. Technique, quand la technique tombe en panne, ce qui se passe quand la technique est perturbée, quand un accident se produit.

Vous avez étudié la peinture, mais vous vous référez aussi explicitement à l'art conceptuel. L'art conceptuel ?

à gauche: REQUISIT #19, 2018, différents matériaux, colle chaude à l'état brut, non peint



Source de lumière, 2020, LED, câblage, composants

Parce que j'ai toujours travaillé au-delà de la peinture. Je voulais utiliser différentes techniques et méthodes de travail pour poursuivre ma réflexion sur le contenu, donc dans un cadre conceptuel. C'est pourquoi, dès le départ, je n'aurais pas pu me considérer uniquement comme un peintre.

Vous avez lancé cette série d'accidents à partir de 2002, qui a polarisé le public. Qu'est-ce que vous y associez ?

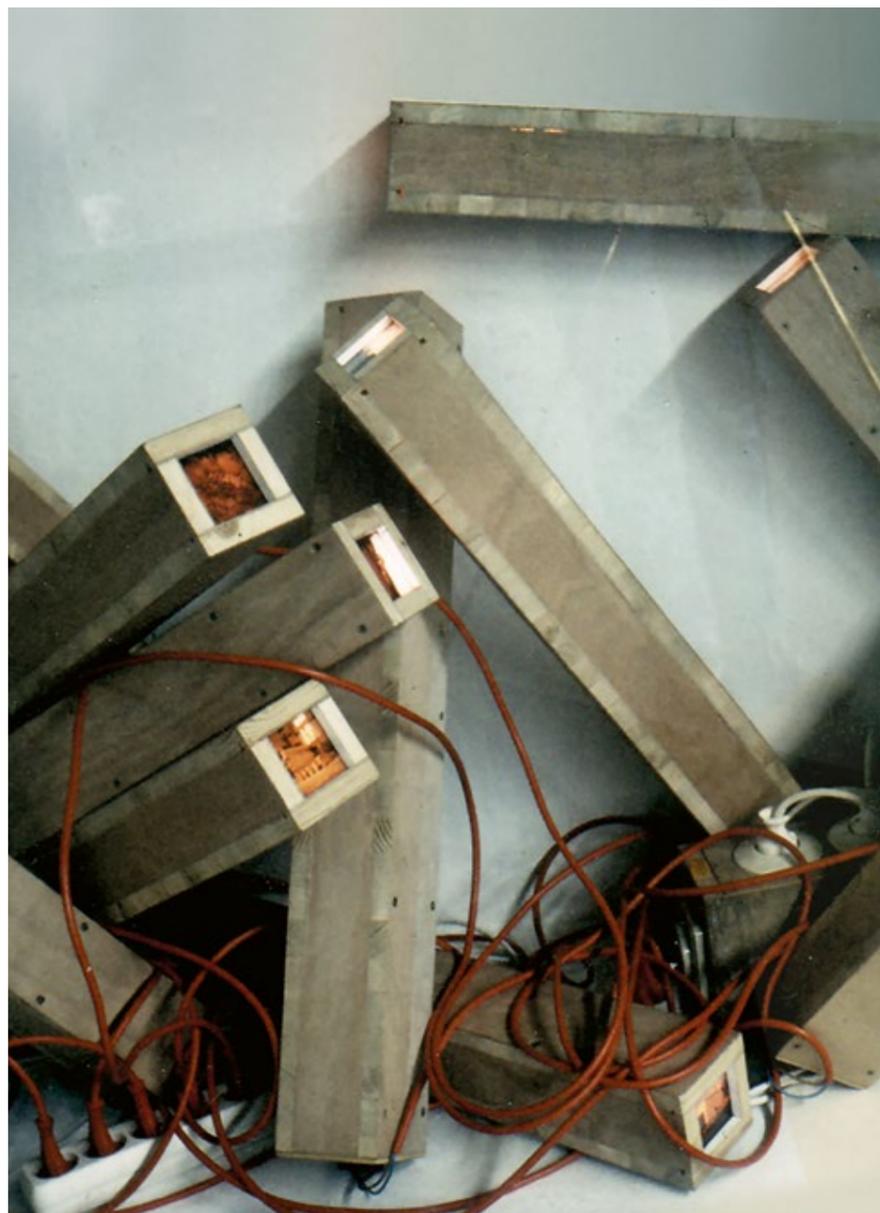
Les accidents étaient un exemple typique de l'intérêt porté au moment de la perturbation, il s'agit exclusivement d'accidents de la circulation, un thème, donc un événement quotidien. En tant que peintre, j'étais surtout intéressé par surtout l'énorme force avec laquelle l'énergie cinétique déforme les surfaces. J'ai toujours peint les accidents sans les personnes concernées, c'est-à-dire en « retirant », lors de la préparation d'un motif, les éventuels participants ou auxiliaires à voir. Ce qui m'intéressait avant tout, c'était le pliage des surfaces.

Où avez-vous trouvé les motifs ?

J'ai recherché les modèles des scènes d'accident dans les médias, sur Internet ou dans la presse, par exemple dans des banques d'images sur lesquelles on peut se renseigner. on peut s'informer en détail sur les accidents dans le monde entier. Quel est le rapport entre vos œuvres d'ombres et votre peinture ? Les ombres chinoises, comme je l'ai déjà dit, sont pour moi un lien entre le travail pictural, donc traditionnel, et la production d'images médiatiques, donc immatérielles, que j'ai mises en scène ici avec des objets tout à fait quotidiens. Dans mon travail, j'ai longtemps étudié les différentes techniques de création d'images médiatiques et j'ai constaté que toutes les images techniques sont en fin de compte des images d'ombres rendues visibles par projection ou par des méthodes similaires. Les mises en scène d'ombres sont donc en quelque sorte le prolongement de mon travail pictural dans l'espace immatériel.

Qu'est-ce qui vous fascine tant dans les ombres ?

Pour moi, les ombres ne sont pas seulement un lien entre les médias et les médias. entre la peinture et les médias. Elles m'intéressent aussi par leur nature, comment elles apparaissent, se transforment. C'est surtout l'étude de la



SPERRE, Schaufensterinstallation, weltbekannt e.V., ZOB Hamburg, 1990

théorie des couleurs de Goethe qui m'a influencé. Dans sa théorie des couleurs, Goethe s'est intéressé de très près aux ombres. Il y a même un traité spécial : « Des ombres colorées ». Il y explique que pour lui, toutes les couleurs sont en fait des sortes d'ombres. Cela m'a beaucoup inspiré. inspiré par ce sujet. Lorsque j'ai commencé à travailler sur les ombres, j'ai d'abord suivi le principe du clair-obscur. Puis les couleurs sont venues s'y ajouter et des projections de plus en plus complexes ont vu le jour, la dernière en date étant ces images entièrement en couleur, comme on peut le voir dans l'espace des ombres. que l'on peut voir.

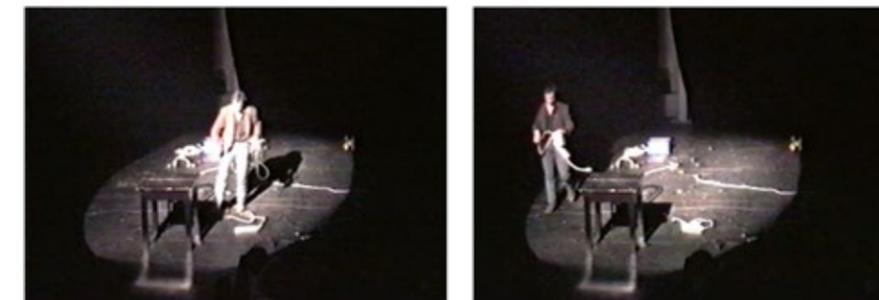
Comment est né le « dispositif lumineux » que vous utilisez ici dans l'installation ?

Cet appareil est en fait un support pour les LED que j'utilise là. Cela permet d'alimenter facilement les sources lumineuses et de les faire tourner lentement afin de rendre la projection encore plus riche. De même que les sculptures ont été créées pour combiner et déplacer dans l'espace des objets que je tenais au début individuellement dans la pièce pour projeter leurs ombres sur le mur, sans avoir à les déplacer. sans avoir à les tenir individuellement. Ce qui s'est avéré de plus en plus difficile à mesure que les projections d'ombres devenaient plus complexes.

Qu'est-ce qui vous fascine dans les plis ?

Les plis sont un thème très ancien en peinture, les peintres s'y sont toujours exercés et ont voulu montrer à quel point ils maîtrisaient leur métier. Dans la série d'accidents, c'était bien sûr déjà un aspect, qu'un motif si traditionnel soit tout à coup brisé de manière actuelle. Là où les drapés apparaissaient auparavant dans les tableaux de personnages, ils sont maintenant le résultat d'une collision de véhicules. Dans le développement ultérieur du travail, je me suis de plus en plus détaché des événements de ces accidents. Ce sont en effet des reportages », car tout cela s'est réellement passé. J'ai ensuite développé des collisions fictives à partir de morceaux de matériel existant et je me suis finalement concentré uniquement sur ce moment de pliage. C'est ainsi que sont nées ces peintures grand format.

Vous avez peint des tableaux plissés, d'une certaine manière les accidents, les collisions et ensuite les abstraits, que se passe-t-il pour vous dans les travaux sur tôle d'aluminium ?



ACTE DE COURT-CIRCUIT, performance, vidéostills, Urania Theater, Cologne, 1995

Pour les tôles, je n'ai en fait fait fait que le pas vers l'espace, donc dans le relief, ce sont, si l'on veut, des images monochromes et le Le pliage est réalisé comme un pliage réel de la surface. Au fond, les tableaux plissés de grand format sont aussi des tableaux monochromes, sauf que la structure plissée n'est pas une structure en relief. la structure de pliage apparaît pour ainsi dire inscrite de manière illusionniste. Dans le cas des tôles, les plis sont réellement présents et pourraient être reproduits avec les mains, avec le sens du toucher.

Vous dites que vous vous intéressez de près à la relation entre la peinture et les nouveaux médias. Où sont donc les médias, on ne les trouve pas ici dans l'exposition.

Exactement, c'est devenu important pour moi, que mes résultats ne soient pas eux-mêmes des images médiatiques, même s'ils sont nés d'une confrontation avec les médias, qu'ils se situent d'une certaine manière à un autre niveau.

Comment avez-vous développé vos ombres chinoises ?

C'était un processus d'abstraction, c'est-à-dire que je suis parti d'une méthode de travail non figurative, de scénarios abstraits dans lesquels j'ai joué un complexe de formes qui m'était propre, que j'ai mis en scène encore et encore, poussant ainsi la peinture toujours plus loin dans la sérialité. Au final, j'ai obtenu de tels sigles, presque comme des lettres. Ces dessins étaient pour moi comme des story-boards. Dans les années 1990, j'ai travaillé quelque temps dans le cinéma d'animation et j'étais extrêmement fasciné par les méthodes de travail qui y étaient appliquées. Les storyboards, les layouts, les scripts, la base du travail cinématographique, m'ont amené à considérer les scénarios dessinés comme des modèles, pour ensuite mettre en scène des ombres chinoises à l'aide de ces sculptures, telles qu'on les voit ici sur les socles. Outre les dessins présentés ici, il y a toute une série d'autres dessins et d'aquarelles avec lesquels j'ai traversé cet espace pictural qui devient alors cinématographique, afin de le clarifier pour moi. Les objets accessoires me rappellent aussi toujours ces « Garbage ». « Garbage Patches », des agglomérations de morceaux de plastique, de filets ou de ficelles, telles qu'elles se forment dans les océans dans les immenses tourbillons. Des matériaux jetés, des fragments techniques résultant d'un crash

permanent qui se déroule continuellement sous nos yeux, comme au ralenti.

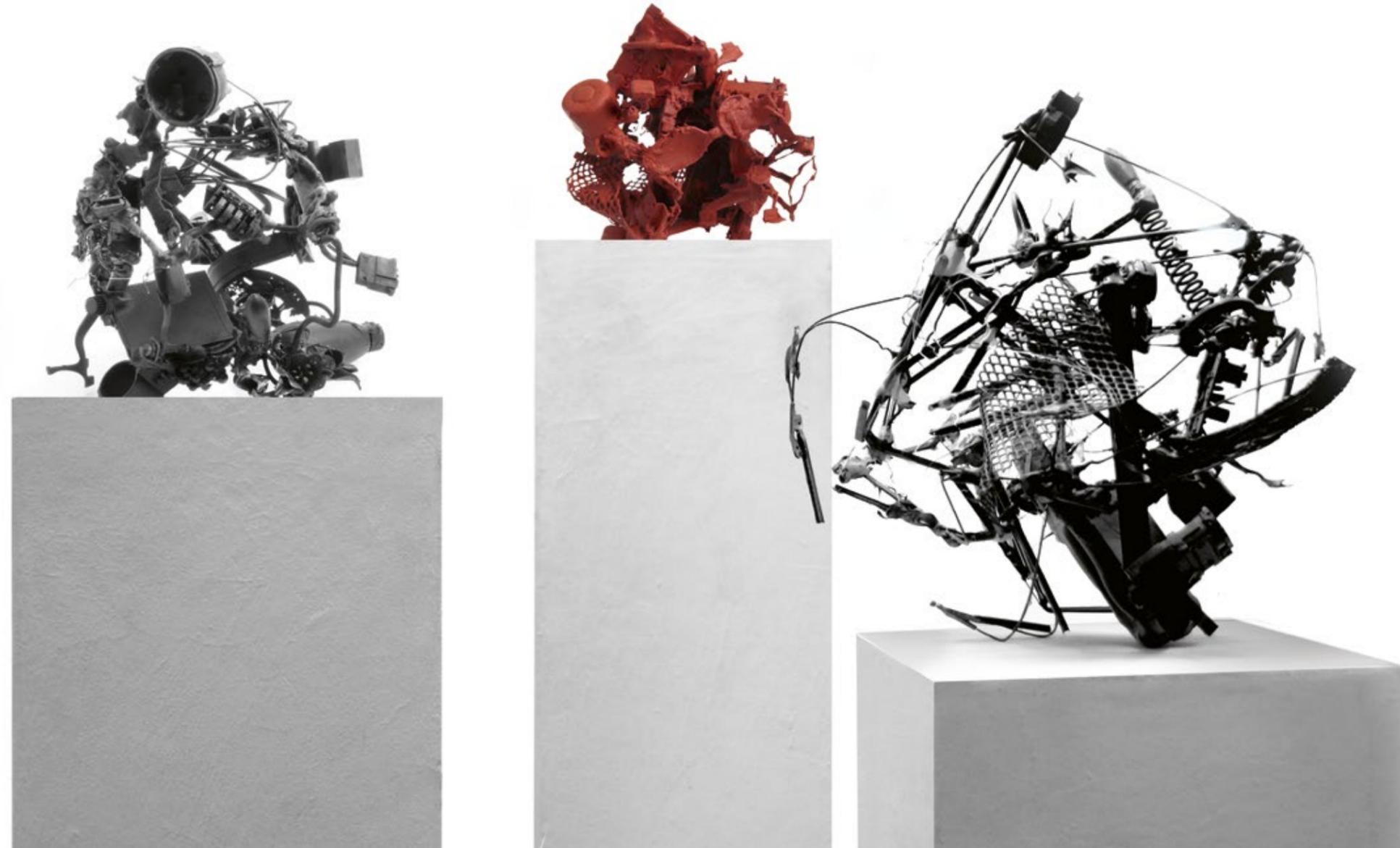
Votre réflexion sur le thème de l'accident s'inspire de faits réels. Que pensez-vous des images de guerre qui nous parviennent quotidiennement ?

C'est une question difficile. Depuis le début, je n'ai traité que des accidents de la route, les images de guerre ont toujours été exclues de ce débat. toujours exclue. Le philosophe français Paul Virilio s'était déjà penché sur la guerre au début du XXe siècle. milieu du siècle dernier, s'est intéressé de près au problème de la vitesse et à la nature de l'accident. Il a également déclaré que l'accident fait en principe partie de tout dispositif technique. Il a ensuite créé, dans les années 1990, un années, il a fondé un musée de l'accident à Paris, et l'attaque terroriste contre le World Trade Center, par exemple, a été classée comme accident de la route, ce qui a provoqué à l'époque les réactions les plus vives. J'ai moi-même peint une scène d'accident dans cette zone intermédiaire, également sous l'influence de Virilio, ce vol93 lors du 11 septembre, où les passagers ont provoqué une bagarre dans le cockpit, ce qui a provoqué le crash de l'avion. Sur ma photo, on ne voit que la lisière de la forêt avec une cuvette devant. Donc le thème de l'accident et les images de guerre, c'est parfois difficile à séparer. Ou bien prenons le crash de cet avion qui venait de Barcelone, où un pilote allemand s'enferme dans le cockpit et fait s'écraser l'avion. Est-ce que ce serait un accident de la route ? Il serait probablement comptabilisé comme tel dans les statistiques. mais il s'agissait plutôt d'une sorte de folie meurtrière. Mais je me suis de plus en plus détaché du réalisme des images d'accident, pour retrouver mon approche picturale. Et aussi pour laisser derrière moi cette référence concrète au présent.



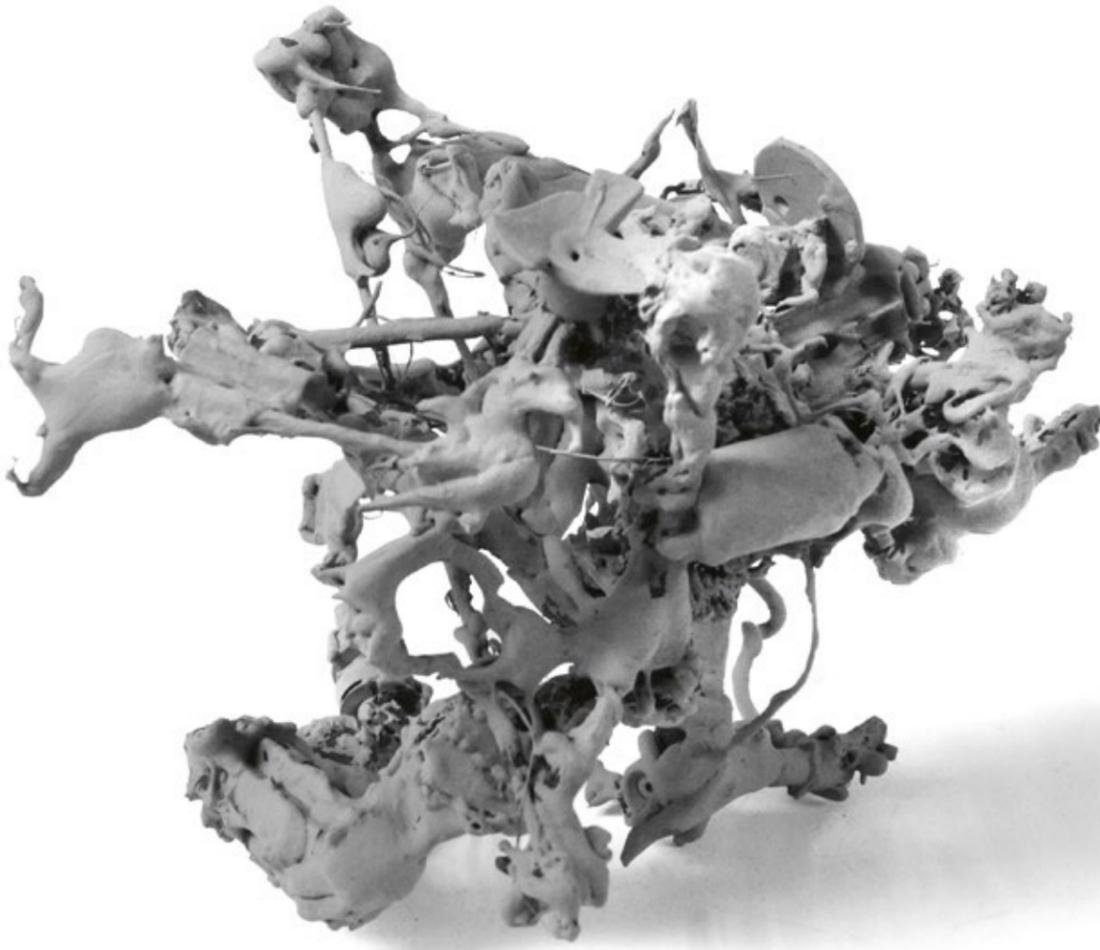
ÉLIMINATION DE LA NUIT, 1999, caissons lumineux, chacun 30 x 30 x 5 cm
Goethe-Institut Bruxelles en coopération avec la Maison communale d'Evere

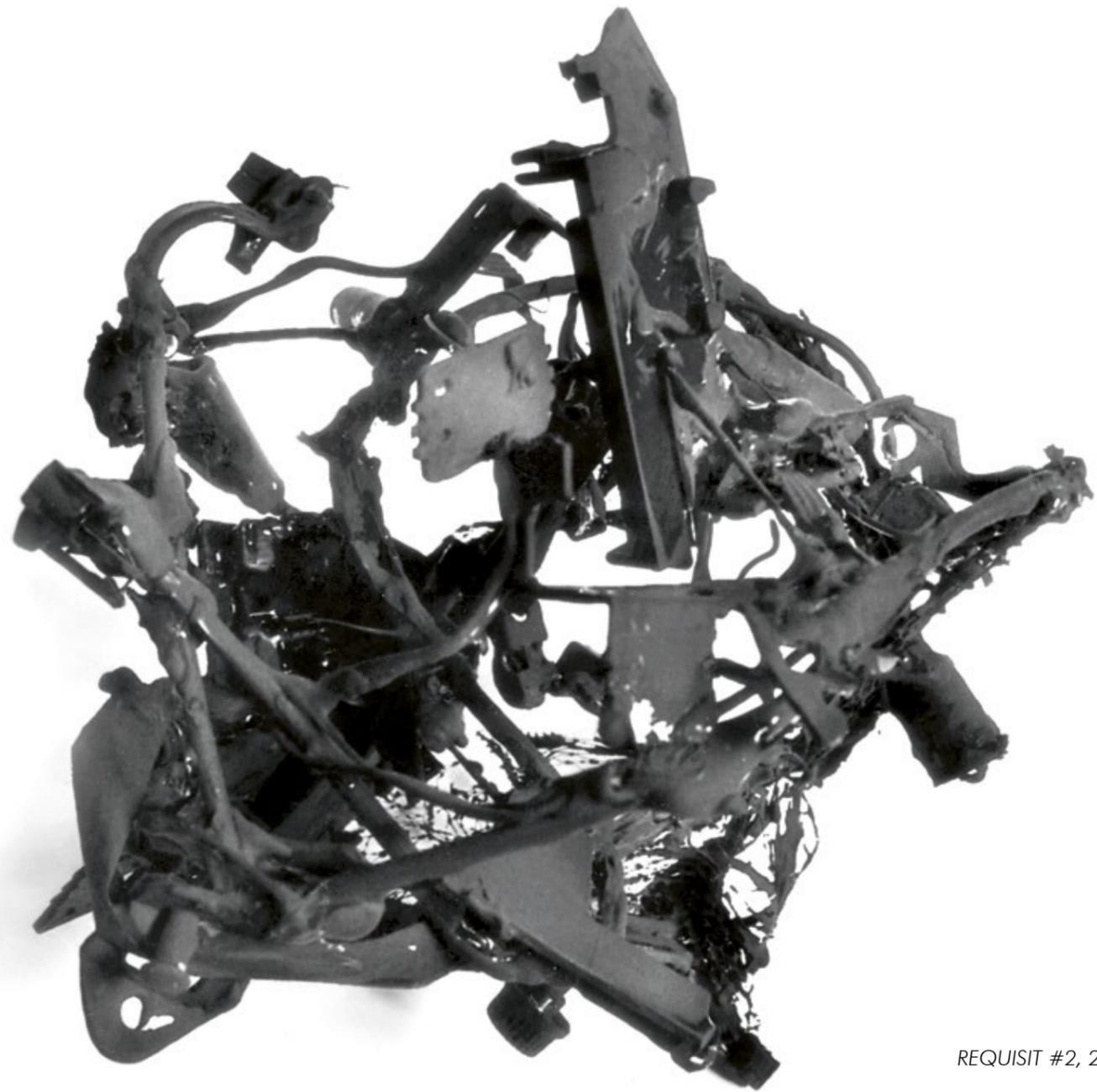
REQUISITES #13, #16 et #15, 2018/2019, différents matériaux, colle chaude, acrylique, chacun 30 x 30 x 30 cm



REQUISITES

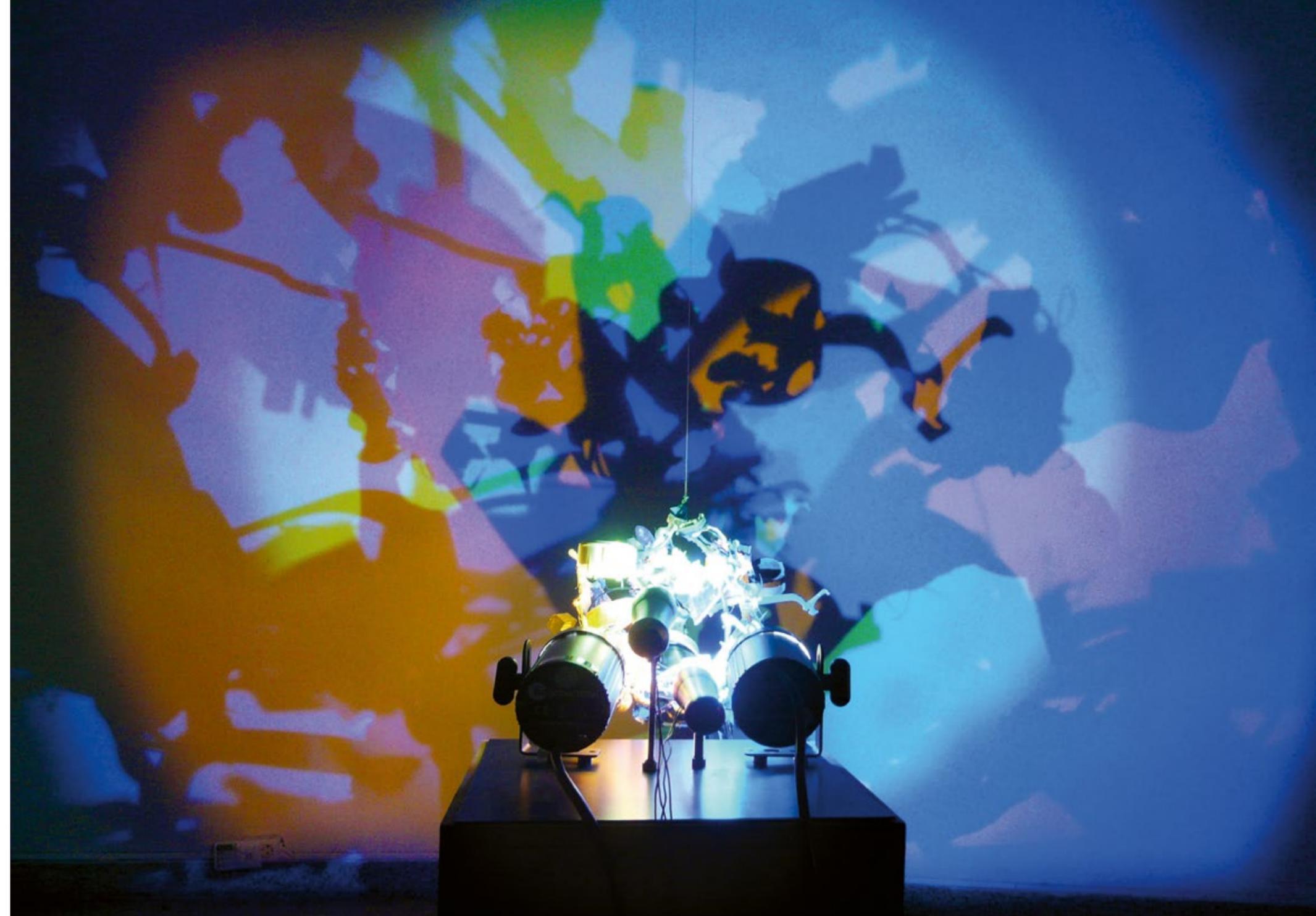
REQUISITES #7 , #8 et #6, 2014-2018
différents matériaux, colle chaude, acrylique
chacun 30 x 30 x 30 cm





REQUISIT #2, 2002, différents matériaux, env. 30 x 30 x 30 cm

à droite : SCHEMEN, projection d'ombres, Galerie CIRCUS EINS, Putbus, 2018



lichtbar

Clemens Ottnad

Le fantôme est invisible. Les images imaginées décrivent des êtres, des états ou de la matière dont l'existence est supposée connue, mais qui sont insaisissables, difficiles à comprendre. L'imagination s'approche du fantôme. L'image fixe d'une séquence de film d'ombres est fixée dans la bidimensionalité du papier, une carte postale, appelée videostill, mais dans la situation de départ, à plusieurs égards, still video, stilllife. Des séquences de dessins antérieures, des travaux en série, des « dialectes calligraphiques » illustrent la nature processuelle des travaux de Kirsch par analogie avec la linguistique et l'écriture. Les études de dessin constituent ici les travaux préparatoires à la traduction de l'expression artistique dans une autre langue.

Des caissons lumineux plats et carrés, posés sur le sol, montrent des images d'ombres individuelles et non animées. Le montage de plusieurs images d'ombres crée un film. Kirsch étudie la physiologie de l'ombre aussi bien à l'aide des caissons lumineux qu'avec les installations telles que « Entsorgung der Nacht » (élimination de la nuit) de 1998. Et effectivement, le fait de rendre visibles, de « rendre lumineuses » les images d'ombre élimine la nuit. L'ombre est la « clarté de la nuit ». Les images d'ombre qui produisent le film d'ombre deviennent une lumière physiquement perceptible et renvoient à la métaphysique de la lumière. L'outil de parole est la technique, l'expression linguistique elle-même reste un dialecte de lumière ou d'ombre.

Les images inventées par l'artiste pour Phantom ne proviennent ni de calculs mathématiques, ni de l'imagination, ni d'une action inconsciente, mais sont en relation causale avec le monde quotidien. Trois sources lumineuses irradient des objets montés sur un mécanisme mobile tout autour, sur lequel un écran mat capte simultanément les images d'ombres. Une caméra vidéo placée derrière la vitre enregistre ces images. Des segments de couleur brillants et en mouvement sont la face cachée d'objets quotidiens. La mise en scène des images d'ombres remonte aux travaux de dessin et de peinture qui, en tant que plan de réflexion, guident d'abord l'utilisation de la technique.

Le format rectangulaire et le matériau de la plaque de projection suspendue au plafond par de fins fils au milieu de la pièce renvoient encore au



Projection vidéo, Kunstmuseum Albstadt, 1999

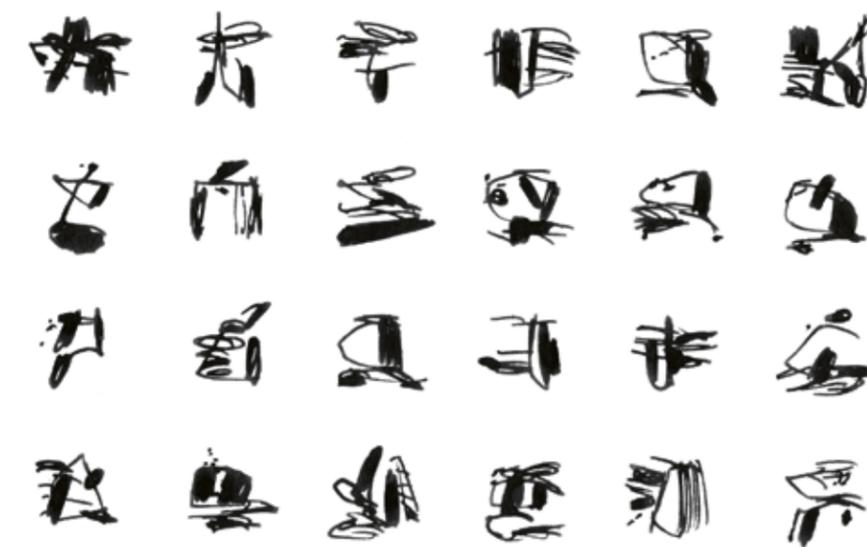


ENTSORGUNG DER NACHT, 1996, grandes diapositives/caisses lumineuses, 100 x 100 x 20 cm chacune, Galerie Meta Weber, Krefeld

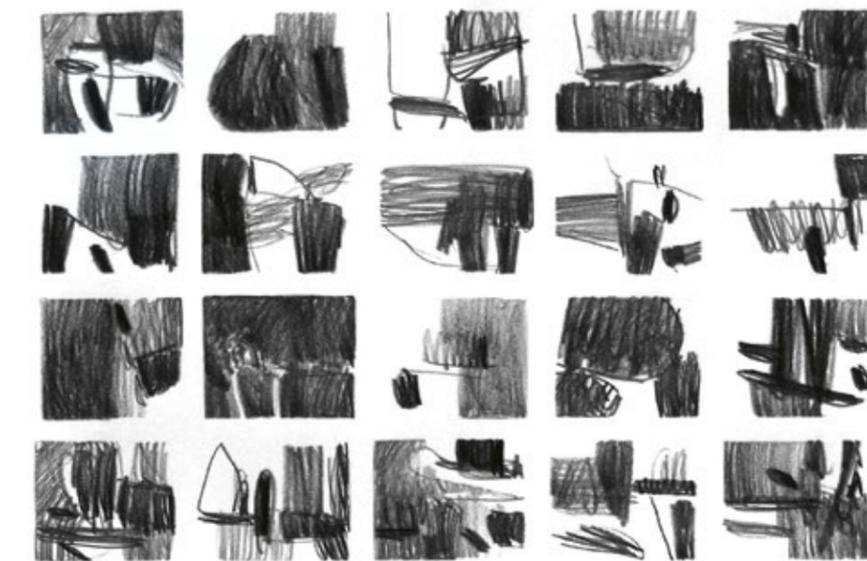
schéma de perception du tableau noir. Les images d'ombre des séquences vidéo, qui se recoupent, créent en revanche un film dans leur continuité. Le spectateur, l'observateur, entre dans la pièce obscurcie dans une situation d'exposition. Il se trouve face à une peinture lumineuse en mouvement, une illumination mouvante générée par une séquence vidéo continue. La source qui alimente les ombres chinoises reste inconnue dans l'obscurité. Des cellules de couleur intensément lumineuses, des impulsions de couleur dans une veine graphique, changent constamment. La perméabilité à la lumière et à l'image incite à parcourir l'espace de projection et à dépasser les conceptions de perception et les modes de vision habituels dans les musées. La réception médiatique unidimensionnelle des images commerciales de films et de télévision, qui incite à la passivité, est ainsi contournée. Les sons de basse vibrant dans l'espace et glissant doucement sur la bande sonore du DVD-ROM n'accompagnent pas l'action racontée, mais se développent de manière autonome en tant que sous-titres auditifs de l'événement imagé. L'impression de lenteur du flux constant est encore renforcée par ces sons spatiaux : formation, décroissance, silence, reformation.

La transformation de peintures non figuratives en ombres chinoises, en ombres chinoises et en ombres chinoises filmées doit permettre de filtrer un code élémentaire de l'obscurité supposée. Dans une libre combinatoire, les signes créés et inventés forment un « canon de formes de base ». Ce n'est pas un hasard si le système d'expression et la conceptualisation sont conçus en parallèle avec des modèles linguistiques, le matériau et le système du langage ressemblant à l'immatérialité de l'ombre et de la lumière.

La transposition de la peinture et du dessin dans les médias électroniques, et non la fascination technophile d'un monde d'images généré par des générateurs aléatoires, est le but et le résultat de ce processus de travail. La physiologie de la lumière est le point de départ de ce qui est présenté au spectateur. Dans l'installation vidéo Phantom, le spectateur est confronté à des circuits électroniques et à la technique des processeurs. Mais la réalisation technique n'a rien de propre, elle ne recèle pas l'essence des images. Le DVD-ROM, sur lequel se trouvent les données d'images, enregistre le contenu et la forme des papiers, toiles et autres supports d'images traités par ailleurs, mémorise les peintures d'ombre et de lumière pour les restituer sur la surface de projection.

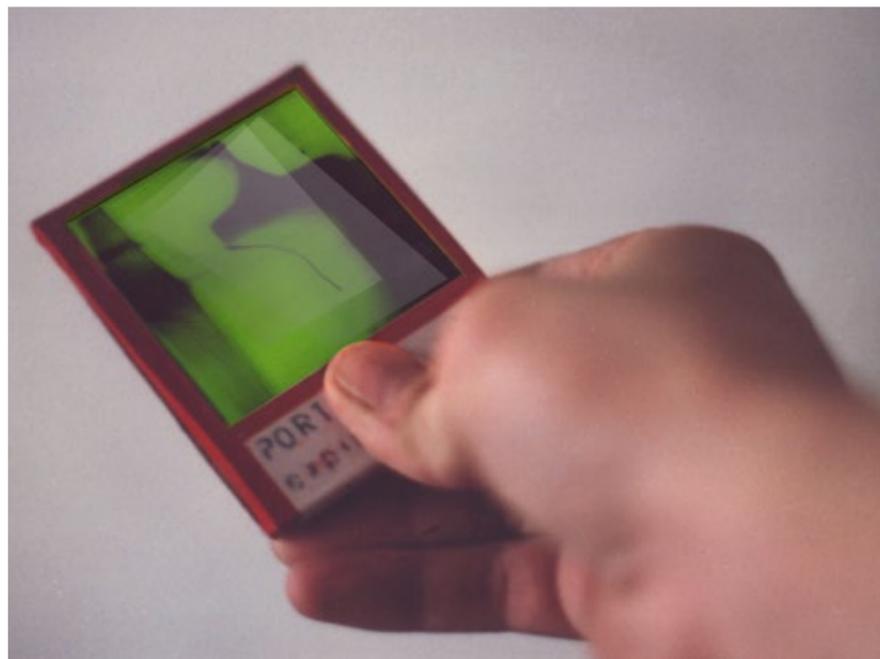


SCRIPT, vers 1990, encre de Chine sur papier, 20 x 30 cm [détail]



SEQUENZ, vers 1991, graphite sur vergé, 80 x 50 cm [détail]

La surface de projection suggère un flottement libre dans l'espace assombri et permet à la projection de traverser le disque acrylique opaque blanc laiteux lui-même. L'observateur n'est donc pas obligé de vivre les images en mouvement exclusivement de face, puisqu'elles apparaissent sur l'écran de projection au recto et au verso. La projection a lieu simultanément sur les deux faces et donne lieu à une inversion inversée en fonction de la position de l'observateur. L'instant du spectateur n'est cependant pas en mesure de saisir simultanément les deux côtés de la (même) image, de sorte que le côté non regardé reste le fantôme de ce qui s'est passé. Seule l'imagination crée une image dans la simultanéité virtuelle de ce qui est perçu successivement, elle reproduit deux moments de vision en un seul. « Devant » et « derrière » sont les deux transPARENTS d'une projection d'image en mouvement.



PORTABLE SYSTEMS, 1995, Feuille adhésive, plexiglas, pile polapulse, diapositive



ENTSORGUNG DER NACHT, DuMont-Kunsthalle Cologne, 1998

STILLS

Peter Gerlach

Les stills sont des extraits d'un film électronique. La taille est définie par une sélection prédéterminée de pixels qui remplissent un format d'image donné. Le fait qu'il s'agisse d'un extrait limité par une limite de temps de deux côtés implique qu'il y a une avance et un retard. Mais cela renvoie en même temps à un degré d'arbitraire dans le choix de ce détail, que l'observateur de chaque still ne peut pas percevoir, mais qui est seulement suggéré par le titre. Ou bien y a-t-il dans l'arrêt des traces de la partie qui précède ou de la partie qui suit dans le temps ? En règle générale, nous ne nous posons pas cette question pour un dessin, une peinture ou même une photo, à moins que l'artiste ne nous ait donné des instructions de lecture correspondantes dans l'image en question. Les formes les plus familières de telles indications sont par exemple les personnages coupés, les directions du regard des personnages représentés ou des instructions de lecture similaires. Ce n'est que lorsque de tels détails sont mis en scène que le spectateur est informé des prolongements possibles de l'image au-delà de ses limites. Mais le principe est le suivant : chaque image est un extrait d'un contexte plus large, que l'observateur connaît le plus souvent grâce à son environnement familier et qui complète donc involontairement l'image dans cette direction. Cela vaut tant que l'image représente un environnement relativement familier ou qu'elle semble au moins y faire référence. La forme la plus simple d'un tel renvoi involontaire se présente dans presque chaque ornement : sa continuation se présente sous forme de rapport, de répétition de la même forme, qui peut être imaginée élargie à volonté d'une unité linéaire vers la gauche, la droite, le haut ou le bas. Un tel rapport ne pourrait guère être identifié dans la séquence vidéo. En effet, moins le contenu de l'image est déterminé de manière figurative, plus les prolongements imaginables semblent être arbitraires au-delà de la section donnée. Nous connaissons cela dans l'art qui nous est familier. Mais si l'on connaît la technique de fabrication des films vidéo analogiques utilisés par Kirsch pour créer ses stills colorés, une image produite en 0,0375 seconde environ perd tout ce que nous associons traditionnellement - sans le dire, il est vrai - à une image



ENTSORGUNG DER NACHT, 1994-1999, Boîtes à lumière, 30 x 30 x 5 cm chacune, câblées

à prétention artistique : Le travail fastidieux de la production artisanale et technique, sans parler du temps nécessaire à l'apprentissage de la technique et à la conception mentale de l'idée de l'image jusqu'à sa réalisation sur un support. Le fait que ce laps de temps n'ait cessé de diminuer depuis l'avant-dernier siècle (depuis les impressionnistes par exemple) est un constat bien connu. Sous le mot d'ordre de l'accélération de la production, tant la technique picturale que les matériaux ont répondu à ce changement. Et nous connaissons également une usure plus rapide de la valeur ajoutée. valeur ajoutée esthétique de chaque génération de produits du monde pictural. Lorsqu'un peintre se pose aujourd'hui la question de savoir ce que les médias électroniques - de la vidéo analogique aux séquences d'images numériques - peuvent lui offrir en termes de potentiel de création, il se pose la question de savoir ce qu'il peut en faire. il se trouve face au monde de l'image d'une production médiatique, avec ses informations équivalentes en termes d'abondance, et donc finalement indifférentes, sur des produits actuels, juste à temps. produits qui, de leur côté, ne peuvent se passer d'un recours aux arts plastiques. Il doit prendre une décision subjective à l'encontre de cette fluctuation entre les modes, les différents niveaux d'aptitude à l'usage, qu'ils s'attribuent respectivement par les lieux de leur présentation. En effet, le choix de l'état esthétique qu'il choisit dans la série des séquences qu'il a créées. de la séquence qu'il crée, constitue une décision arbitraire, arbitraire, qui ne peut être justifiée par rien d'autre. Or, en raison de sa subjectivité arbitraire, elle est la preuve authentique d'une décision artistique.

page de droite : Installation PHANTOM, Kunstmuseum Albstadt, 1999



*DAS FRÖHLICHE WARTEZIMMER, Galerie Rachel Haferkamp, Cologne, 2003
Closed Circuit Video, performance avec bras de caméra mobile*



*MIKROKOSMOS, Artgalerie 7, Martina Kaiser / Meike Knüppe, Cologne, 2003
installation/performance vidéo*





MONOCHROMES

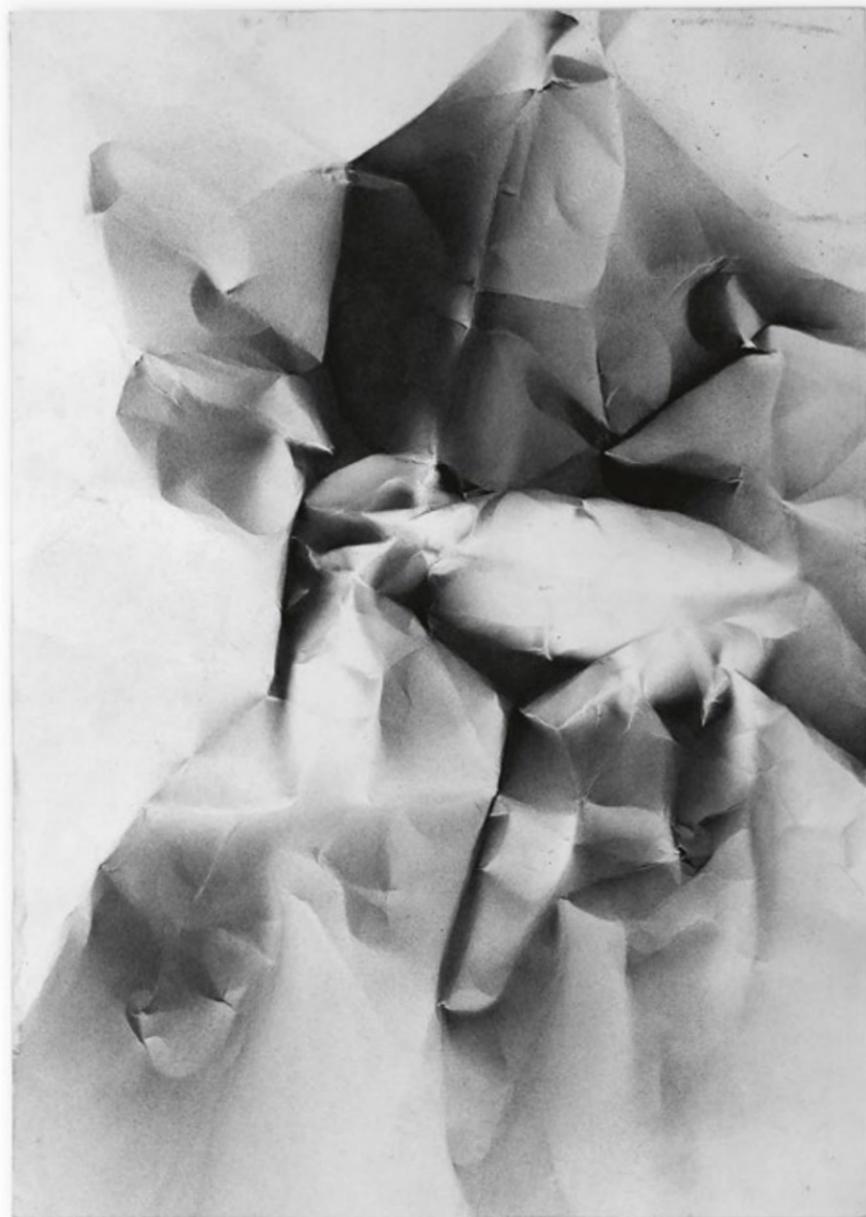


de la série FOLDS, 2015
Bruine sur papier
40 x 30 cm

page précédente :
Crumbled Roses, 2017, acrylique sur toile, 70 x 70 cm



MONOCHROME # 7, 2021
acrylique, pigment sur tôle
d'aluminium
60 x 60 cm



de la série *FOLDS*, 2015
Bruine sur papier
40 x 30 cm



MONOCHROME #13, 2022
acrylique, pigment sur tôle de fer
30 x 30 cm



de la série FOLDS, 2015, brouillard de pulvérisation et acrylique sur papier, 20 x 30 cm

*MONOCHROM # 10, 2021
Acryl auf Aluminiumblech
30 x 30 cm*





SOFT IMPACT



en haut : *Soft Impact #42* et *Soft Impact #43*, 2017, huile sur bois, Ø 100 cm chacun
page de droite : *Soft Impact #5*, 2014, huile sur toile, 170 x 130 cm

page précédente : *Soft Impact #34*, 2017, huile sur toile, 130 x 170 cm



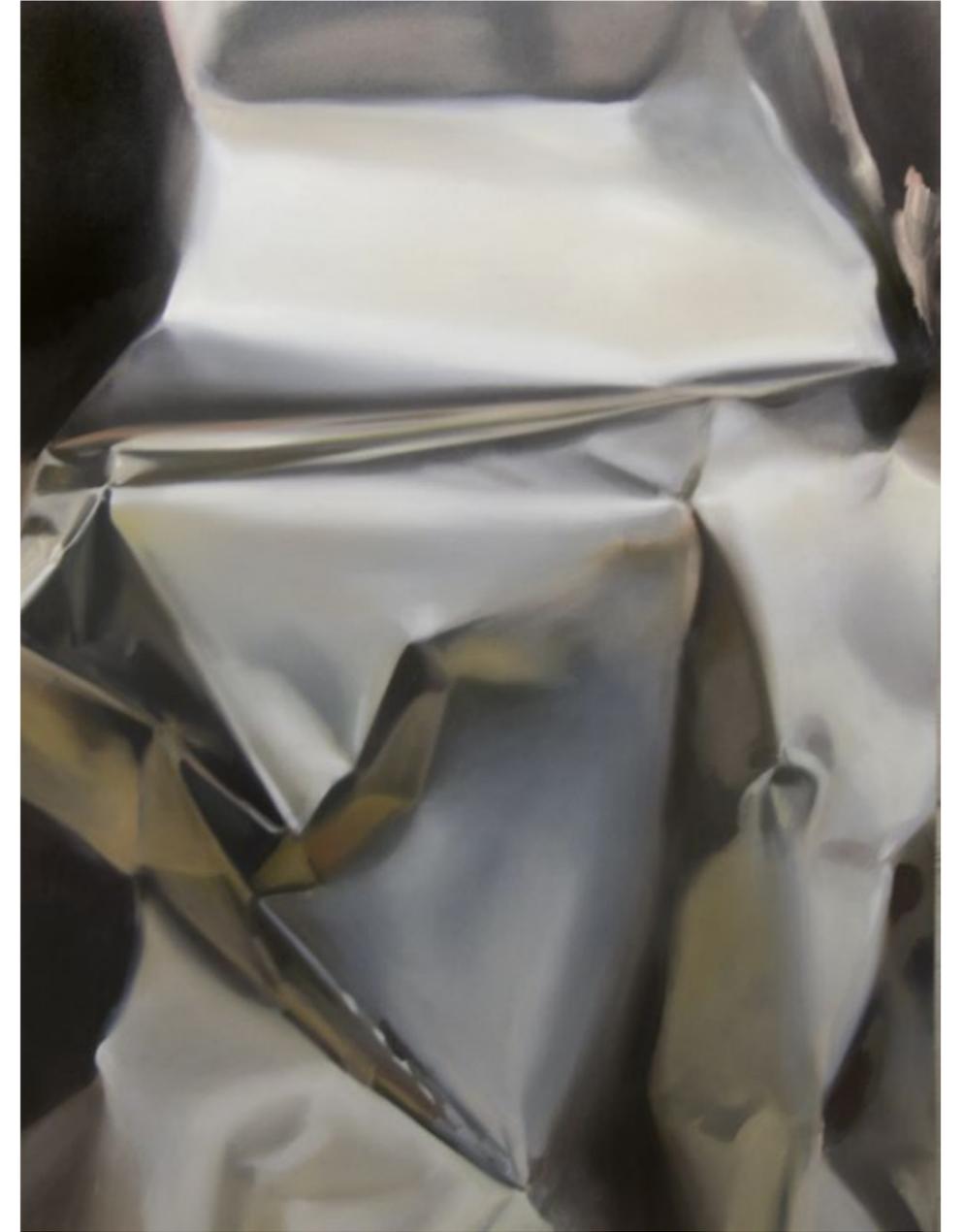


TRIPTYQUE, 2016, huile sur bois, 50 x 50 cm chacun



*SOFT IMPACT #4, 2016
Huile sur toile
100 x 70 cm*

*SOFT IMPACT #20, 2016
huile sur toile
170 x 130 cm*





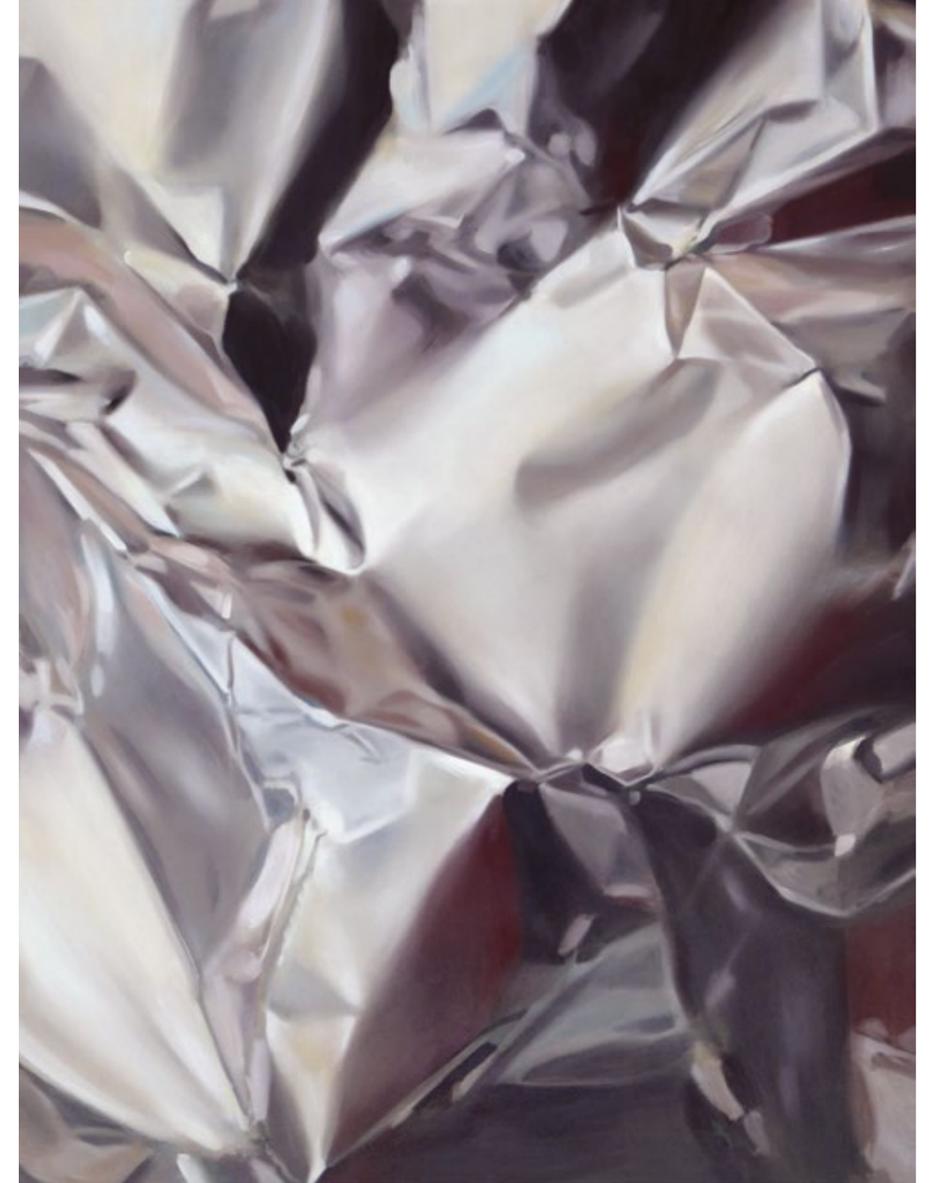
SOFT IMPACT #6, 2016
huile sur toile
130 x 130 cm



SOFT IMPACT #11 et #10, 2016
huile sur toile
130 x 100 cm chacun



SOFT IMPACT #28, #21 et #3, 2014
huile sur toile
130 x 170 cm ou 170 x 130 cm

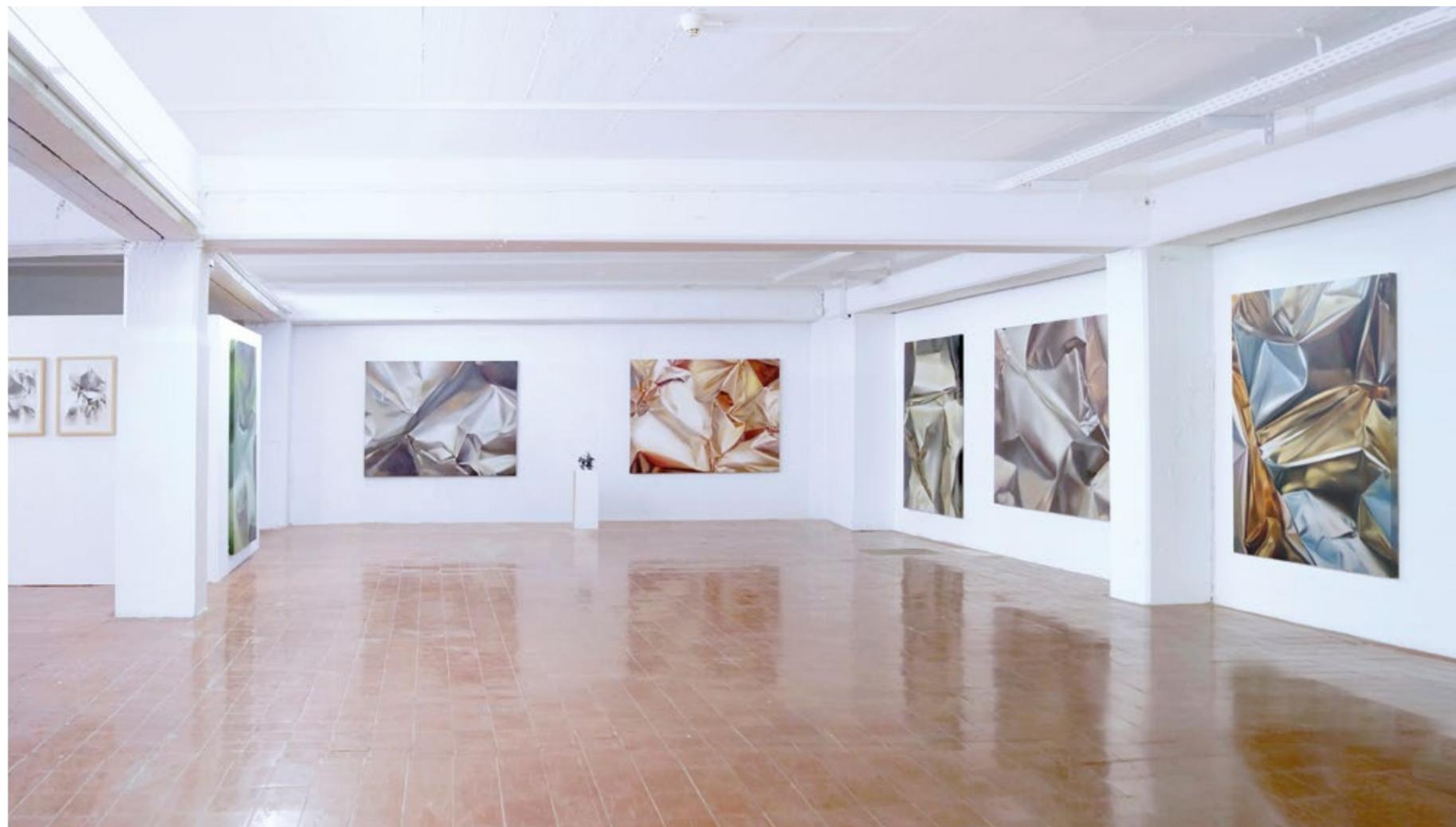




SOFT IMPACT #33, 2016
huile sur toile
160 x 130 cm



SOFT IMPACT #29, 2016
huile sur toile
130 x 170 cm



en haut et à droite : REANIMATION, PAN kunstforum niederrhein, Emmerich, 2022





ABSTRACTS

Si les travaux de la série Rythme des statistiques montraient généralement une vision paysagère de l'événement, les travaux suivants de la série ABSTRACTS reproduisent de très près les déformations et les déformations. Déjà dans la série COLLISIONS (2008-2009), certains éléments de ces déformations se détachent de leur contexte réel et deviennent des éléments picturaux à part entière. Dans ce sens, les ABSTRACTS (à partir de 2010) représentent une suite et sont en analogie avec le drapé classique. rjk





ABSTRACT #8, 2009, huile sur toile, 50 x 60 cm



ABSTRACT #11, 2010, huile sur toile, 130 x 170 cm



ABSTRACT #3, 2009, huile sur toile, 100 x 130 cm



ABSTRACT #12, 2010, huile sur toile, 150 x 200 cm



COLLISIONS

à droite : *KOLLISION #5*, 2007, acrylique sur toile, 130 x 170 cm
page précédente : *KOLLISION #13*, 2008, acrylique sur toile, 130 x 170 cm







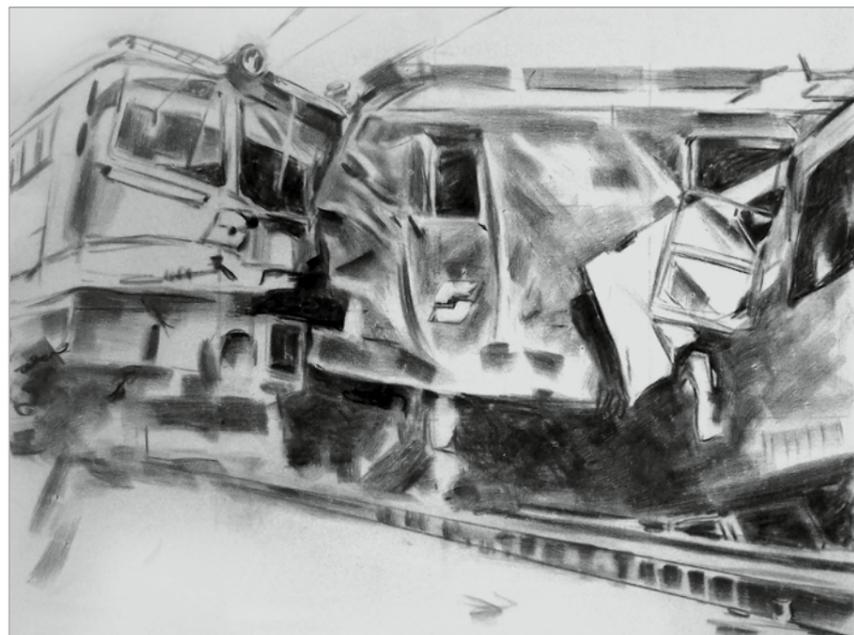
KOLLISION #4, Dessin préparatoire, 2005, fusain sur toile, 130 x 170 cm



KOLLISION #2, Dessin préparatoire, 2005, fusain sur toile, 130 x 170 cm

KOLLISION #3, Dessin préparatoire, 2005, fusain sur toile, 130 x 170 cm





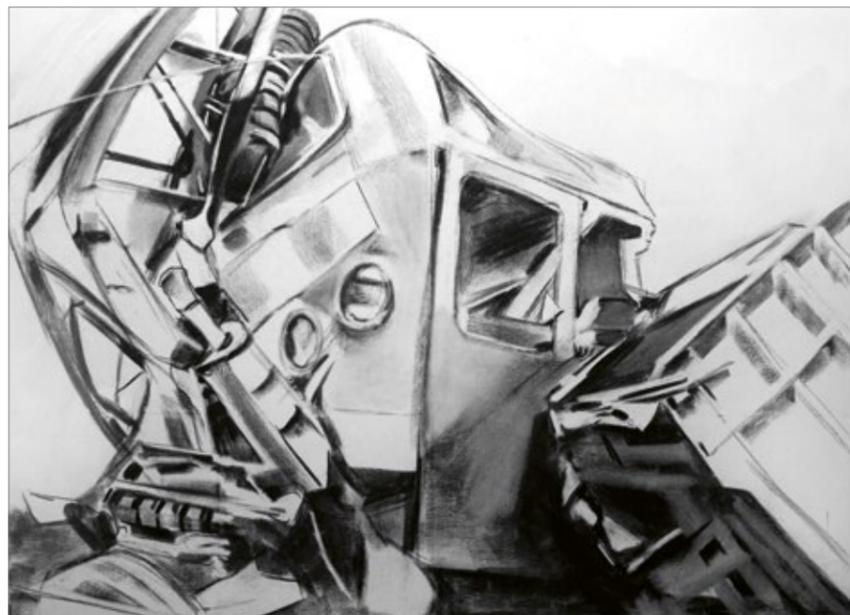
ÖBB, Dessin préparatoire, 2005, fusain sur toile, 130 x 170 cm



KOLLISION #6, Dessin préparatoire, 2005, fusain sur toile, 130 x 170 cm

KOLLISION #7, 2007, acrylique sur toile, 130 x 170 cm





KOLLISION #1, Dessin préparatoire, 2007, fusain sur toile, 130 x 170 cm



TRANSRAPID, 2007, Kohle auf Karton, 120 x 160 cm

KOLLISION #12, 2008, acrylique sur toile, 130 x 170 cm

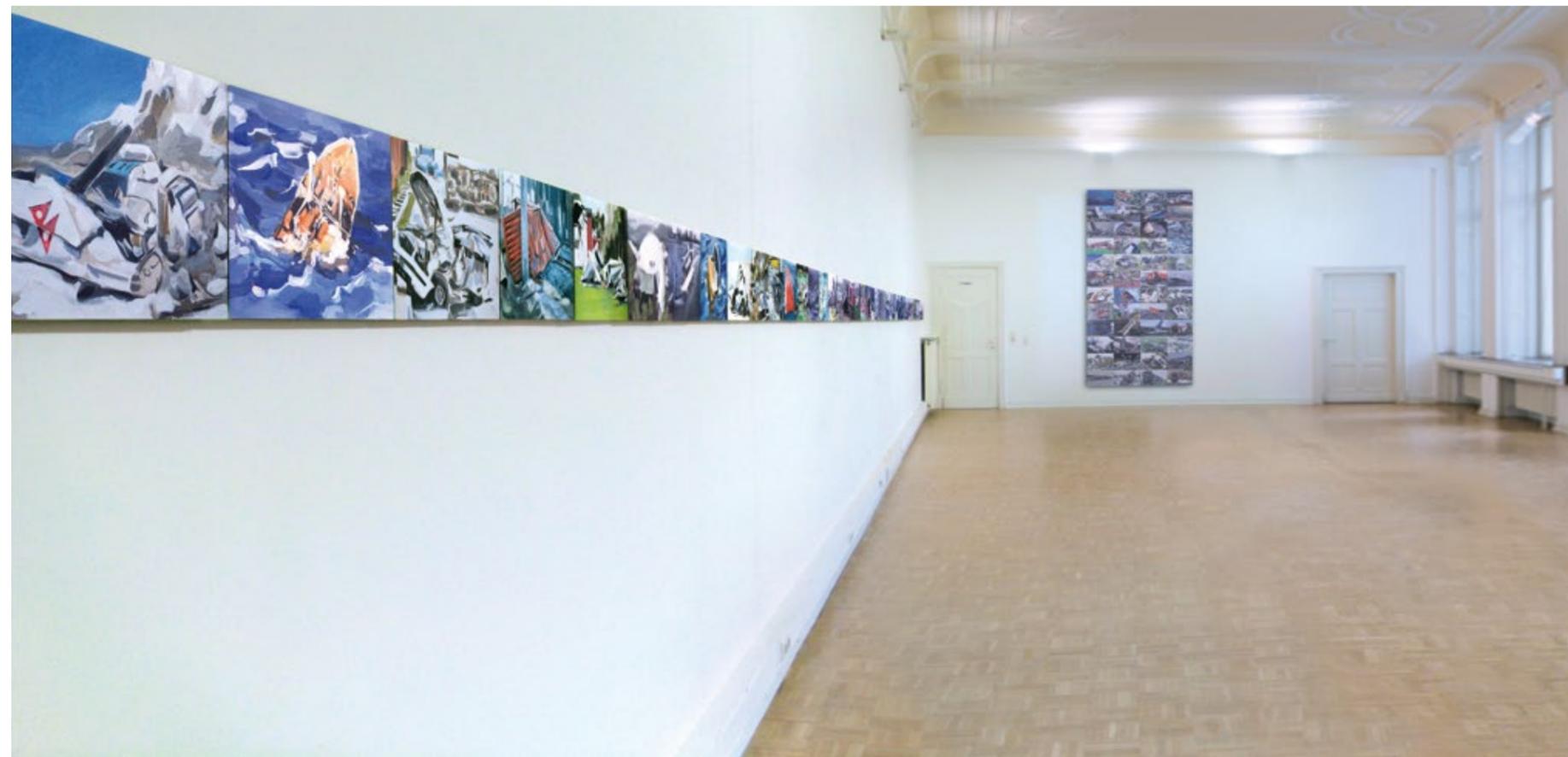




RYTHME DES STATISTIQUES

RHYTHME DES STATISTIQUES, 2002-2013, huile sur bois, 25 x 35 cm





LEERLAUF, Bellevuesaal, Wiesbaden, 2010



RYTHME DES STATISTIQUES, PAN kunstforum niederrhein, Emmerich, 2022

RYTHME DES STATISTIQUES

Jürgen Raap

SDepuis 2002, R.J. Kirsch travaille sur sa série d'œuvres Rythme des statistiques. Il s'agit d'images d'accidents de voiture avec des épaves de véhicules cabossés, de naufrages de grands paquebots qui s'enfoncent lentement dans la mer ou qui se sont couchés sur le côté, d'accidents de chemin de fer avec des locomotives renversées.

L'image montre des piles de tôles tordues, prêtes à être détruites, et l'on devine avec quelle force immense l'énergie destructrice a dû agir sur la carrosserie lors de l'impact. Ou encore, un lourd pétrolier chavire dans une mer sombre et agitée ; le pétrole qui s'écoule brille d'un éclat noir et s'étendra bientôt en un grand tapis à la surface de l'eau. Là, après une collision avec un camion-atelier, les parois en tôle d'un train Transrapid ont été déchirées comme un morceau de carton. Des avions se brisent comme des allumettes froissées. Un train de banlieue déraillé s'écrase contre l'acier d'un pylône de caténaire, qui se plie sous l'effet de cette force. De la même manière, un boxeur trapu s'effondre soudainement après avoir reçu un coup extrêmement douloureux au creux de l'estomac : Les tableaux de Kirsch en disent long sur les processus physiques de la plasticité et de l'élasticité, et le principe selon lequel un objet se déforme durablement lorsque la limite d'élasticité de son matériau est dépassée sous l'effet de l'énergie se vérifie toujours de manière évidente dans ces sujets. Ces œuvres picturales ne reproduisent pas des crash-tests simulés que l'industrie automobile réalise en situation de laboratoire artificiel avec des mannequins, ni des scènes d'action simulées du cinéma hollywoodien, mais leurs modèles picturaux sont des matériaux minutieusement recherchés sur des accidents réels qui, dans le jargon du journalisme d'information, sont appelés « catastrophes » dès qu'ils atteignent une certaine ampleur. Dans le langage sobre du secteur des assurances, il s'agit de « sinistres », et les primes que le « preneur d'assurance » doit payer sont fonction de l'accumulation statistique d'accidents, de sorte que les assureurs automobiles, par exemple, ont échelonné leurs tarifs en fonction de « classes régionales ».

Certes, chaque tableau de cette série, avec sa peinture figurative précise, peut être considéré comme une œuvre autonome, que l'on peut obser-

ver isolément, pour elle-même, mais en fin de compte, dans une situation d'exposition, l'accumulation des tableaux visualise le rythme des statistiques avec son accumulation de « sinistres ». Un tel rythme ou une déclaration purement mathématique et statistique ne révèle toutefois tout d'abord rien sur les causes, mais seulement sur les conséquences de chaque accident. De même, les images de Kirsch ne peuvent jamais que représenter ce qui se passe et comment cela se passe, et qui a ensuite été capturé « en direct » dans l'image documentaire qui servira plus tard de modèle au peintre : elle est transposée stylistiquement de la photographie à la peinture. Mais ces images ne peuvent pas expliquer pourquoi un train qui ne devrait pas dérailler déraille. Pour cela, il est nécessaire de compléter les images par des articles de presse explicatifs, mais même dans ces textes, dans le langage abrupt des informations ou dans celui des procès-verbaux de police, la cause de l'accident est souvent « supposée » ou « supputée » de manière assez vague, comme étant due à une « erreur humaine » ou à une « défaillance technique ».

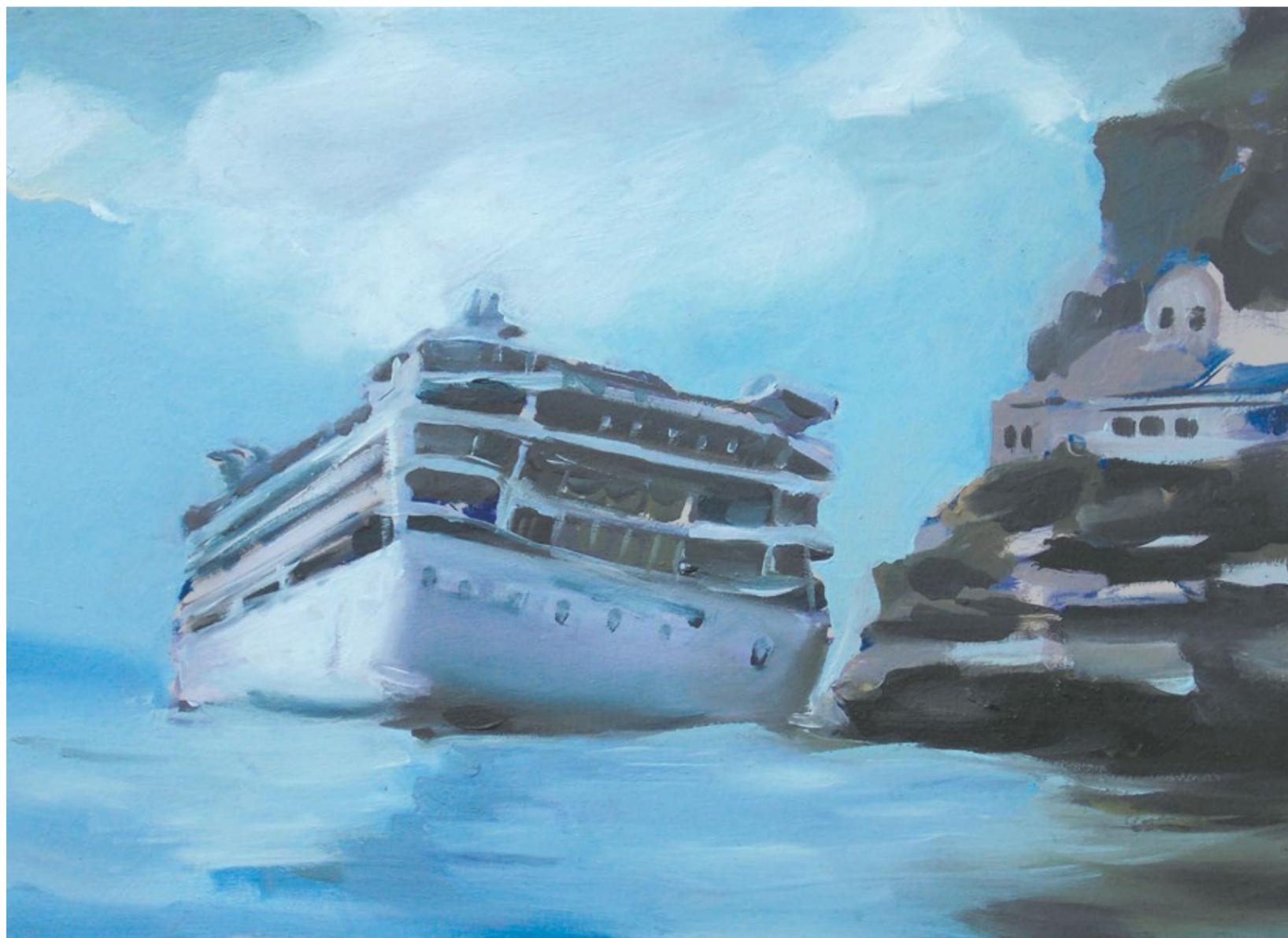
Dans certains accidents de la route, dont les journaux parlent presque quotidiennement, les deux formes de défaillance se mélangent, par exemple lorsqu'un chauffeur de bus fatigué « perd le contrôle du véhicule » dans un véhicule qui n'est plus en état de rouler et que les forces physiques décrites ci-dessus libèrent leur énergie et déploient ainsi leur terrible dynamique propre jusqu'à la collision. L'horreur et la panique de telles catastrophes sont liées à la prise de conscience extrêmement inquiétante qu'à partir d'un certain point, leur déroulement ne peut plus être arrêté ou contrôlé par l'intervention humaine, en dépit de tous les cours de dérapage pour automobilistes : en cas de défaillance des freins, le conducteur est totalement impuissant face aux forces centrifuges ou à l'action de la loi d'inertie de Newton. Dans cette mesure, les images de Kirsch ont également un caractère métaphysique, elles véhiculent un message parabolique. En effet, même si l'homme a toujours tenté de conjurer les forces obscures du destin, il n'a jamais réussi à les vaincre. En s'efforçant de dominer la nature et en perfectionnant toujours plus cette domination : Même à l'ère actuelle de la haute technologie, il ne cesse de constater à quel point il est soumis aux forces du destin. Il met souvent les pannes au premier plan en raison de leur imprévisibles et incontrôlables à l'action arbitraire d'une catastrophe naturelle, qualifiée de « force majeure » dans le jargon de l'assurance, pré-



MOTO PARK, Installation
Kunstverein Eisenturm Mainz
2015



MOTO PARK, installation
Kunstverein Eisenturm Mayence
2015



RHYTHME DES STATISTIQUES, 2002-2013, huile sur bois, 25 x 35 cm

cisément parce qu'elle échappe à l'influence humaine. La « force majeure » sonne comme une description magico-théologique, comme si elle désignait des dieux en colère, des dieux du tonnerre et des démons déchaînés. « Erreur humaine » - une telle formulation, en revanche, a encore une dimension humaine malgré ses conséquences dramatiques dans le cas concret d'un accident. Elle fait penser à la formule de Nietzsche sur l'« humain-tout humain », contre laquelle se brise la tendance faustienne à la présomption. L'homme a essayé de construire des machines qui doivent fonctionner parfaitement, en tout cas plus parfaitement que l'homme lui-même. ne le sont pas. Ces constructions ont engendré une euphorie et une foi en la technique, une confiance illimitée dans le bon fonctionnement du véhicule et du système d'infrastructure. Mais le revers de la médaille, ce sont les erreurs d'entretien et la fatigue du matériel, les pannes et la trop grande confiance en ses propres capacités de chauffeur ou de pilote, souvent l'imprudence et la témérité, ou tout simplement une mauvaise visibilité et « l'humidité qui gèle », comme le disent les annonces de circulation à la radio. Associer les forces de la nature aux propres forces créatives de l'homme, ou même être en mesure de déjouer ces forces naturelles, est, outre le souhait de rendre la réalité inhospitalière de la vie plus confortable, le moteur des sciences de l'ingénieur. Les bâtisseurs du Moyen Âge construisaient des cathédrales qui devaient s'élever vers le ciel. Ces monuments symbolisaient le fait que l'homme devait se transcender et se rapprocher de la sphère de Dieu. Les ingénieurs de notre époque construisent des avions qui atteignent des vitesses supersoniques et des voitures qui roulent à 200 km/h et sont équipées de systèmes de navigation pour les personnes qui ne connaissent pas les lieux. Les opposants à une limitation de vitesse sur les autoroutes allemandes aiment à rappeler que, selon les statistiques d'accidents, la plupart des accidents se produisent à des vitesses beaucoup plus basses, et ce sont souvent les collisions par l'arrière dans les embouteillages et les embouteillages qui donnent lieu à de telles images. Dans la vie quotidienne des assureurs, c'est le règlement des tôles froissées qui domine, et aujourd'hui, grâce à l'amélioration des techniques de sécurité dans la construction automobile, le nombre de morts sur les routes de l'Allemagne réunifiée ne représente qu'un quart environ du chiffre qui figurait en 1970 dans les statistiques des accidents pour la seule Allemagne de l'Ouest, à savoir 16.000 à l'époque. A première vue, l'art



Installation Kunstverein Bayreuth / Kunstmuseum Bayreuth, 2014



et les statistiques n'ont en fait rien à voir. L'art, comme on le sait, permet de concevoir des mondes visuels de manière totalement subjective ; la statistique, en revanche, est une méthode de saisie empirique exacte des faits. Les hommes politiques, en particulier, aiment se référer à des preuves statistiques lorsqu'ils veulent étayer la justesse et la véracité de leurs affirmations. La valeur mathématique des statistiques est considérée par eux et leur public comme absolue, ce qui est assez puéril, car cette valeur se relativise en fonction du point de vue adopté. C'est précisément ce que Kirsch visualise : dans l'accumulation des motifs, l'événement individuel se relativise. Du point de vue de la perception des victimes ou des proches, c'est-à-dire du point de vue du destin individuel, la tragédie accidentelle est un cas exceptionnel et extrême dans la vie. Toutefois, ce cas exceptionnel confirme paradoxalement la règle selon laquelle voyager en voiture, en train ou en avion est relativement sûr, mais seulement relativement si l'on se réfère au nombre d'accidents dans le monde. Le volume de la série d'œuvres de Kirsch indique un tel ensemble d'événements à l'échelle mondiale : si l'on comptait, ne serait-ce qu'un mois, la fréquence avec laquelle les journaux télévisés font état de trains qui déraillent, d'avions qui s'écrasent et de carambolages sur l'autoroute, on serait probablement très étonné de voir à quel point de tels événements font partie de notre quotidien par une récurrence constante. Pourtant, à moins que nous ou notre entourage immédiat ne soyons nous-mêmes concernés, les nouvelles restent abstraites et nous touchent aussi peu émotionnellement que le « sinistre » géré par un gestionnaire dans le secteur des assurances.

RHYTHME DE LA STATISTIQUE, Galerie Jürgen Kalthoff, Essen, 2008



RHYTHME DES STATISTIQUES, 2002-2013, huile sur bois, 25 x 35 cm



RHYTHME DES STATISTIQUES, 2002-2013, huile sur bois, 25 x 35 cm



RHYTHME DES STATISTIQUES, 2002-2013, huile sur bois, 25 x 35 cm



RHYTHME DES STATISTIQUES, 2002-2013, huile sur bois, 25 x 35 cm



RHYTHME DES STATISTIQUES, 2002-2013, huile sur bois, 25 x 35 cm



RHYTHME DES STATISTIQUES, 2002-2013, huile sur bois, 25 x 35 cm



RHYTHME DES STATISTIQUES, 2002-2013, huile sur bois, 25 x 35 cm



RHYTHME DES STATISTIQUES, 2002-2013, huile sur bois, 25 x 35 cm



RHYTHME DES STATISTIQUES, 2002-2013, huile sur bois, 25 x 35 cm

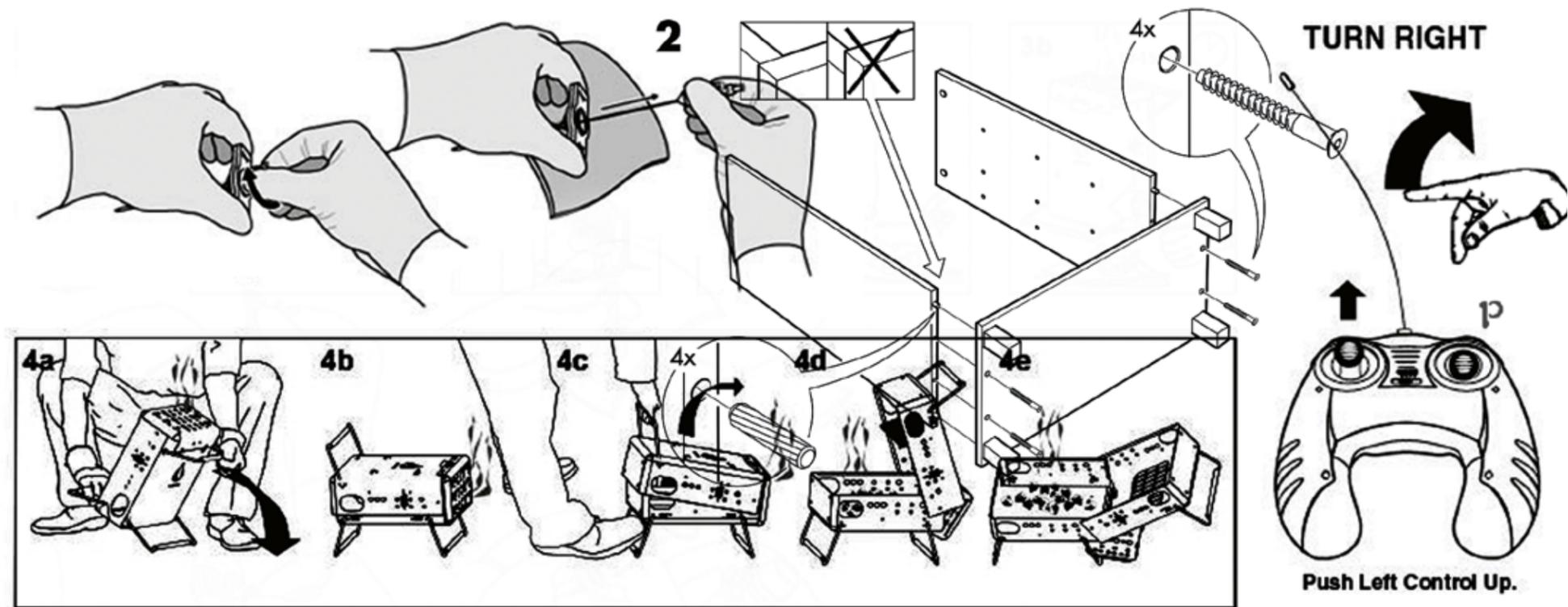
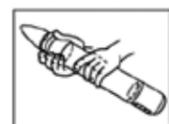


RHYTHME DES STATISTIQUES, 2002-2013, huile sur bois, 25 x 35 cm

RHYTHME DES STATISTIQUES, installation, Galerie Rachel Haferkamp, Cologne, 2006



HOW TO USE THE WORLD



MONTAGES

BLUEPRINT

büro blau.

Blueprint est le nom d'une méthode de copie inventée dès 1839 par le naturaliste anglais John Herschel. Ce procédé, également connu sous le nom de cyanotype, était la troisième méthode de production d'images photographiques stables après le daguerréotype et le calotype. Elle repose sur l'utilisation de composés de fer qui confèrent au résultat final sa teinte bleue caractéristique. En raison de sa simplicité d'utilisation, le Blueprint est devenu assez rapidement, jusqu'à l'invention de la photocopie, l'un des principaux procédés de reproduction, notamment pour les plans de construction et les dessins de construction.

Aujourd'hui, le terme Blueprint est synonyme de toute forme de modèles techniques, d'instructions de construction et de concepts, même si le procédé en tant que tel a disparu depuis longtemps, du moins pour une utilisation commerciale dans le domaine scientifique et technique. Ce sont ces plans, ces instructions et ces esquisses conceptuelles que Rolf Kirsch a repris à plusieurs reprises depuis la fin des années 1990 pour les raconter dans des histoires en images parfois absurdes. Sous le titre HOW TO USE THE WORLD, ces collages satirisent les instructions d'action ou les modes d'emploi souvent irritants concernant les appareils techniques de toutes sortes : « Des assemblages de modes d'emploi les plus divers, dont le contenu est ici surdimensionné pour former un complexe global qu'il s'agit de manipuler comme des ouvre-boîtes : la responsabilité éthique doit capituler devant le manque de clarté. »

Dans l'exposition Blueprint à la galerie berlinoise Abel Neue Kunst, en 2006, Kirsch associe son principe de travail par collage au médium du cyanotype et produit ainsi des bleus d'un genre tout à fait particulier. Ceux-ci constituent l'arrière-plan d'une série de peintures présentées dans la deuxième partie de l'exposition : Dans la série Alter Ego de 2007/2008, la réflexion sur le montage déjà développée dans les BLUEPRINTS est prolongée dans la peinture. Les têtes de portrait composées de plusieurs éléments physiologiques sont des portraits-robots, tels qu'on les connaît dans le travail de la police. Mais pour Kirsch, elles vont bien au-delà de cette référence, puisqu'elles thématisent la disponibilité du



aus der Serie FREMDKÖRPER, Öl auf Holz, 2007

matériau humain en tant que masse de création qui, lorsqu'elle est correctement combinée, peut faire naître l'homme en permanence. La série FREMDKÖRPER (Corps étrangers) de 2005 se développe de manière similaire. Une série de tableaux de petit format montre des « cavités corporelles » vertes et noires, dans lesquelles flottent des formes inscrites au pastel, blanches et brillantes comme si elles avaient été découpées à l'emporte-pièce, montrant de manière symbolique leur nature étrangère. L'univers pictural de ces travaux, qui rappelle la documentation d'erreurs médicales, met en scène la forme physique. thématise la situation plastique des interventions de chirurgie esthétique et réalise l'implantation parallèlement à l'acte de peindre. Fondamentalement, le peintre utilise ici le caractère virtuel de la peinture et simule dans les tableaux le positionnement d'implants dans une cavité abdominale fictive. Corps étranger

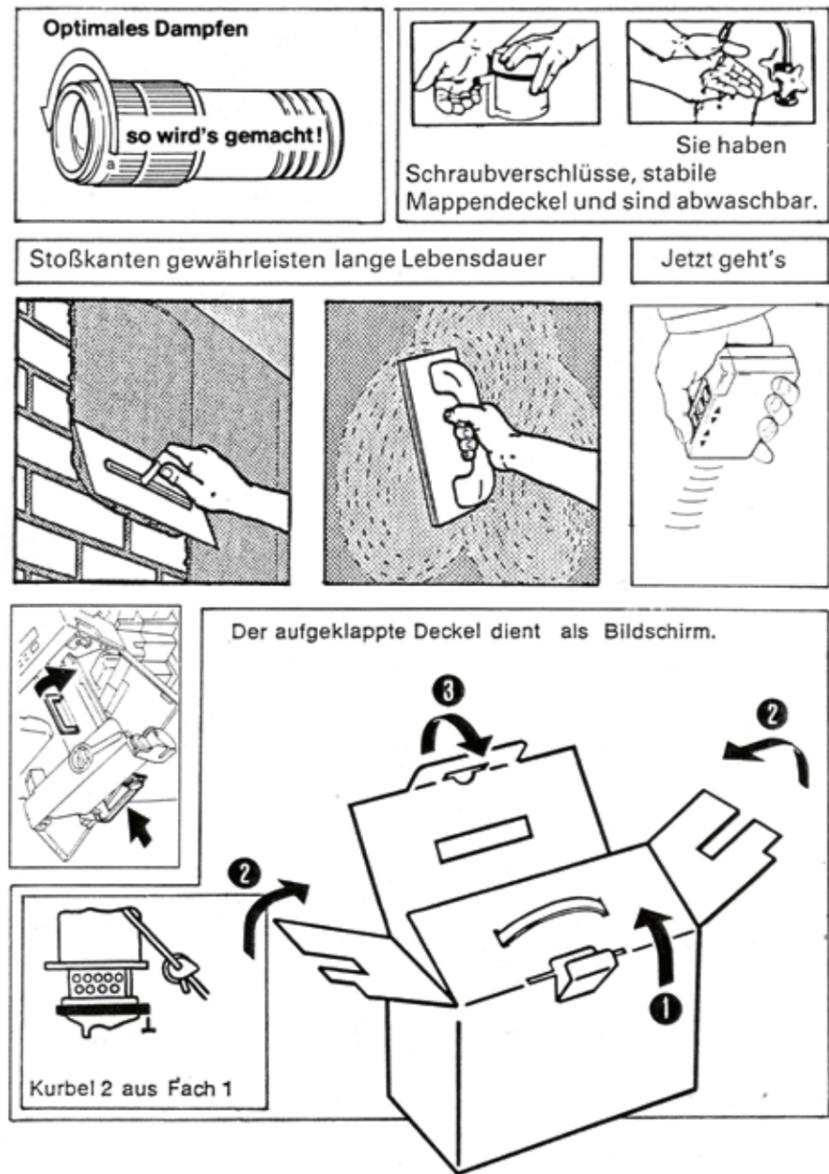
thématise la culture de la modification et de l'optimisation corporelles et anticipe déjà la virtualité de la série de têtes fantômes.

Il va de soi que la création conceptuelle de la réalité, c'est-à-dire la génération de blueprints pour manipuler les processus de croissance, présuppose une connaissance précise du monde. Dans les travaux de la série Images satellites, qui complètent la présentation à la galerie Abel, la mesure de la Terre est au centre de l'attention. au centre de l'attention. Certes, la fascination pour la vue de la surface terrestre s'est usée jusqu'à aujourd'hui sur les multiples offres visuelles. Mais la série que Kirsch poursuit depuis la fin des années 1990 semble aujourd'hui plus actuelle que jamais. Le travail pictural de Kirsch évolue dans un champ d'interaction entre la peinture et les médias. Au cours des années 1990, elle s'est intéressée à la photographie et à la vidéo. Il en résulte une multitude d'installations et de performances dans lesquelles il examine la matérialité des médias techniques. Dès la fin des années 1990, en réaction aux expériences faites au sein des nouveaux médias, une nouvelle approche de la peinture s'est développée, qui a trouvé un point culminant provisoire dans des travaux tels que Rhythmus der Statistik, 2002, des esquisses à l'huile de petit format représentant des crashes d'avions ou des naufrages. Dans le traitement artistique, il part de la nature respective de son matériel trouvé et met en scène les qualités de sa peinture qui sont à la fois documentaires et créatrices de réalité. Les mondes d'images intégrés dans ces mêmes contextes d'utilisation dans un « ordre de prestation de service » sont « ramenés » à la peinture par l'imprégnation artistique. Les montages photographiques servent moins de modèles inconditionnels que de partitions à partir desquelles les tableaux sont réalisés.

Dans ce contexte, il est frappant de constater que les travaux de Kirsch présentent en général un « caractère réel » élevé. On entend par là le fait que les portraits de fantômes, par exemple, ne sont pas des tableaux reproduits d'après des modèles, mais peuvent eux-mêmes fonctionner comme des images de fantômes. De même, les peintures d'accidents de la série Rythme des statistiques ne sont pas de simples peintures d'après des photos de presse, mais sont elles-mêmes des reportages avec des informations de fond sur les circonstances et le déroulement de l'accident. On pourrait poursuivre la liste des exemples jusqu'aux photographies d'ombres et aux travaux cinématographiques



PHANTOM, 2011, Graphit auf Papier, 90 x 60 cm



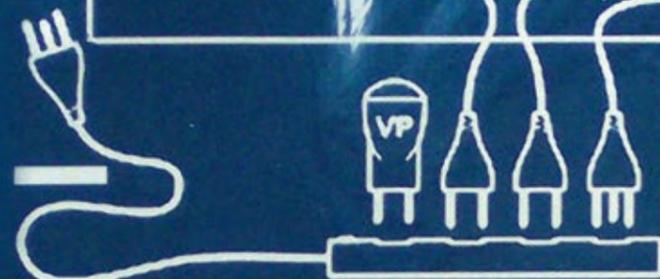
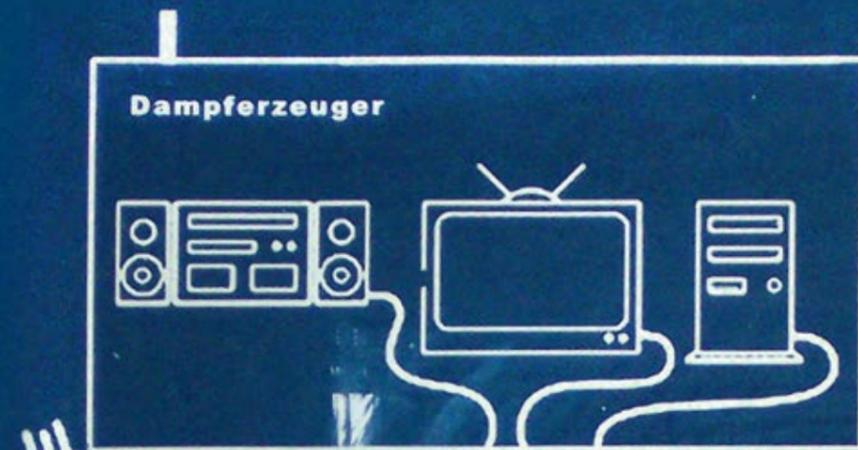
HOW TO USE THE WORLD, Copy-Montage, 1990

des années 1990, qui ne représentent pas non plus des espaces virtuels, mais plutôt des documentations d'ombres d'objets quotidiens. On retrouve ici un trait fondamental de l'approche picturale de Kirsch, qui réfléchit à la thématisation des contextes d'utilisation du matériel visuel traité et le transforme en une forme picturale adéquate. Les radiographies, les sonogrammes, les images scientifiques en général, les photos de presse de personnes recherchées ou les documents d'accidents de la route constituent l'arrière-plan de sa réflexion picturale et graphique, dans laquelle les moyens ne servent pas à illustrer les mondes visuels thématisés, mais se substituent eux-mêmes à eux.

à droite :
Présentation de bleus au PAN kunstforum niederrhein, Emmerich, 2022

Pages 144 -147 :
BLUEPRINTS, 2008
cyanotype/blueprint
30 x 40 cm chacun





Drehen Sie nun langsam die Kurbel im Uhrzeigersinn.



- eine 1/4 Umdrehung nach rechts
- großen Knopf auf der Rückseite drücken
- fertig ist die Anwendung

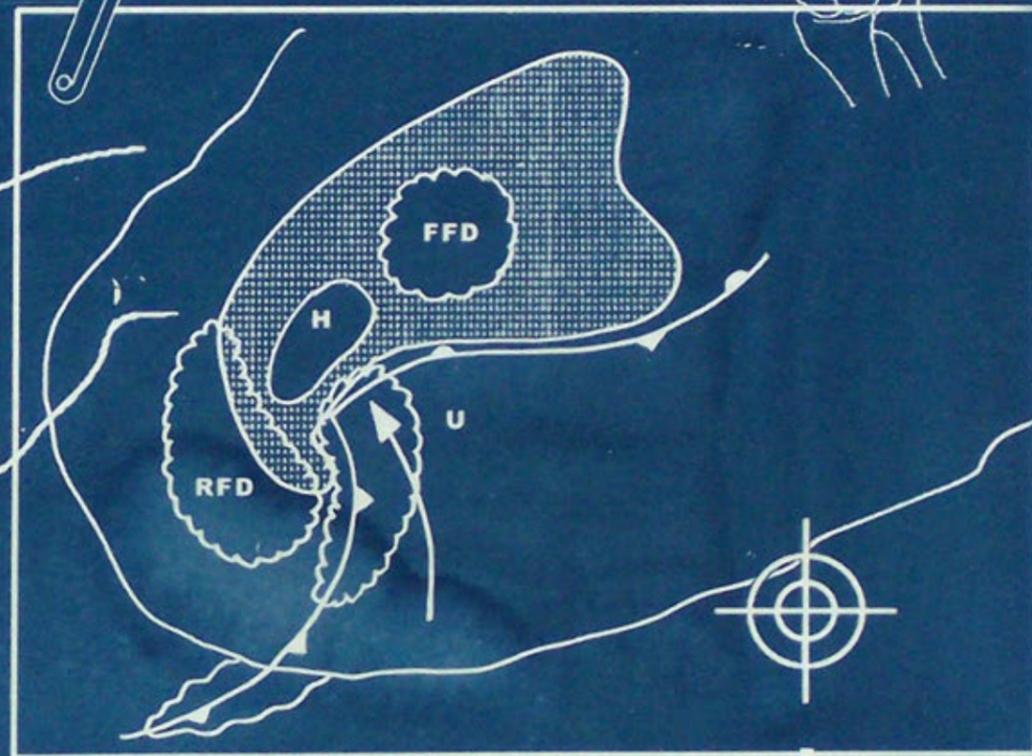
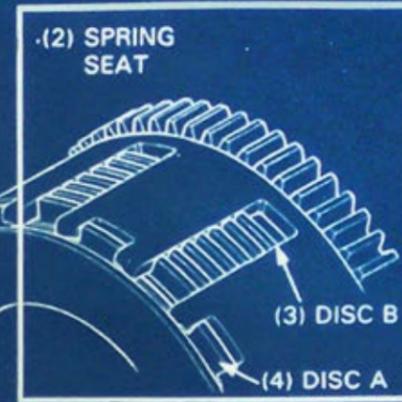
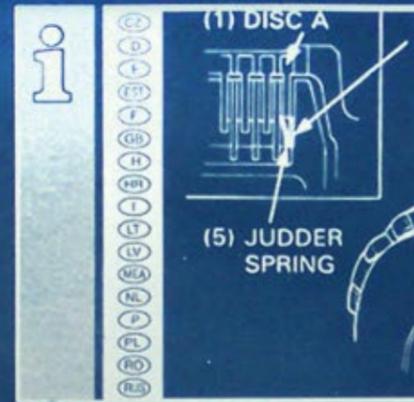


Figure 48



BAG E (Continued)

(1) RETAINER

HOOKING HOLE

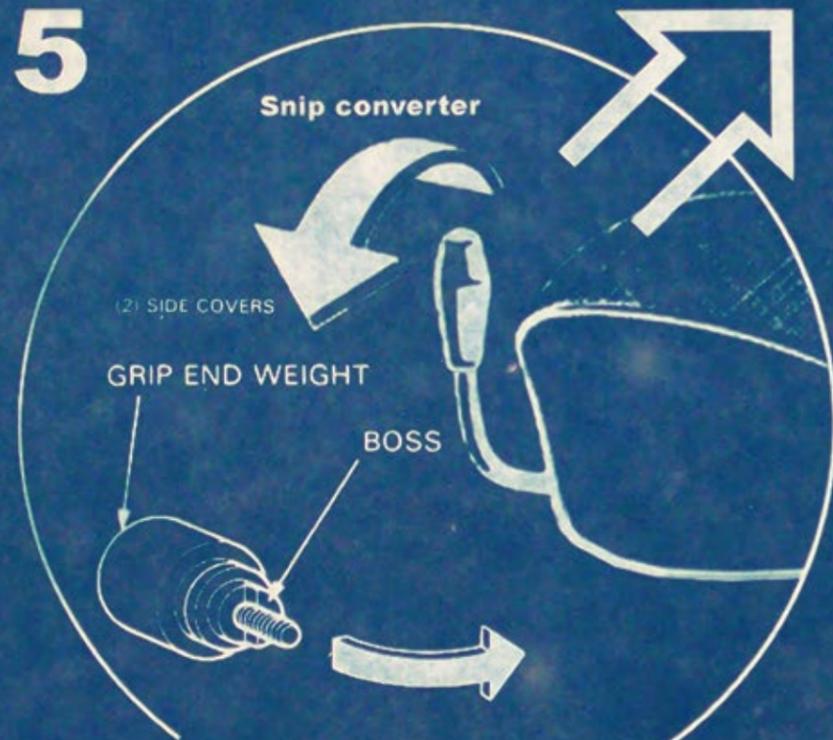


HANDLEBAR WEIGHT

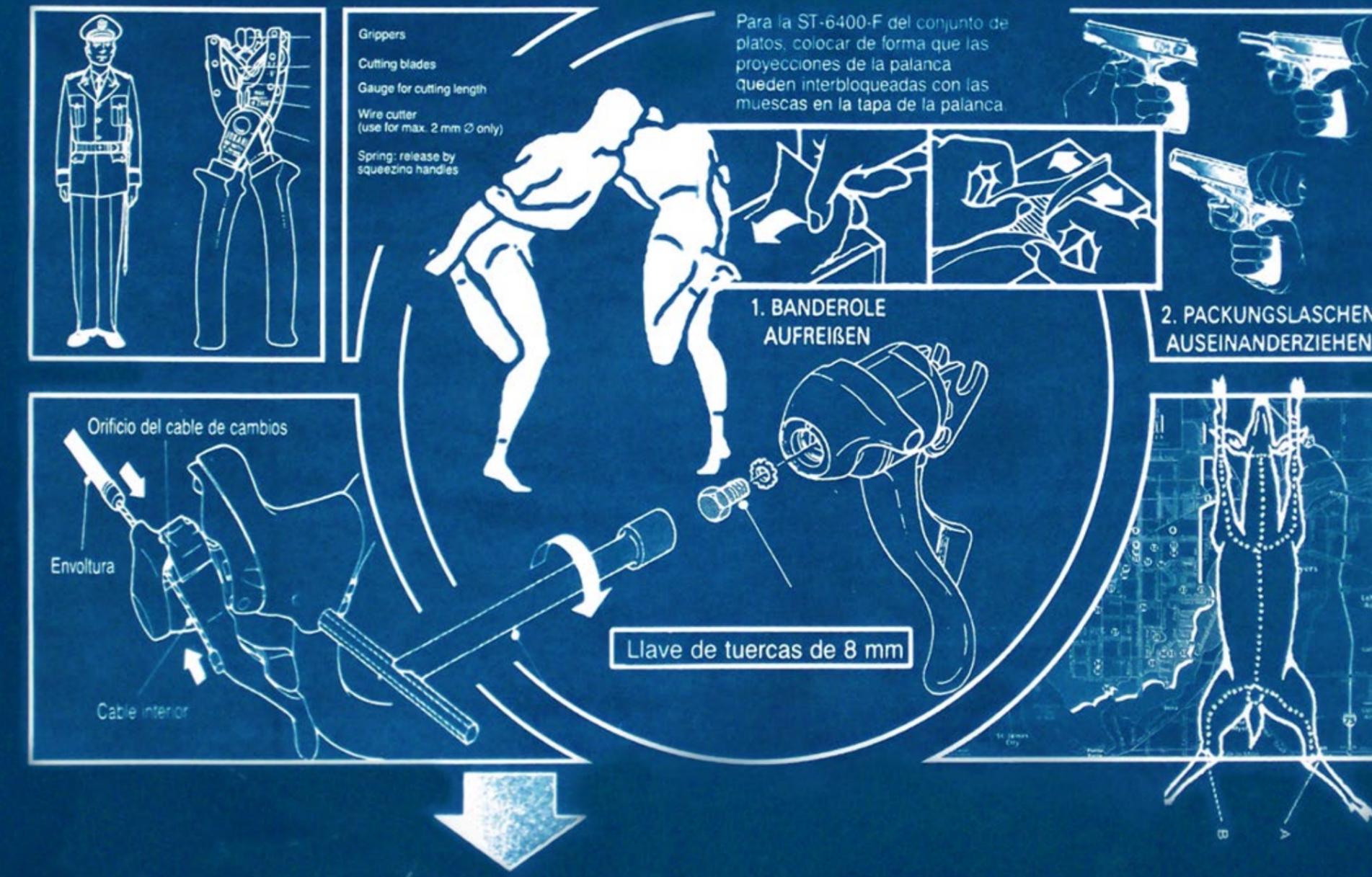
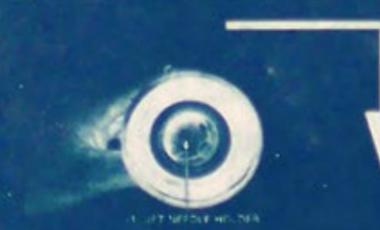
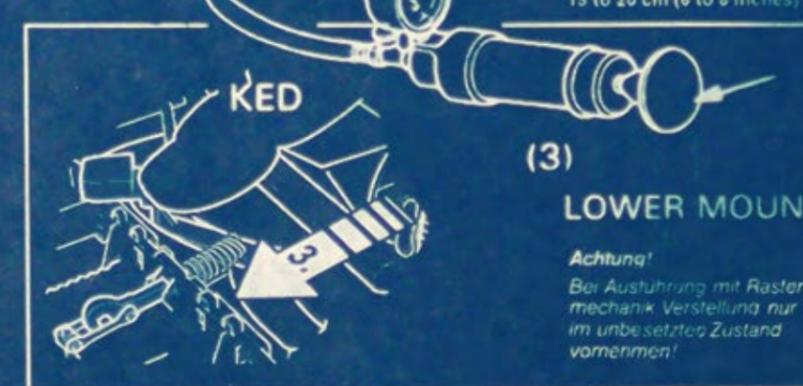
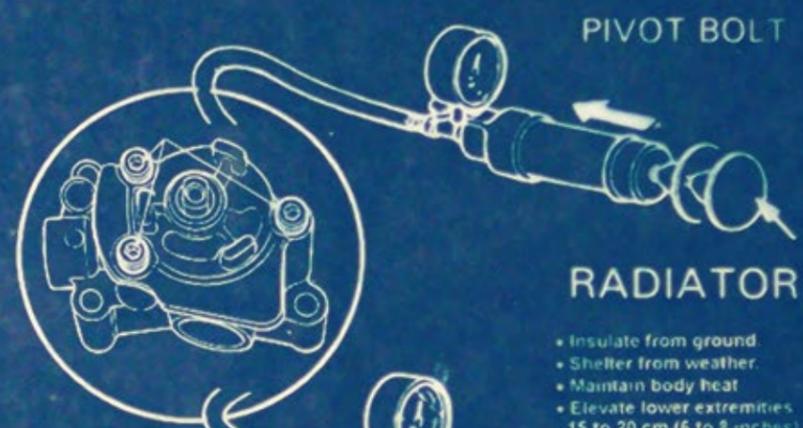
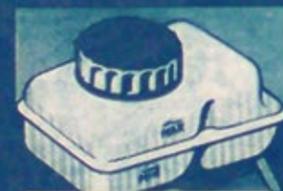
(4) GRIP END WEIGHT



5



Download a single bziped HTML file.



REANIMATION dans les locaux du PAN kunstforum niederrhein, Emmerich, 2022

3.2. - 31.5.2022

Vues de l'exposition



SOFT IMPACT #5, #29, #20, #2 und #33



REQUISIT #4, ABSTRACT #11 und #21



REQUISIT #10, SOFT IMPACT #28, #21 und #3



RYTHME DE LA STATISTIQUE



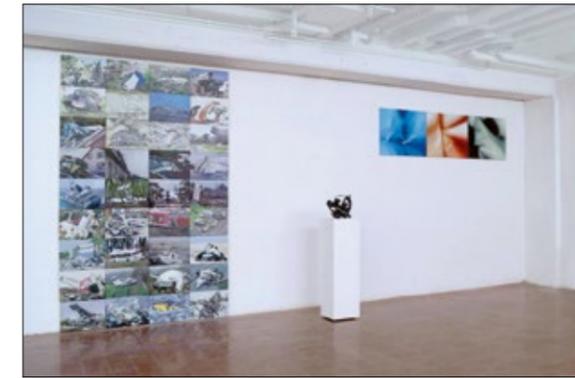
REQUISITES



RYTHME DE LA STATISTIQUE



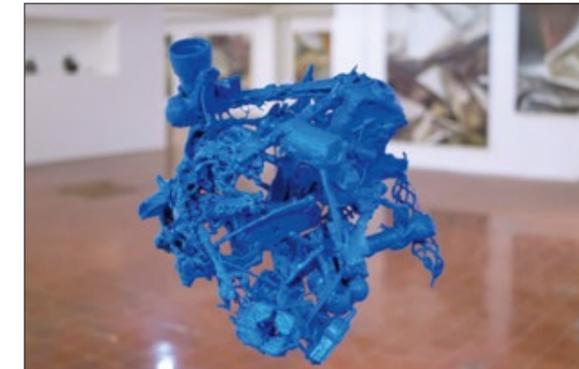
ABSTRACTS #16, #13 und #12



RYTHME DE LA STATISTIQUE, REQUISIT, ABSTRACTS



FOLD, ABSTRACT #22



REQUISIT #4



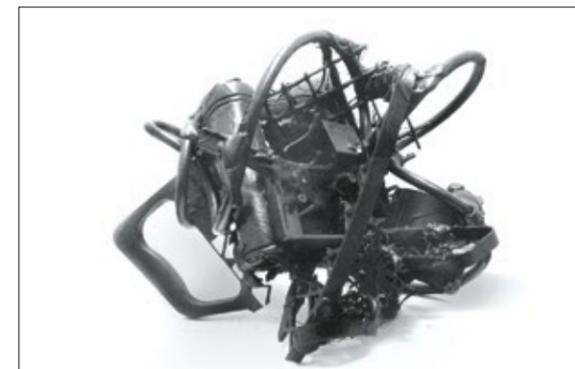
MONOCHROM #10



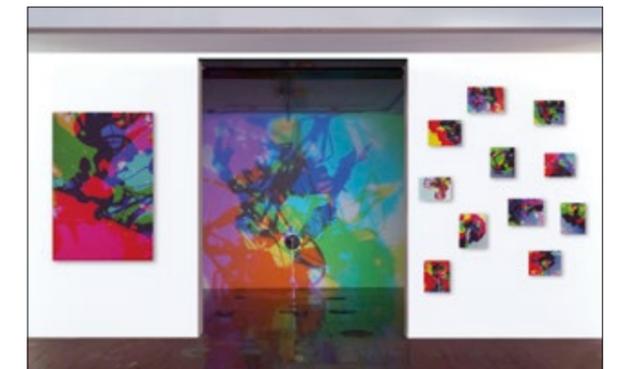
RYTHME DE LA STATISTIQUE



BLUEPRINTS



REQUISIT #20



Installation SCHEMEN

R.J. Kirsch



Né en 1959 à Kirchen/Sieg

Études auprès de Stefan Wewerka, Daniel Spoerri et Franz Dank à la FH de Cologne (anciennement Kölner Werkschulen)

1991 Diplôme de peinture
Classe de nature morte du Prof. Franz Dank

Expositions individuelles

- 2022 REANIMATION, PAN kunstforum niederrhein, Emmerich
- 2021 LICHTBILDER, PETERSBURGER Raum für Kunst, Köln
- 2020 SCHEMEN, K101, Köln
- 2018 PHANTOME, Galerie CIRCUS EINS, Putbus
SCHEMEN, PETERSBURGER Raum für Kunst, Köln
- 2017 GLANZ UND GLORIA, Groupshow, ART Galerie 7, Köln
- 2015 MOTO PARK, Kunstverein Eisenturm Mainz
- 2014 PHANTOMS, Meta Weber Galerie, Krefeld
PHANTOMS, Kunstverein Bayreuth
- 2013 PHANTOMS, RAUMSECHS, Düsseldorf
DER MALER IM DUNKEL, Kunstverein Viernheim, Katalog
- 2012 ABSTRACTS, ART Galerie 7, Köln
- 2008 REANIMATION, Galerie Jürgen Kalthoff, Essen
STILL LIFE PIECES, ART Galerie 7, Köln
- 2006 RHYTHMUS DER STATISTIK, Galerie ABEL Neue Kunst, Berlin
RHYTHMUS DER STATISTIK, Galerie Rachel Haferkamp, Köln
- 2004 BELL TONE LABORATORY, Pilotprojekt Gropiusstadt, Berlin
- 1999 Goethe-Institut, Brüssel / Maison communale d'Evere
PHANTOM, Kunstmuseum Albstadt, Katalog, CD

Expositions doubles

- 2010 LEERLAUF, Bellevuesaal Wiesbaden, mit Max Scholz
- 2008 PASSAGEN, Galerie ABEL Neue Kunst, Berlin, mit Bernd Fox
- 2016 PERIPHERIE, RAUMSECHS, Düsseldorf, mit Eberhard Bitter

Expositions de groupe

- 2022 DIE UNWAHRSCHEINLICHEN, Galerie Smend, Köln
mit Rainer Aring und Michael Hooymann
- 2019 SCHEMEN, Galerie 1, Parallel Event / Istanbul Biennale
SOUTERRAIN, LABOR Ebertplatz, Köln,
mit Bernd Fox und Adi Meier-Grolman
- 2018 DAS KLEINE FORMAT, RAUMSECHS, Düsseldorf
- 2017 8+1, Groupshow, Studio Victor Dahmen, Köln
FERIENGÄSTE, Groupshow, LABOR Ebertplatz, Köln
- 2014 ZAHLEN PUMPEN, Kunstverein für den Rhein-Sieg-Kreis
- 2013 OISTRALE, intern. Kunstausstellung Dresden, Katalog
- 2011 HOT SPOT BERLIN, Georg Kolbe Museum, Berlin, Katalog
- 2010 /+\\=X, serialworks studio, Kapstadt, Südafrika
- 2007 GROPIUS STORIES, Galerie im Körnerpark, Berlin
- 2005 CARS AND RACES, Galerie Foert / Garantin, Berlin
- 2004 MIT DEN FÜSSEN ZUERST, Galerie von der Milwe, Aachen
STATUS QUO, Galerie Murata&friends, Berlin
- 2003 ZU HAUSE BLEIBEN, Molkerei Werkstatt e.V., Köln
THE MERRY WAITINGROOM, Kulturhauptstadt Graz
- 2001 Sammlung Stadtparkasse Köln

Foires et salons

- 2015 art KARLSRUHE, ART Galerie 7, Köln
- 2010 sowie 2011 und 2013
ART.FAIR Köln, ART Galerie 7, Köln
- 2008 Bridge Art Fair, Miami
- 2007 FUEL FOR ART, Miami, F.I.T., Berlin
MACO Mexico City, Galerie ABEL Neue Kunst, Berlin
preview Berlin, Galerie ABEL Neue Kunst, Berlin
- 2006 2.Berliner Kunstsalon, Galerie NEUES PROBLEM, Berlin
- 2005 Kunst Köln, ART Galerie 7, Köln
- 2004 ART.FAIR Köln, ART Galerie 7, Köln

Bourses et récompenses

- 2021 Corona-Stipendium NRW für das Projekt SCHEMEN
- 2004 Arbeitsstipendium Haus Schwarzenberg, Berlin
- 2003 Arbeitsstipendium Pilotprojekt Gropiusstadt, Berlin
- 2002 nominiert für das Villa Aurora Stipendium
- 2001 Otzenrath Stipendium, Hausmuseum Otzenrath
- 2000 Förderstipendium Marli-Hoppe-Ritter-Stiftung
Förderstipendium Kuratorium ZNS
- 1991 nominiert für das Peter-Mertes-Stipendium

Performances

- 2011 SALZSTRASSE, PAErsche / Künstlerforum Bonn
- 2004 KLINGELTÖNE FÜR GROPIUSSTADT
Pilotprojekt Gropiusstadt, Berlin
- 2003 MIKROKOSMOS, ART Galerie 7, Köln
SALZSTRASSE, Galerie Wolfstaedter, Offenbach
- 2002 DAS FRÖHLICHE WARTEZIMMER,
Galerie Rachel Haferkamp, Köln / Kulturhauptstadt Graz
- 2001 SALZSTRASSE, Projektraum Rosa Luxemburg, Berlin
- 1997 WASSERWERK, Performance-Festival Oldenburg
- 1995 KURZSCHLUSSHANDLUNG, Urania Theater, Köln
- 1993 DER KÜNSTLER IST ANWESEND, KAOS-Galerie, Köln
- 1987 H, HOTEL DES SEPT SAISONS, Köln

Sammlungen

- Grafische Sammlung Kunstmuseum Albstadt
- Sammlung DG Bank
- Sammlung Stadtparkasse Köln
- Sammlung Dr. Drobny, Nürnberg
- Sammlung Autermann, Köln

Catalogues

REANIMATION

Catalogue de l'exposition
au PAN kunstforum niederrhein, Emmerich
2022

NOUS FRANCHISSONS LE RUBIKON

Ostrale
Exposition internationale, Dresde
2013

PHANTOM

Association artistique de Viernheim
2013

FILMS INSTANTANÉS

exp.edition, Cologne
2010

INFRACHROME

exp.edition, Cologne
2010

BLUEPRINT

Galerie ABEL Neue Kunst, Berlin
2008

REANIMATION

Galerie Jürgen Kalthoff, Essen
2008

RYTHME DES STATISTIQUES

Galerie Rachel Haferkamp, Cologne
2006

TROIS NATURES MORTES

Galerie Rachel Haferkamp, Cologne
2006
CD audio

ÉTUDES SUR L'ÉLECTRICITÉ

Galerie Rachel Haferkamp, Cologne
2006

AU SUBJONCTIF DES CHOSES

Nature morte
Artgalerie 7, Cologne
2005

PHANTOM

Musée d'Albstadt
1999
Catalogue avec CD

LUFT

Catalogue thématique / expimat Cologne
1998

BETON

Catalogue thématique / expimat Cologne
1991

DER STILLSTAND

Magazine d'art, Cologne
Production et édition
en collaboration avec H.J.Tauchert
1994-2012
17 numéros au total

4 FENÊTRES

mondialement connu Hambourg
1990

POLYRYTHMIE

Peinture, sculptures
Goethe-Institut Patras
1987

Bibliografie

Stefan Kraus
PASSKREUZE
in: APEX #21
Zeitdokumente zur Kunst
1995, S. 88ff.

büro blau.
Denke langsam, aber gründlich
in: KÖLNER SKIZZEN 1/2002, S. 25

Maurice Hallwachs
Das kollektive Gedächtnis
in: DER ARCHITEKT, Ausgabe 9-10
Nov. 2003
Thema „Heimat“, S. 26ff.

R.J. Kirsch
ZIMMERSERVICE
in: Pilotprojekt Gropiusstadt Berlin
Jahrbuch 2003
hrsg. von Uwe Jonas, S. 46

R.J. Kirsch
KLINGELTÖNE FÜR GROPIUSSTADT
in: Pilotprojekt Gropiusstadt Berlin
Jahrbuch 2004
hrsg. von Uwe Jonas, S. 38

Jürgen Raap
Der Geist der Schwelle. Häuser II
in: KUNSTFORUM INTERNATIONAL
Band 184, 2007, S. 136

Sarah Heppekausen
Störfälle in der Malerei
in: WAZ, 22.1.2008

Ulrike Brandenburg
LEERLAUF
in: Wiesbadener Kurier, 5.9.2010

Emmanuel von Stein
Hier trifft man kein Zeichen zweimal an
in: Kölner Stadtanzeiger
Kultur, 10.8.2012

PAErsche Aktionslabor
„PAErsche Assoziierte“
in: PAErsche zeigt sich...
Katalog, 2013, S.114

Petra Diederichs
Malerei als Chronik der Katastrophen
in: Rheinische Post
6.5.2014

Michael Weiser
Desaströse Stillleben
in: Nordbayerischer Kurier
8.2.2014

Stefanie Büssing
Zwischen Malerei und Medien
in: Ostsee Zeitung, Magazin
11.12.2018

R.J. Kirsch
BLICKPROJEKTIONEN
in: HAUSMUSEUM
OTZENRATH/HOCHNEUKIRCH
Katalog, 2023, S. 208

Articles radio

Jürgen Keimer (Moderation)
BETON
Ausstellungsbesprechung
in: Budengasse, WDR 2
21.4.1991

Theo Schneider
DER MALER IM DUNKEL
Ausstellungsbesprechung
Kunstverein Viernheim
in: SWR 2 Kultur, 4.4.2013

Auteurs

Dr. Wilhelm Bojescul

Kunsthistoriker, Kurator und Kritiker
dans les années 1980, directeur du
Kunstverein Braunschweig, Allemagne
vit à Nuremberg

büro blau.

Textes RP
Köln

Prof. Dr. Peter Gerlach

Historien de l'art
Prof. ém. de la Faculté d'architecture
à la RWTH d'Aix-la-Chapelle
vit à Cologne

Christiane von Haaren, M.A.

Directrice artistique de
PAN kunstforum niederrhein e.V.
Emmerich

Cornelia Hummel, M.A.

freie Autorin
lebt in Köln

Dr. Peter Lodermeyer

Historien de l'art, auteur, critique, com-
missaire d'exposition
depuis 2016 chargé de cours en
histoire de l'art à l'université de
Bergische Universität de Wuppertal
vit à Bonn

Clemens Ottnad

Artiste, critique et commissaire
d'exposition
directeur de l'association des artistes
Baden-Württemberg e.V.
vit à Stuttgart

Jürgen Raap

écrivain indépendant et critique d'art
vit à Cologne

Dr. Sabine Schütz

historienne de l'art, critique d'art
indépendante, depuis les années 1980,
commissaire d'exposition activité au
musée Morsbroich Leverkusen
vit à Duisburg et Malaucène, France

Remerciements particuliers

Mein Dank gilt, neben den
AutorInnen dieses Buches,
der Herausgeberin Sabine Schütz und
dem Verleger Claus Richter,
besonders den folgenden Personen:

Boris Abel
Wolfgang und Gertrud Autermann
Susanne Burmester
Hubert H. Esser
Clemens Fahnemann
Dietmar Gross
Thorsten Görgens
Christiane von Haaren
Peter Haury
Volker Hilgert
Alekos Hofstetter
Uwe Jonas
Martina Kaiser
Jürgen Kalthoff
Meike Knüppe
Dr. Stefan Kraus
Ulrich Meyer-Husmann
Manabi Murata
Sven Nowak und Julia Giesers
Boris Nieslony
Olaf Pilz
Hanjo Scharfenberg
Reimund Sluyterman
Fritz Stier
Dida Zende

Ce catalogue est publié dans la

édition Sabine Schütz

<https://sabine-schuetz.de/edition>



Claus Richter Verlag, Köln

<https://richterverlag.de>

mail@richterverlag.de

Tous droits réservés

© R.J.Kirsch, VG Bildkunst Bonn, 2022

et les auteurs

ISBN 978-3-947541-34-8

Druck: SAXOPRINT, Dresden

Auflage 500

Photo de couverture :

OMBRE DE LA NUIT #45

2017

Ombre projetée

Édition photo

Claus Richter Verlag