

MICHAEL KREBBER

LES ESCARGOTS RIDICULISÉS

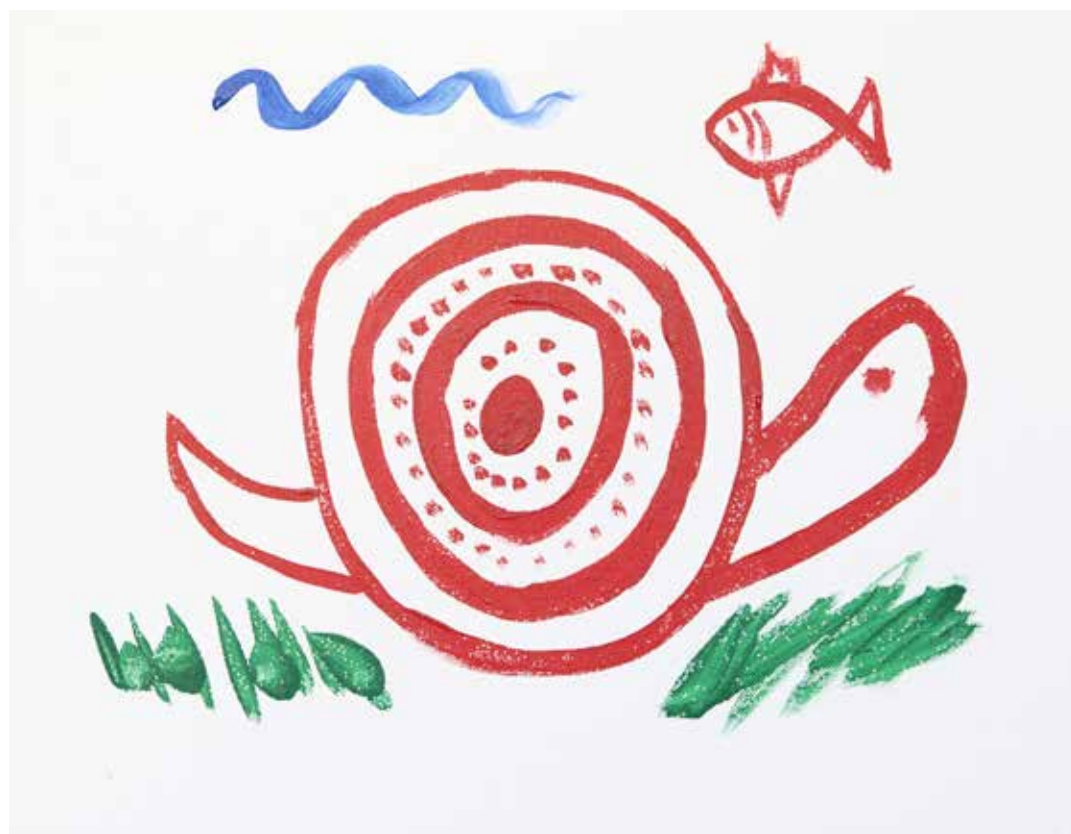
THE RIDICULIZED SNAILS

DOSSIER
DE PRESSE /
PRESS KIT

15.11.2012 – 10.02.2013

NEF DU CAPC /
NAVE OF THE CAPC

COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION ALEXIS VAILLANT,
RESPONSABLE DE LA PROGRAMMATION AU CAPC /
CHIEF CURATOR AT THE CAPC



CAPC
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
DE BORDEAUX

BORDEAUX
culture

Qui sont ces *Escargots* ?

Vous en verrez un sur la couverture du catalogue raisonné et d'autres à l'intérieur du livre. J'ai réalisé des peintures avec un escargot similaire sur chacune d'entre elles.

Qui se moque d'eux ?

Les escargots ridiculisés est le titre de l'exposition. Je l'ai emprunté au groupe de performance Da Group. Dans mon interprétation du titre, les escargots – c'est-à-dire toutes mes œuvres exposées ici et illustrées dans le catalogue – sont en fait déjà ridiculisés. Personne ne se moque d'eux.

Quelle est la nature de l'exposition au CAPC ?

Alexis Vaillant, le curator de l'exposition, parle d'une vue d'ensemble de mon travail. C'est une sorte de rétrospective, mais je préfère le terme vue d'ensemble. Aucune œuvre n'a été créée pour l'exposition, donc c'est vraiment une vue d'ensemble.

Comment la sélection a-t-elle été faite ?

Alexis s'est penché sur mes archives et a avancé des propositions pour la sélection, que j'ai acceptées dans la plupart des cas. La sélection est aussi ce qui a donné sa forme au catalogue.

Combien y-a-t-il d'œuvres dans l'exposition ?

Cent cinquante-deux.

Comment les peintures sont-elles juxtaposées ?

Les indices de l'installation (et donc de la juxtaposition) sont divers parce que je ne pense pas qu'il était possible d'en trouver un seul qui fonctionne pour la totalité de cette gigantesque et non-homogène exposition. L'exposition s'est construite à partir de différents points et angles de vue. Cette construction n'est pas très stable mais elle plutôt bien balancée au final.

Y a-t-il une chronologie dans l'exposition ?

Il y a une sorte de chronologie dans le catalogue, mais qui ne va pas vraiment jusqu'au bout.

Vous avez dit une fois à propos de votre travail « Je suis à louer » ; que vouliez-vous dire par là ?

« Je suis à louer » est le titre d'une de mes œuvres, un titre que j'ai aussi emprunté. Je l'ai trouvé au dos d'un prospectus *Jack Smith*, à côté de la phrase « acteur huileux qui joue dans n'importe quoi ».

Enseignez-vous ?

Oui, j'enseigne la pratique de la peinture à la Städelschule de Francfort depuis 2002.

Vous utilisez / explorez la « peinture » comme un filtre. Confirmez-vous cela ? Cette question pose-t-elle celle d'un programme possible dans la « peinture » ainsi que celle de son application ?

Dans ce cas, la peinture, comme toute autre activité, fonctionne comme une application qui change constamment et de manière régulière, à partir d'une personne qui communique avec elle-même et allant vers deux personnes ou plus. Comme dans la société, les programmes agissent ici en toute liberté, chacun pouvant être dans un programme différent, de manière active ou passive ; c'est pour cela que j'ai intitulé cette exposition *Les escargots ridiculisés*.

La « peinture » est-elle encore perçue comme une activité controversée ?

Jack Smith disait qu'acheter ou posséder de l'art était mal, que ça allait à l'encontre de l'idée de l'art. Toute la contradiction est là. Mais la peinture correspond aussi à une image de l'ennemi. Elle peut donc facilement être vue comme une activité controversée ce qui est devenu notoire pour les « connaisseurs » et il me semble que j'ai un peu bénéficié de ça. Et le jeu reste ouvert. Lisez s'il vous

plaît mon texte « Puberté en Peinture ».

Vous faut-il « défendre » artistiquement l'utilisation de la peinture comme médium ?

Il me semble que tout est dit dans le texte « Puberté en Peinture » ; je ne veux ni défendre ni préserver la peinture. Plutôt que de « défendre », je préfère l'idée d'identification avec l'agresseur.

Vous voyez la peinture comme une idée ? Un concept ? Une catégorie ?

Il y a la production de la peinture contre l'institution de la peinture.

Quel type d'information contient votre peinture ?

Cela dépend de celui ou celle qui la regarde. Associée à tout ce que j'y mets de personnel. Si quelqu'un veut jouer, ça peut aussi devenir un jeu.

Visiblement, anecdotes, références, réseaux sociaux ont intégré votre travail. Est-ce que cela appartient à la « peinture » ?

J'ai entendu quelqu'un parler de « peinture élargie ». Dans son texte, « Painting beside itself », David Joselit cite Martin Kippenberger qui dit, dans un entretien sur la peinture, que non seulement la peinture est importante,

mais aussi tout ce qui l'entoure, les personnes à qui le peintre a parlé, tout son réseau, autant que les nouilles qu'il a mangées.

Diriez-vous que vous opérez avec un concept de « peinture » qui fonctionne de manière active ? Une manière « active » qui peut être exploitée comme un moyen pour critiquer / discuter des stratégies à la fois conceptuelles et institutionnelles à travers l'acte de peindre ?

Je crois que beaucoup de choses sont possibles ici. Mais on bouge tous sans cesse, dans un espace lui-même en mouvement, et il faudrait qu'on essaye de regarder les deux se mouvoir ensemble.

Le doute, comme qualificatif potentiel pour la peinture, rencontre-t-il de manière récurrente votre travail ?

Oui, j'ai beaucoup entendu cela, et ça m'a beaucoup touché quand je l'ai entendu pour la première fois. Mais transformer le doute en profession et devenir un douteur professionnel serait vraiment ridicule. Il faudrait peut-être que j'ose franchir ce pas, mais je ne crois pas être capable de cela.

Votre peinture fait-elle douter ? Par exemple, avec l'autoréflexivité, la flexibilité, l'hésitation qui sont des manières de produire de la critique au-delà de stratégies identifiables.

Ces termes sont beaucoup utilisés aujourd'hui, mais là encore, ça serait amusant

de regarder les gens se transformer en douteurs ou hésitants professionnels, ... Une fois, j'ai recopié une phrase dans un magazine. C'était une citation de Birgit Pelzer qui disait que Marcel Broodthaers assumait la possibilité qu'une contrefaçon puisse être contrefaite. J'aime beaucoup cette phrase parce qu'elle place l'enjeu à un autre niveau.

En regard de ces vingt-cinq années de production, diriez-vous en « résumé » que votre œuvre constitue une succession de digressions, d'actions évasives avec un manque de focus et de stabilité ? Ou est-ce une stratégie ? J'aime tous ces termes et voudrais que tous puissent être pris en compte.

Votre peinture est prise dans un système d'imbrications de références externes qui ne sont pas toujours visibles. Comment peut-on les « voir » alors ? Vers quoi tendent-elles ? Et que montrent-elles au-delà de la peinture elle-même ?

Assumant le fait qu'une contrefaçon puisse être contrefaite, j'essaierais de ne pas comprendre une référence qui n'est pas immédiatement visible. Mais bien entendu, chacun essaie de temps en temps de compliquer les blagues un peu plus. Parfois ça marche, parfois non. Dans ce cas, il faut essayer de se rattraper de manière élégante, et ainsi de suite. C'est amusant.

Comment vos œuvres dépassent-elles / sont à des

années lumière de la citation de Stella « ce que vous voyez est ce que vous voyez » ?

J'essaie d'avoir différentes notions à offrir, afin de choisir, par exemple, le jeu dans lequel je joue.

Votre peinture serait donc un jeu ?

On pourrait l'utiliser comme un jeu, ou pour n'importe quel but, ou sans aucun but du tout, si cela existe.

Et les planches de surf ?

Je les aime de tous points de vue, donc j'essaie de les envisager en termes de peinture. Je ne peux rien dire sur elles, ce sont des sculptures ou des objets. J'apprécie le fait que l'on puisse détruire une chose qui reste si belle, l'idée de la planche de surf est pour moi aussi belle que l'idée de surfer. J'ai utilisé des planches à voile parce qu'elles étaient plus faciles à obtenir. En installant des morceaux coupés de planche de surf sur un mur, je voulais citer une sculpture murale de Donald Judd, mais un ami m'a dit que ça ne parlait pas de Judd, mais plutôt d'Ashley Bickerton.

Est-ce que la manière dont vous utilisez la peinture témoigne des possibilités qui existent pour s'engager dans une activité picturale ?

Dans cette exposition, on peut voir la manière dont j'appréhende la peinture, et le catalogue montre que je n'ai pas refusé de m'engager dans cette exposition. On n'est pas obligé de regarder cela, mais on peut regarder de plus près n'importe quelle personne

qui joue dans n'importe quoi et ça offre une série de possibilités. C'est une question de bon sens, mais là, je voudrais répondre à votre question par un oui.

Etes-vous d'accord avec l'idée selon laquelle l'exposition *Les escargots ridiculisés* contribue à présenter l'aura qui habite votre corpus ? Oui, il le faut.

Cette vue d'ensemble est-elle une sorte de recontextualisation de vos œuvres ? Oui, je l'espère.

Certains se demandent : « Mais qui est ce nouvel artiste ? » Quand êtes-vous né ? J'ai 58 ans et je suis né en 1954.

Où vivez-vous ? Je vis à Cologne et à Francfort aussi.

Who are these Snails?

You will see one on the cover of the catalogue raisonné and some more in the book. I painted some paintings with a similar snail on each one of them.

Who makes a fool of them?

The ridiculized snails is the title for the entire exhibition. I borrowed The ridiculized snails from the performance group Da Group. In my interpretation of the title, the snails, i.e. all my works on view in the exhibition and illustrated in the catalogue, are in fact already ridiculized. Nobody makes a fool of them.

The show at the CAPC is an exhibition of which nature?

Alexis Vaillant, the curator of the exhibition, says it is a survey of my work. It may be a kind of a retrospective but I prefer the term survey. And no new works were made for this exhibition, so it really is a survey.

How was the selection made?

Alexis worked through my archive and made proposals for the selection, which, in most cases, I accepted. This selection also gave the catalogue its form.

How many artworks are showed in the exhibition?

A hundred and fifty two.

How are the paintings juxtaposed?

There are different clues for installing (and for juxtaposing) because I think it is not possible to find a single one that works for such a huge and non-homogeneous exhibition. I built it up from different sides or angles. The construction is not very stable, but is hopefully well balanced in the end.

Is there a chronology in the exhibition?

There is a kind of chronology in the catalogue, though not consequently drawn through.

Once you said of your works "I can be rented"; what do you mean by that?

'I can be rented' is a title of a work of mine, also a borrowed title. I found it on a Jack Smith leaflet alongside the words "oily actor who acts in anything".

Do you teach?

Yes, I've been teaching a painting class at the Frankfurt's Städelschule since 2002.

Would you confirm that 'painting' is used / explored by you as a filter? Might that question ask about a possible program of 'painting'? Its application?

In that case: painting, as well as any other activity, runs as an application that regularly

and constantly changes, from for one person communicating with himself, to 2 people or more. Like society, here the programs runs wild, everyone might be in a different program, either actively or passively, and this is why I called this exhibition The ridiculized snails.

Is "painting" still seen as a controversial activity?

Jack Smith said that buying and possessing art was wrong, it was against the idea of art. Here lies the contradiction. But painting is also qualified as an image of the enemy, it therefore can easily seem to be used as a controversial activity. This became kind of common knowledge for the 'knowing ones' and I think I benefit a bit from that. And it is still an open game.

Please read my text "Puberty in Painting".

Do you have to 'defend' artistically the use of painting as a medium?

I think "Puberty in Painting" says it all and I do not want to defend or preserve it. Instead of 'defending', I would prefer to throw in the idea of: identification with the aggressor.

Is painting an idea? A concept? A category?

There is the issue of painting's production against the issue of the institution of painting.

What type of information does your painting contain?

Depends on who will look at it. Mixed in with all kinds of personal issues of mine. This could also become a game, if somebody wanted to play.

Anecdotes, references, social networks have become an integrated visible part in your work. Does it belong to the 'painting'?

I heard somebody using the term 'expanded painting'. In his text "Painting beside itself", David Joselit quotes Martin Kippenberger who said in an interview about a painting, that not only the painting was important, but everything around it too, the people that the painter talked to, his whole network and also the noodles that he ate.

Would you say you operated with a concept of "painting" that functions in an active manner? An 'active' manner that can be used as a medium for criticizing / discussing both conceptual and institutional strategies through the act of painting?

I think lots of things are always possible here. But one is always moving, in a moving set and one should try to watch the two move together.

Is doubt, as a potential qualifier for painting, expressed repeatedly in an

encounter with your work?
Yes, I have heard this a lot and it was very touching when I heard it the first time. But turning doubt into a profession and being a professional doubter, would be really ridiculous. Maybe I should dare to take that step, but I think I cannot.

Is your painting doubtful? i.e. Self reflexivity, flexibility, hesitant: ways to produce criticality beyond recognizable strategies.
These are terms that are used a lot these days, but again it would be a funny game, to watch people becoming professional doubters, hesitators, etc.
I once copied a sentence from a magazine. It quoted Birgit Pelzer, who said that Marcel Broodthaers knew about the possibility that forgery too can be forged. I like this sentence so much because it takes the issue to another level.

Looking on 25 years of production, would you 'sum up' your oeuvre as a succession of digressions, evasive actions with a lack of focus and stability? Or is this a strategy?
I like all of these terms and would like to take all of them into account.

Your painting is woven into an intricate system of external references that are not always apparent. How can one 'see' them then? And what thing do they point to, beyond the frame of the picture?
Knowing about the possibility that forgery too can be forged, I would try not to

understand a reference that is not immediately apparent, but of course everybody tries to make a joke a bit more complicated from time to time, and sometimes it works out, sometimes not, then one should try to come down elegantly and so on. This is fun.

How do your works go beyond / are a world away from Stella's statement "what you see is what you get"?
I try to have different notions on offer to be able to choose, for example, the game in which I play.

Is your painting a game then?
One could use it as a game or for whatever purpose, or for no purpose at all, in case this exists.

And what about the surfboards?
I really like them from all point of views, so I try to consider them in terms of painting. I cannot say anything about them, they are sculptures or objects. I enjoy the fact that you destroy something and it is still so beautiful, and I think a surfboard is as beautiful as the idea of surfing to me. I used windsurf boards because they were easier to get. I had the idea of quoting a Donald Judd wall sculpture by installing the cut surfboard pieces on a wall, but a friend told me it was not about Judd, but more about Ashley Bickerton.

Does the way you use painting demonstrate a series of possibilities of how one can engage in painterly activity?
In this exhibition, one can see the way I use painting and

one can see that I did not refuse to become implicated in this exhibition, by doing a catalogue.

One does not have to take a look at this, but one could take a deeper look at any person acting in whatsoever and it will offer series of possibilities. This is common sense but from there I would like to answer your question with yes.

Do you agree with the idea that the exhibition The ridiculized snails works as the presentation of the aura your body of works is inhabited by?
Sure, I have to.

Is this survey kind of a recontextualisation of the works?
Yes, I hope so.

Some people say: "Who is this new young artist?" When were you born?
I am 58 years old and I was born in 1954.

Where do you live?
I live in Cologne and Frankfurt too.

CONTEXTE / CONTEXT

Michael Krebber est aujourd'hui considéré comme l'une des personnalités les plus emblématiques de la scène artistique contemporaine internationale.

Acteur incontournable de la scène de Cologne depuis les années 1980 et 1990, Michael Krebber a une approche conceptuelle de la peinture qu'il explore par delà toutes les conventions picturales. Sa pratique est empreinte d'ambivalence, de subversion, d'intransigeance et d'une gestuelle feinte. Krebber est un peintre dandy.

S'il apparaît comme une personnalité discrète, à la fois perplexe et ambivalente sur la nature même de sa pratique, il n'en reste pas moins un passeur influent de premier plan dans le monde de l'art, sur les plans théorique et économique. Le dialogue qu'il entretient avec ses élèves à la Staatliche Hochschule de Francfort fait de lui un « personnage littéraire », acteur de sa propre démarche, qui fascine la génération émergente.

C'est la première fois que le travail de Michael Krebber fait l'objet d'une rencontre avec le grand public.

Michael Krebber is currently considered to be one of the most emblematic personalities of the international contemporary art scene.

Having had a major influence on the art scene in Cologne during the 80's and 90's and ever since, Michael Krebber has a conceptual approach to painting that he explores beyond all pictorial conventions. His practice is marked by ambivalence, subversion, intransigence, and a feigned body language. Krebber is a dandy painter.

Although he appears to be a discreet character, both perplexed and ambivalent about the very nature of his practice, he nevertheless remains an influential first-class smuggler into the world of art on both the theoretical and economic levels. The dialogue that he maintains with his students at the Staatliche Hochschule in Frankfurt, sets him up as a "literary character," the implementer of his very own process, which has fascinated the emerging generation.

This is the first time that Krebber's work will meet the general public.

CONCERT / EVENT
BEAUTIFUL BALANCE

BEAUTIFUL BALANCE

Feat. Max Brand / Anne Imhof / Veit Laurent Kurz / Stefan Tcherepnin

Jeudi 15 novembre 2012, 20 heures / *Thursday, November 15, 2012, 8 pm*

Concert organisé en partenariat avec Présence Capitale, Bordeaux /

Concert organized in partnership with Présence Capitale, Bordeaux

Présence Capitale bénéficie du soutien du Conseil général de la Gironde /
Présence Capitale is supported by Conseil général de la Gironde

« Ces musiciens de Francfort ont aussi bien joué au sein de différentes formations que seuls, Stefan Tcherepnin a joué seul et accompagné d'autres musiciens et artistes au sein de formations très différentes. Je ne sais pas exactement comment ces quatre-là se sont rencontrés, mais Max Brand, Anne Imhof et Stefan Tcherepnin ont joué ensemble lors d'un décrochage à la Real Fine Arts Gallery de Brooklyn. Je savais aussi que Veit Laurent Kurz avait déjà joué avec Stefan Tcherepnin, ou qu'ils avaient fait de la musique ensemble sur Skype. Je considère Stefan Tcherepnin comme un musicien en raison de son éducation, mais il se dit également artiste de performances. J'ai rencontré Veit Laurent Kurz, Anne Imhof et Max Brand dans une école d'art, mais ils ont toujours fait des performances musicales. Je ne sais rien de plus et je m'en fiche un peu. »

Michael Krebber

“The musicians from Frankfurt performed in different formations as well as on their own, Stefan Tcherepnin performed alone as well as with other musicians and artists in very different formations and I don't know exactly how the four met but Max Brand, Anne Imhof, and Stefan Tcherepnin performed in a finissage for an exhibition at Real Fine Arts Gallery in Brooklyn and I heard that Veit Laurent Kurz either performed with Stefan Tcherepnin or they made music together via Skype. I think of Stefan Tcherepnin as a musician because of his education but he calls himself a performance artist too I know Veit Laurent Kurz and Anne Imhof and Max Brand from an artschool but they always did music performances I do not know more details nor do I really care about.”

Michael Krebber

PUBLICATION

MICHAEL KREBBER, LES ESCARGOTS RIDICULISÉS / *The ridiculized snails*

Catalogue raisonné publié à l'occasion de l'exposition *Les escargots ridiculisés /*
Published on the occasion of the exhibition The ridiculized snails

CONCEPTION ÉDITORIALE / *Editorial conception*

Michael Krebber, Alexis Vaillant

AUTEURS / *Authors*

Catherine Chevalier, Magnus Schäfer

GRAPHISME / *Graphic Design*

Surface, Frankfurt / Berlin

Markus Weisbeck, Maximiliane Schling

EDITION

CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux

DISTRIBUTION

Les presses du réel

www.lespressesdureel.com

Français - Anglais / *French - English*

324 pages (267 ill. couleurs / *Color plates*)

21 x 29,7 cm

33 € (Prix public / *Public price*)

ISBN 978-2-87721-216-8

TEXTE À PARAÎTRE DANS LE CATALOGUE

Magnus Schäfer
Moi, un Peintre

Si, dans les années 2000, la pratique de Michael Krebber concerne la peinture, c'est moins parce qu'elle est tournée vers la production de tableaux qu'elle interroge ce que se dire peintre signifie. Cette question d'identification, Krebber l'a rendue problématique en mettant en scène une relation conflictuelle à la peinture. Chez lui, le concept de peinture s'apparente plus à un ensemble de projections extérieures et intérieures, d'attentes et d'attributions, qu'à une palette de conventions matérielles et discursives avec lesquelles une personne se considérant peintre, ou étant reconnue comme telle, est censée composer. Ce à quoi Krebber a répondu par le détachement, adoptant un mode d'articulation formelle qui rend son rapport à la peinture ambigu et qui lui permet de se repositionner sans cesse. L'image du dandy, à laquelle son travail et ses écrits font souvent référence, fournit ici un modèle qui fonctionne plus comme un paradigme de construction de personnalité en constante mutation, luttant contre le prévisible, c'est-à-dire contre toute forme d'attribution, que comme point de vue sur une esthétique historique particulière. Comme l'a remarqué Oswald Wiener, l'attitude du dandy est une posture défensive qui, parce qu'elle évite le catalogage, demande une certaine technicité — des « astuces » *formelles* destinées à falsifier les attentes éventuelles de l'autre (ou les siennes propres¹). Il s'agit moins ici de questionner la production picturale que le fait de se considérer peintre et donc de savoir comment se comporter dans une situation donnée.

En 2003, Krebber fait deux expositions à New York à la galerie Greene Naftali. Il n'a rien montré dans cette ville depuis dix ans et commence par montrer seize pièces de même format à la palette limitée faites avec des tissus manufacturés tendus sur châssis : des tableaux sans peinture. L'exposition s'intitule « *Flaggs (Against Nature)* ». Les motifs des tissus représentent divers quadrillages ainsi qu'un cheval au galop sur fond de paysage au clair de lune variant légèrement. Environ six mois plus tard est inaugurée l'exposition « *Here It is: The Painting Machine* ». A nouveau, Krebber utilise des tissus manufacturés tendus sur châssis. Cette fois, les imprimés sont plus variés, les couleurs et décors plus exhubérants et enjoués. Et, détail notable, Krebber a peint dessus. Parler de « peinture ready-made » en 2012 à propos de ces deux expositions peut sembler léger, l'expression étant au mieux un mot d'ordre arbitraire. Comme l'a formulé John Kelsey dans un essai de 2005², « avec ces deux expositions Krebber démontre encore que la preuve n'est pas dans l'objet peint mais dans ce qui le met à une nouvelle (*fresh*) distance ». Ceci étant, au moment où Kelsey écrit, et plus encore quand Krebber conçoit ces deux expositions new-yorkaises — ce qui est valable pour d'autres que Krebber et la remise en question qu'en fait Kelsey — la peinture commence à peine à exister selon le format ouvert qui la caractérise aujourd'hui. Contrairement aux pratiques marquées par les procédures conceptuelles ou l'orientation politique, la peinture est, en 2003 encore largement considérée comme un tout unifié. Elle connaît aussi à ce moment-là un regain d'intérêt — lui-même

alimenté par le côté artisanal et le plaisir visuel —, que les débats autour des expositions comme « *Dear Painter, Paint For Me* » et « *german painting two thousand and three* » de 2003³ à Francfort, rendirent manifeste. Se considérer peintre revient alors à endosser, même involontairement, les attributions qui vont de pair avec cette constellation discursive. Lors d'une conférence prononcée à l'Université de Cologne en 2003, Krebber évita ouvertement de se présenter comme peintre en disant : « Je suis un peintre, de fait », avant de se reprendre immédiatement en précisant : « Je suis quelqu'un qui peint⁴ ». Même si cette remarque souligne une discontinuité entre la pratique de Krebber et les implications inévitablement liées au fait d'être peintre, Krebber demeure engagé dans la peinture, et plus précisément dans quelque chose comme la « bonne peinture ». Ce type d'engagement fait appel à des idées qualitatives, spécifiquement à des qualités formelles particulières qui sont admises par convention et que la sensibilité personnelle du peintre légitime. La peinture reste liée finalement par tradition à l'idée d'expression subjective, c'est ce qui semble émaner, toute proportion gardée, de la gestuelle « picturale » de Krebber. Dans certaines de ses œuvres, et de manière plus frappante dans les tableaux des années 1990 et du début des années 2000, une certaine subtilité dans le coup de pinceau et dans l'agencement des tissus « ready-made » de décoration⁵ et des formes peintes est perceptible, ce qui peut aussi être lu comme un autre type de sensibilité formelle. Reste qu'en mettant autant en avant ces aspects-là de la forme, Krebber rend

simultanément ambiguë l'articulation formelle dans la peinture. Avec les deux expositions new-yorkaises « *Flaggs (Against Nature)* » et « *Here it is: The Painting Machine* », la peinture s'est retrouvée prise dans une rhétorique sur le réel, la feinte, et l'imitation. « *Flaggs (Against Nature)* » fut comme une « seconde » première new-yorkaise pour Krebber⁶. Présenter des artefacts de tableaux de même format sans peinture installés avec une désinvolture apparente, indiquait que la pression inhérente à ce type d'évènement avait été contrée, la nécessité de produire de « vrais » tableaux ayant été différée et des doublures imaginées à leur place. Ces œuvres font référence à des manières de peindre basiques (figuration et abstraction) autant qu'à des opérations formelles simples (accumulation, recadrage, rotation) ainsi qu'à la pratique d'autres artistes (l'utilisation de tissus peut renvoyer à Sigmar Polke ou à Cosima von Bonin, la rotation à 180° d'un motif fait indubitablement allusion à la marque de fabrique de Georg Baselitz). Il est possible de voir dans ces substituts de tableaux des réminiscences des expériences de des Esseintes, le personnage principal *À rebours*, roman que Huysmans écrit en 1884, lorsqu'au lieu d'aller à Londres par exemple, il stimule son imagination pour faire le voyage⁷. Alors que l'exposition « *Flaggs (Against Nature)* » exclut avec ostentation la question du détail en peinture, de la non-peinture en soi, les œuvres présentées dans l'exposition suivante « *Here It Is: The Painting Machine* » déclinent un panel de signes gestuels abstraits en associant divers types de peintures (acrylique, émulsion, à la mine) et de supports (fibre synthétique, soie, toile) souvent liés au décor des textiles utilisés. Visiblement, un certain nombre de décisions comme l'idée de recouvrir une pièce d'une toile d'araignée en fil contenant comme des petites toiles de forme ovale, ou encore de coller des bouts de papier à la surface d'une œuvre, ont pu être perçues comme maniéristes. Mais l'exposition

rendit manifeste un intérêt pour les idées formelles et un engagement pour les qualités d'un matériau ou d'un coup de pinceau, avec, sans doute, quelques réminiscences de Wols et de Polke, le tout mélangé à de joyeuses digressions et plaisanteries. Les tableaux de l'exposition étaient comme provisoires, non seulement parce que le poster de l'exposition les recouvrait partiellement, mais aussi parce qu'ils étaient adossés au mur et non pas accrochés dessus. Le titre de l'exposition et le communiqué de presse apportaient des éléments complémentaires suggérant que la relation des œuvres à la peinture — à la fois au sens du tout apparemment unifié tel qu'on l'entendait au début des années 2000 et aussi du « bien » peindre auquel Krebber s'intéresse à mon sens — relevait plus du dédoublement légèrement conflictuel, ou partiel, que de la continuité. La « machine à peindre » qui émane ici tel le symbole d'une simulation, est proche, peut-être, de l'intelligence artificielle, au sens où la machine imite la conscience humaine de façon formalisée⁸. Comme pour se préserver d'un échec éventuel, Krebber annonçait dans le communiqué de presse que, dans le cadre de l'exposition, le succès d'une telle simulation était incertain, avant d'indiquer : « J'imagine que je parviendrais à 'voir' si cette machine est capable, pas du tout capable, ou bien si elle s'efforce d'être capable d'atteindre ce niveau de simulation sans avoir renoncé à la 'vraie' réussite ». Quoiqu'aient pu accomplir les œuvres sur un plan pictural, une telle suggestion peut relever elle aussi de l'imitation. Aborder la peinture en termes de simulation et de substitution autorise à esquisser ce qui pourrait être décrit comme une tentative d'engagement désengagé — et de pointer une situation contradictoire dans laquelle la forme (qui comprend la connotation de choix subjectif) se présente comme une valeur en soi alors que son articulation indique le besoin de passer par la dramaturgie et la rhétorique.

A partir de 2005, conséquence probable à ces deux expositions, la pratique picturale de Krebber passe progressivement pour « conceptuelle ». Elle n'appartient pas du tout à ce que John Kelsey appelle la « grande peinture désincarnée⁹ », ou plus communément La peinture, que Krebber a « contournée ». Dans ce « contournement », il a incorporé certains aspects matériels, picturaux et sémiotiques de la peinture (du support à la marque de fabrique) mais aussi des éléments liés à la présentation (accrochage, titre et communiqué de presse). Tout en étant une activité formelle, la peinture fonctionne chez lui comme une matrice dans laquelle il agit en artiste. Ainsi mise en perspective, la peinture peut faire une promesse, celle de dépasser la dichotomie discursive classique entre le fond et la forme, faire de la forme, le fond — en faisant de la forme, et de la peinture comme articulation formelle, un moyen pour aborder et réfléchir aux conditions dans lesquelles la peinture est produite et vue. Parallèlement à cela, c'est-à-dire pendant la première moitié des années 2000¹⁰, les liens entre peinture et pratiques conceptuelles traditionnelles sont redéfinis. Et le terme « formalisme » semble approprié, même s'il est connoté dans un champ critique, pour relancer la relation entre la forme et le contenu (ou contexte), avec Krebber souvent cité comme figure influente¹¹. Krebber était connu pour être en quête d'une « peinture orientée conceptuellement », une peinture — pour citer le communiqué de presse de l'exposition de 2005 à la Secession de Vienne — ayant entre autre intégré « le rejet et la récupération des qualités dites picturales ». Ce texte annonce aussi que Krebber n'allait pas « recourir à des stratégies picturales explicites » mais combiner « des cadres (...) à une sélection de tissus manufacturés colorés¹² ». Dans « *Or: The Last Bourgeois* », un des essais publiés dans le catalogue de l'exposition, Helmut Draxler raconte qu'au moment

où il écrit son texte, en amont de l'exposition, huit cadres étaient prévus. Personne ne savait alors ce que ces cadres allaient contenir, ni même s'il y aurait quelque chose dedans¹³. Finalement, rien de tout cela n'eut lieu. Ni les cadres ni les tissus ne firent partie de l'exposition. Krebber présenta à la place une sélection d'images encadrées. Parmi elles, deux images trouvées sur internet — celle d'un papillon sur une feuille et une autre de Saturne — la reproduction de la couverture d'un livre ancien avec les ruines de l'Acropole, et une page de magazine avec la photo d'une femme dans le style des années 1930. Chaque motif avait subi une transformation formelle : recadrage ou variation de taille ou de sens. Un second élément était présent dans l'exposition : la projection, dans une structure ouverte, d'une diapositive montrant l'image d'une anémone de mer en montaison, image reproduite sur la couverture du livre *Alien Hybrid Creatures* que Krebber publie en 2005. Montrer des éléments imprimés sans prétention matérielle, des images trouvées, des variations formelles sans aucun savoir-faire avec tout ce que cela implique en termes de valeur, sent un peu la petite dérobade. Sans aucun doute, la pratique de Krebber le rendait apte à être qualifié de « peintre conceptuel », et l'exposition de Vienne lui offrit précisément l'occasion de pratiquer, comme l'a remarqué Jessica Morgan¹⁴, « l'éviction, le détournement et le report ». Partant du fait qu'il avait annoncé qu'il installerait dans l'exposition des tissus non-modifiés tendus sur des châssis, la décision de ne pas les réaliser laissa penser qu'il avait essayé d'échapper à la notion de « pratique picturale conceptuellement orientée », ce qui pouvait fonctionner aussi comme une manipulation signée. Chaque élément encadré permit à Krebber d'insister sur les aspects formels de ses pièces et de laisser la relation de ces œuvres à la peinture plutôt vague. Ces dernières se prêtèrent à une multiplicité de lectures comme de s'instituer en commentaire sur les

tendances picturales (du jour) actuelles, ou de proposer une réflexion sur le sens de la production picturale et textuelle. Au final, leur présentation marqua un retrait du choix subjectif formel vers l'opacité. Dans une conférence donnée pendant l'exposition, Krebber insista sur l'accrochage qui, selon lui, était particulièrement sophistiqué¹⁵. Les trois expositions que Krebber fit en 2007 chez Daniel Buchholz à Cologne, Chantal Crousel à Paris et Maureen Paley à Londres — où il montra un important corpus d'œuvres sur toile avec des sérigraphies de BD vintage sur lesquelles le texte de la conférence de 2003 citée plus haut avait été peint à la main par un dessinateur d'enseignes publicitaires — rendirent le trope « peinture conceptuelle » explicite. Déléguer l'exécution du travail est un procédé « conceptuel » classique dont on trouve aussi des exemples dans l'histoire de la peinture — notamment dans les *Commissioned Paintings* de 1969 de John Baldessari et dans la série de 1981 de Martin Kippenberger *Lieber Maler, maler mir ... (Cher peintre, peins-moi ...)*. Cette dernière qui était d'ailleurs particulièrement commentée au moment où Krebber préparait ces expositions, devint un exemple clef pour la « peinture conceptuelle ». Dans la conférence de 2003, Krebber pose la question de l'engagement en peinture. Selon lui, l'engagement relève d'une situation contradictoire dans laquelle ni l'affirmation ni la négation ne semblent constituer une option pertinente. Transposer ses mots sur des toiles est la marque d'un geste autoréflexif, autre trait caractéristique des pratiques conceptuelles de l'art. Les œuvres de Krebber tendent d'elles-mêmes à être lues comme de la « peinture conceptuellement orientée » — mais elles pourraient aussi bien, en reposant sur des gestes empruntés et évidents, être les substituts d'une telle pratique. « S'en sortir impunément », il y a un peu de cet esprit-là dans le fait d'emprunter à ces gestes ou d'utiliser la notion générique de « peinture conceptuelle »

comme solution temporaire à la « difficulté de se considérer peintre aujourd'hui ». Cela en dépit de ce que John Kelsey avait écrit dans le communiqué de presse expliquant qu'il s'agissait là d'« une solution à l'autre problème, tout aussi oppressant, qui consiste à produire une exposition dans trois galeries en même temps, et d'effectivement parvenir à remplir ces espaces avec des œuvres ». Krebber endosse pour lui-même ici la position de « peintre conceptuel » — en clivant ce qui pourrait être identifié comme relevant de la tournure introspective présente dans ses travaux précédents avec des procédures typiquement conceptuelles — un dédoublement qui rend la distinction entre ce qui est de « lui » et ce qui ne l'est pas, délicate. Pour Krebber, se présenter ici comme « peintre conceptuel » est pour ainsi dire un moyen de se dissimuler en pleine lumière. Il ne s'agit pas tant ici d'une question de production picturale que du fait de se considérer peintre et donc de savoir comment se comporter dans une situation donnée.

(Traduit de l'anglais par Catherine Demptos et Alexis Vaillant)

1. Cf. « Eine Art Einzige », in *Riten der Selbstauflösung*, Oswald Wiener et Verena von der Heyden-Rynsh (éds.), Matthes & Seitz, München, 1982, pp. 35-78. Des références aux idées et à la terminologie de Wiener figurent dans de nombreux textes de Krebber.
2. John Kelsey, « Stop Painting Painting » in *Artforum*, vol. XLIV, n° 2, 2005, pp. 222-225. Repris dans John Kelsey, *Rich Texts: Selected Writing for Art*, Sternberg Press, Berlin, 2010.
3. Voir par exemple « Malereiausstellungen hier und dort », in *Texte zur Kunst*, vol. 12, n° 50, 2003, pp. 148-159.
4. Michael Krebber, « Introduction », in *Ical Krbbr Prody Prsnts Gart Jas, Jon Klsy, Josf Stra*, cat. exp. Portikus, Frankfurt/Main, Cologne, 2007, p. 28.
5. Helmut Draxler, « Or: the Last Bourgeois », in *Michael Krebber*, cat. exp. Secession, Wien, 2005, pp. 5-7. Voir aussi David Grubbs, « Bestellt und nicht abgeholt », in *Texte zur Kunst*, vol. 13, n° 52, pp. 201-212 (ici p. 212).
6. Exposition « Michael Krebber », Luhring Augustine, New York, 11 Septembre – 8 Octobre 1993 (NdT).
7. Voir le commentaire de Wiener sur des Esseintes, in Wiener (éd.), *op. cit.*, pp. 55-58.
8. Wiener met en relation l'intelligence artificielle et la simulation avec son concept de dandy, *op. cit.*, pp. 62-78.
9. John Kelsey, *op. cit.*, p. 222.

10. La réception posthume de Martin Kippenberger a marqué un tournant décisif ici. Voir par exemple Eva Meyer-Hermann et Susanne Neuburger (éds.), *Nach Kippenberger*, cat. exp. Museum Moderner Kunst, Wien / Van Abbe Museum, Eindhoven, Wien, 2003 ; Doris Krystof et Jessica Morgan (éd.), *Martin Kippenberger*, cat. exp. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/K21, Düsseldorf and Tate Modern, London, Ostfildern, 2006. Voir aussi Isabelle Graw, « Conceptual Expression. On Conceptual Gestures in Allegedly Expressive Painting », « Traces of Expression in Proto-Conceptual Works », « The Significance of Artistic Procedures », in Alexander Alberro & Sabeth Buchmann (éd.), *Art After Conceptual Art*, Generali Foundation Collection, Cambridge, London, Wien, 2006, pp. 119-133.
11. Voir par exemple Yilmaz Dziewior (éd.), *Formalism, Modern Art, today*, cat. exp. Kunstverein Hamburg, Ostfildern, 2004.
12. http://www.secession.at/art/2005_krebber_e.html
13. Helmut Draxler, *Ibid.*, in *op. cit.*, 2005, p. 5.
14. Cf. Jessica Morgan « Formal Education », in *Artforum*, vol. XLIV, n° 2, 2005, pp. 225-227 (ici p. 225).
15. Cf. « The Answer is Yes », in *Michael Kriebler. Puberty in Teaching*, in cat. exp. Kölnischer Kunstverein, Köln, 2008, pp. 208-215 (ici p. 208).

Magnus Schäfer

I, a Painter

If Michael Krebber's practice of the 2000s is about painting, it is not so much about producing paintings as it is about calling oneself a painter. Krebber stages this question of identification as a problematic one, acting it out as a conflicting relationship to painting. The concept of painting appears here less as a set of material and discursive conventions than of external and internal projections, expectations, and attributions, which someone who calls him- or herself a painter – or who is called a painter – is required to deal with. Krebber's way of dealing with this situation is to continually attempt to make himself detached by pursuing a mode of formal articulation that makes his relationship to painting appear ambiguous and allows him to continually re-position himself. The figure of the dandy, whom Krebber has invoked repeatedly in his work and writings, provides a model here, not so much in terms of a particular historical aesthetic as a paradigm for constructing an ever-shifting personality to work against predictability – that is, to work against attributions. The dandy's position is, as Oswald Wiener pointed out, one of defense, which involves a series of techniques to avoid lending oneself to a fixed definition – formal «tricks» to falsify whatever expectations the other (or oneself) may have.¹ Rather than a question of producing paintings, the question of calling oneself a painter then becomes one of how to act in a given situation.

In 2003, Krebber showed twice at the New York gallery Greene Naftali. After not having shown in the city

*for a decade, he first presented *Flaggs (Against Nature)*: sixteen equally sized works with a limited color palette, all using factory-made fabrics mounted on stretchers like paintings, but without any paint on them. Some of the textiles featured various grid patterns, others the motif of a galloping horse in a moonlit landscape in slight variations. His next exhibition, *Here It Is: The Painting Machine*, followed about six months later. Again, Krebber used factory-made fabrics that were put on stretchers, but the variety of the textiles was greater and their colors and decors more exuberant and playful. And, perhaps most noticeably, Krebber had painted on them. Writing in 2012, when a term such as «ready-made painting» seems to be an arbitrary catchword at best, it may appear almost trivial to observe that with these two exhibitions, «Krebber demonstrated here and here again that the proof is not in the paint job but in the idea that puts it at a fresh distance,» as John Kelsey phrased it in a 2005 essay.² However, at the time when Kelsey was writing, and more so when Krebber produced the two New York shows, painting was – not least in Krebber's practice and Kelsey's discussion of it – only beginning to emerge as the open format that we now understand it to be. Painting was commonly distinguished as a unified whole from other modes of practice, usually practices that were informed by conceptual procedures or political orientation. Complementary to this, around 2003 there was a surge of interest in painting perceived as a practice invested in craft and visual pleasure. This became manifest, for example, in the discourse around a number of exhibitions, including *Dear Painter*, *Paint For Me* and *german**

painting two thousand and three, both shown in Frankfurt/Main in 2003.³ Calling oneself a painter at that time meant accepting the attributions that go along with this discursive constellation, if only inadvertently. In a talk given at the University of Cologne in 2003, Krebber explicitly avoided identifying himself as a painter. He stated, «I am in fact a painter myself,» but corrected himself immediately, saying, «I am somebody who paints.»⁴ Even if this self-description insisted on a discontinuity between his practice and the inevitable implications of being a painter, Krebber is in fact invested in painting, or more precisely, in something like «good painting.» This investment invokes ideas of quality, and specifically of particular formal qualities conventionally understood to be legitimized by the painter's very own sensibility. Painting is, after all, traditionally related to the idea of subjective expression, which seems to be reflected in Krebber's use of «painterly» gestures, however restrained they appear in his paintings. In certain works – most explicitly in the paintings of the 1990s and early 2000s – one may perceive a sense of subtlety in the stroke of Krebber's brush, or in the configuration of painted shapes and the décor of a ready-made fabric.⁵ One may perhaps also see a distinct formal sensibility at play. Yet, as much as Krebber foregrounds such aspects of form, he simultaneously renders formal articulation in painting ambiguous.

*The two New York exhibitions *Flaggs (Against Nature)* and *Here It Is: The Painting Machine* displaced painting into a rhetoric of realness, feinting, and imitation. *Flaggs (Against Nature)* was a kind of «second» New York debut for Krebber. The presentation of equally*

sized painting-like works without paint suggests that he countered the pressure inherent to such an occasion by offering a display that felt like an offhand move, postponing the need to produce «actual» paintings and coming up with stand-ins instead. The works point to basic modes of painting (representation and abstraction), as well as simple formal operations (repetition, cropping, rotation) and the practices of other artists (the use of fabrics could be related to Sigmar Polke or Cosima von Bonin, while the rotation of one of the motifs by 180° unmistakably alluded to Georg Baselitz's signature gesture). What Krebber presented could be seen as surrogates for painting, reminiscent, perhaps, of the experiences that Jean Des Esseintes, the main character of Joris-Karl Huysmans's 1884 novel *À rebours* (*Against Nature*) sought, for example when he imagined London instead of actually traveling there.⁶ While Flaggs (*Against Nature*) ostentatiously foreclosed notions of painterly detail – or in fact of painterliness per se – the works in the follow-up exhibition, *Here It Is: The Painting Machine*, offered a range of abstract gestural marks, combining various painting materials (acrylic, emulsion, pencil) and supports (synthetic fabric, silk, canvas) and often reacting to the décor of the textiles. There were also a number of what appeared to be mannerist decisions, such as the yarn spider web that covered one of the works and seemed to keep hold of small oval-shaped canvas, or the pieces of paper stuck to the surface of another work. The exhibition hinted at an interest in formal ideas, an investment in particular qualities of a material or a stroke of the brush, perhaps layering reminiscences of Wols and Polke and mixing them with occasional, light-hearted digressions and jokes. But the paintings were not only rendered provisional by being partially draped with the exhibition poster and propped against the walls rather than hung on them; via the exhibition's title and press release, Krebber introduced additional motifs that suggested that the works' relationship to painting – both

in the sense of the seemingly unified whole as it was understood in the early 2000s and of the kind of «good» painting I proposed Krebber was interested in – was one of slightly mismatched or limited doubling rather than continuity. The «painting machine» was invoked as an image for simulation, similar, perhaps, to artificial intelligence – that is, a machine imitating human consciousness in a formalized way.⁷ In the case of the exhibition, Krebber declared in the press release that the success of this simulation was uncertain, as if to safeguard himself against possible failure. «Only,» he continued, «I imagine that I can 'see' that this machine is able or able at all or deals with being able at all to get on this simulation level without at all having given up to 'real' succeeding.» Whatever the works may seem to accomplish in terms of painting could also be an imitation. Approaching painting in terms of simulation and surrogates hints at what could be described as an attempt at disengaged engagement – aiming at a contradictory situation, in which form (including the connotation of subjective decision) proposes to be a value in itself, while its articulation signals a need to sidestep into dramaturgy and rhetoric. What gradually emerged around 2005, probably not least as a consequence of these shows, was the understanding of Krebber's painting practice as «conceptual.» His work was clearly distinguishable from, in Kelsey's words, the «big dumb painting» that commonly stood for painting per se;⁸ Krebber's «sidestepping» incorporated not only material, pictorial, and semiotic aspects of painting (from support to signature gesture), but also elements of its presentation (from hanging to exhibition title and press release). While a formal activity, painting appeared as a matrix here, in which Krebber acted as an artist. This offered a perspective on painting that promised to get over the established discursive dichotomy of form and content by making form content – using form and painting as formal articulation to address and reflect on the conditions

under which it is produced and viewed. Parallel to this, the lines between painting and traditional conceptualist practices were being re-drawn in the early to mid-2000s⁹ and «formalism» emerged as a convenient term for the critically connoted rephrasing of the relation between form and content (or context), with Krebber occasionally cited as an important influence.¹⁰ Krebber was known for pursuing «conceptually oriented painting,» as the press release for his 2005 at Secession, Vienna phrased it, which included, among others, «the dismissal and recuperation of painterly qualities.» The text also announced that Krebber had decided «not to employ explicit painterly strategies» at Secession. Instead, he would combine «a series of stretchers [...] with a selection of industrially produced colored fabrics.»¹¹ In «Or: *The Last Bourgeois*», his essay for the exhibition catalog, Helmut Draxler related that, at the time he was writing, Krebber had ordered eight stretchers for his forthcoming show at Secession. It was however, Draxler already noted, not sure what would be put on these stretchers, if anything at all.¹² In fact, there was not only nothing put on the stretchers; neither they, nor the fabrics were included. Instead, Krebber presented a selection of framed printed matter. Among them were images of a butterfly on a leaf and of Saturn, both printed out from the internet; the reproduction of a vintage book cover showing the ruins of the Acropolis in Athens; and a page from a magazine with the image of a woman in the style of the 1930s. The motifs were subjected to basic formal operations such as cropping, or variations in size and orientation. The second element of the exhibition was a slide projection in an open cubicle. It showed the image of a spawning sea anemone, which also served as the cover motif of Krebber's book, *Alien Hybrid Creatures* (2005). The display of printed matter feels like a quick gesture of evasion – materially unassuming found images, formal variations, the absence of craftsmanship and the value it implies. Krebber's

practice qualified him without doubt to be called a «conceptual painter» and with the Vienna exhibition he offered precisely the «practice of avoidance and deflection, of postponement» that one had come to expect from him, as Jessica Morgan noted.¹³ Considering that Krebber had originally announced putting unaltered fabrics on stretchers as his idea for the exhibition, his decision not to realize this suggests an attempt to evade the notion of a practice of «conceptually oriented painting» that is tied to what would have functioned as a signature procedure. In turn, Krebber emphasized the formal aspects of his works with the framed printed matter and left their relation to painting somewhat vague. They lent themselves to a range of readings, such as being a comment on (then) current trends in painting, or offering a reflection on pictorial and textual meaning production. Ultimately, however, their presentation marked a retraction into the opacity of subjective formal choice: in a talk given during the exhibition, Krebber emphasized the hanging, for example, which he felt was particularly sophisticated.¹⁴

«Conceptual painting» appeared as an explicit trope in a series of three exhibitions that Krebber presented at Galerie Buchholz in Cologne, Galerie Chantal Crousel in Paris, and Maureen Paley in London in 2007. He showed a large group of works on canvas, all layering silk-screened images from vintage comic books with the text from the aforementioned lecture he had delivered at the University of Cologne in 2003, transcribed by a commercial sign painter. Delegating the execution of work to others is a typically «conceptual» procedure, for which there are also historical examples in painting – most notably John Baldessari's *Commissioned Paintings from 1969* and Martin Kippenberger's 1981 series *Lieber Maler, male mir...* (Dear Painter, paint for me). The latter, in particular, was much discussed around the time Krebber produced these exhibitions, and often served as a key example of «conceptual

painting.» In his 2003 lecture, Krebber had discussed the question of engaging with painting in terms of a contradictory situation in which neither affirmation nor negation seemed to offer a relevant option. Transcribing his words to canvases then marked a gesture of self-reflexivity, another typical feature of conceptual art practices. Krebber's works lend themselves to being read as «conceptually oriented painting» – but they could as well be stand-ins for such a practice, based on borrowed and obvious gestures. There is a sense of 'getting away with it' in borrowing these gestures, of using a generic notion of conceptual painting practice as a temporary solution to what John Kelsey called the «problem of calling oneself a painter today» in his press release, not least since he explained that it was «a solution to the other, equally pressing problem of producing three gallery shows at once, by actually filling these spaces with works.» Krebber assumed the position of a «conceptual painter» for himself here, layering what would be identifiable as the self-reflexive orientation found in his previous practice with typically conceptual procedures – a doubling that makes it difficult to discern what «his» part is in it. For Krebber, referring to himself as a «conceptual painter» here is a way to hide away in plain sight, so to speak. Rather than a question of producing paintings, the question of calling oneself a painter is one of how to act in a given situation.

1. See Oswald Wiener, «Eine Art Einzige,» in: *Riten der Selbstauflösung*, ed. by Oswald Wiener and Verena von der Heyden-Rynsch, Munich: Matthes & Seitz 1982, pp. 35-78 (Wiener, 1982). References to Wiener's ideas and terminology appear in a number of Krebber's own texts.

2. See John Kelsey, «Stop Painting Painting,» in: *Artforum*, Vol. XLIV, No. 2, 2005, pp. 222–25, here p. 222.

3. See, for example, various authors, «Malereiausstellungen hier und dort,» in: *Texte zur Kunst*, Vol. 12, No. 50, 2003, pp. 148-59.

4. See Michael Krebber, «Introduction,» in: *Ical Krbber Prody Prnts Gart Jas, Jon Klsy, Josef Stra* (exh. cat., *Portikus, Frankfurt/Main*), Cologne 2007, p. 28.

5. See Helmut Draxler, «Or, the Last Bourgeois,» in: Michael Krebber (exh. cat., *Secession, Vienna*), pp. 5-7, here p. 5 (Draxler, 2005) and David Grubbs, «Bestellt und nicht abgeholt,» in: *Texte zur Kunst*, Vol. 13, No. 52, pp. 210-12, here p. 212.

6. See Wiener, 1982, pp. 55-58.

7. Wiener discusses artificial intelligence and simulation in relation to his concept of the dandy; see Wiener, 1982, pp. 62-78.

8. See Kelsey, 2005, p. 222.

9. The posthumous reception of Martin Kippenberger marked a decisive shift here. See, for example, Eva Meyer-Hermann and Susanne Neuburger (Eds.), *Nach Kippenberger* (exh. cat., *Museum Moderner Kunst, Vienna and Van Abbemuseum, Eindhoven*), Vienna, 2003 and Doris Krystof and Jessica Morgan (Eds.), *Martin Kippenberger* (exh. cat., *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/K21, Düsseldorf and Tate, London*), Ostfildern, 2006; see also Isabelle Graw, «Conceptual Expression. On Conceptual Gestures in Allegedly Expressive Painting, Traces of Expression in Proto-Conceptual Works, and the Significance of Artistic Procedures,» in: Alexander Alberro & Sabeth Buchmann (Eds.), *Art After Conceptual Art*, Cambridge/London/Vienna, 2006, pp. 119-33.

10. See, for example, Yilmaz Dziewior (Ed.), *Formalism. Modern Art, today* (cat. *Kunstverein, Hamburg*), Ostfildern, 2004.

11. See http://www.secession.at/art/2005_krebber_e.html, accessed: 5/26/2012.

12. Draxler, 2005, p. 5.

13. See Jessica Morgan, «Formal Education,» in: *Artforum*, Vol. XLIV, No. 2, 2005, pp. 225-27, here p. 225.

14. See «The Answer is Yes,» in: Michael Krebber, *Puberty in Teaching* (cat., *Kölnischer Kunstverein*), Cologne 2008, pp. 208-215, here p. 208.

Puberté en Peinture

Michael Krebber

2006

Sans doute que le mot peinture, Peinture avec un grand P, se confond avec le mot art. Il suffit d'observer ceux qui s'y investissent de près ou de loin, le regard plein de connivence, les mains mimant des guillemets, quand ils s'aventurent à prononcer ce mot. Et cela, malgré - ou précisément en raison de - tout le respect qu'ils accordent encore à ce champ, évoquant ainsi le pouvoir et le poids institutionnel du concept.

C'est encore plus visible lorsque, et parce que, on sait que chacun interprète différemment ce concept et que cette simple interprétation est reproduite et fluctuante dans ses limites mêmes. Pour autant, la situation demeure délicate ; difficile en effet de saisir l'instant précis où le mot est à nouveau utilisé de manière sérieuse, et où, une fois encore, il est vraiment question de "peinture", cette chose qui a une valeur *en soi* et dont l'existence est si essentielle qu'on se doit de la protéger.

Et bien entendu, même là, l'usage du mot est mouvant - et facétieux, naturellement.

Si tout ceci était une mise scène, alors je ne craindrais plus du tout les fantômes, et n'aurais plus qu'à agir, peu important mes états d'âme sur la situation.

Il va falloir que j'étudie les fantômes, je pourrais ainsi les copier, et peut-être que je parviendrais à simuler quelque chose. Quelque chose qui, en l'occurrence si on le faisait, serait insincère ; ce qui toutefois, dans la logique du jeu de scène, appartient au rôle qui lui a été attribué. Et ceux qui n'auraient pas pu participer, parce qu'ils ignorent par exemple que chacun peut s'emparer d'un attirail d'outils bien différent, seraient le support du jeu.

Puberté en Peinture est un diaporama que j'ai projeté dans le cadre du séminaire de peinture organisé par Renate Goldmann à l'Institut d'histoire de l'art, à l'Université de Cologne.

C'est elle qui m'a suggéré d'en faire un livre.

Ma conférence était un plaidoyer pour un comportement contradictoire en toute situation, conférence elle-même érigée en situation contradictoire ou de rejet. Je n'ai fait aucune référence à des images ou peintures relevant de ces thématiques, ni à un comportement ostensiblement contradictoire, mais bien aux artistes qui essaient d'agir de manière invisible ou alternative pour tenter de mettre à jour des attitudes ou actions de cet ordre.

Beaucoup de mes illustrations étaient des couvertures de livres pratiquement toutes issues de la littérature Dandy.

C'est la raison pour laquelle j'ai décidé d'ajouter en annexe la bibliographie d'Oscar Wiener, découverte lors du séminaire *Dandysm I, II* mené en collaboration avec Friedrich Wolfram Heubach aux Beaux-Arts de Düsseldorf en 2000-2001, qu'il a lui-même actualisée.

Markus Ziegler a conçu le design graphique du livre. C'est lui qui a suggéré de mettre en couverture une créature hybride, en l'occurrence une anémone de mer en montaison, et qui a trouvé le titre de l'ouvrage *Alien Hybrid Creatures (Créatures Aliens Hybrides)*

Si le Dandysme peut se passer de peinture ou d'art, la connaissance du Dandysme, elle, peut aider les artistes. C'est pour cela que le livre s'intitule *Außerirdische Zwitterwesen / Alien Hybrid Creatures / Créatures Aliens Hybrides*. De telles formules font naître des actes et des objets les plus inoffensifs comme les plus insupportables. La méchanceté n'a pas vocation à être splendide ni éclatante.

Puberty in Painting

Michael Krebber

2006

Perhaps the word *painting*, the P-word, resembles the word *art* insofar as most people who are involved with it in any role whatsoever tend to pronounce it with a wink, or with the gesture that indicates quotation marks, even if - or indeed, precisely because - they retain some respect for this field, which connotes the institutional or power aspect of the concept.

This is particularly the case if, and because, one knows that everyone has a different understanding of this concept, and that even this very understanding is duplicated and movable within its own parameters.

However, the situation is a tricky one, for it is difficult to spot the point at which the word actually starts to be used seriously again and it really is once more all about 'painting' as something whose existence as such has to be protected, something that has a value per se.

And here, too, the usage of the word is on the move - and slyly too, naturally.

If I call all this a stage situation, then the ghost won't necessarily have to scare me anymore. I will have to become active though. What I think about the situation or whether I understand it is not important. I will have to study the ghosts, and then I can copy them, and perhaps I will even succeed in simulating something. Something that, were one here to do it, would be insincere. Were someone to insist upon insincerity, however, that would, in a logical stage play, be part of the role that was being played. And those who couldn't take part, say, because they didn't know that it was possible for anybody to use quite a different set of tools, would be the stuff of the play.

Puberty in painting was a slide show that I gave in the context of Renate Goldmann's painting seminar at the Institute for Art History at the University of Cologne. It was she who also had the idea of turning it into a book.

My lecture was a plea for contradictory behaviour in any situation that is set up in such a way as to be or disadvantageous from the outset. I was not talking about pictures or painting that had themes of this kind, nor about behaviour that was recognizably contradictory, but about artists who try to act invisibly or, alternatively, about how to identify such attitudes or actions.

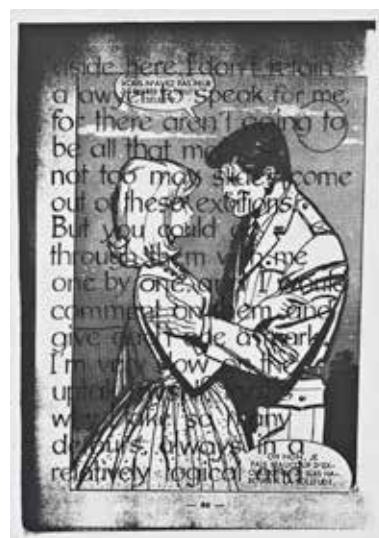
Among my illustrations are numerous book covers and many of them are from the literature of Dandyism.

For that reason I have decided to print in the appendix Oswald Wiener's booklist, which I knew from Dandyism I/II, the seminar that he conducted together with Friedrich Wolfram Heubach at the Düsseldorf Academy of Art in 2000 / 2001. It has been revised and brought up to date by him. Markus Ziegler produced the graphic design for the book. The idea for the cover, a spawning sea anemone, a hybrid creature, came from him, as did the title of the book, Alien Hybrid Creatures. Dandyism needs neither painting nor art, but a knowledge of Dandyism can be useful for artists. For that reason the book is called *Außerirdische Zwitterwesen / Alien Hybrid Creatures*. From such formulae the most gruesome and the most harmless things and actions can arise. Malice does not have to be splendid and magnificent.

VISUELS DISPONIBLES /
AVAILABLE PICTURES



The Things We Are Doing No. 1
 (Reiher Sonne), 2003
 Ovale en tissu découpé dans un toile
 d'araignée sur tissu, papier /
 Fabric oval-shaped canvas in yarn spider
 web on fabric, paper
 120 x 100 cm
 Collection Martin & Rebecca Eisenberg



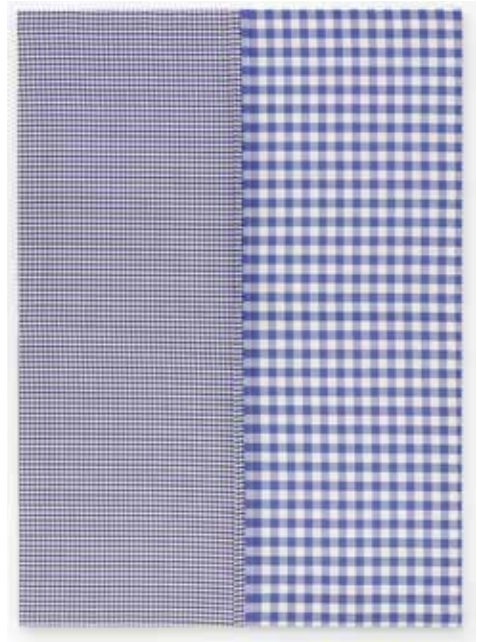
Untitled (30), 2007
 Acrylique et laque sur toile /
 Acrylic and lacquer on canvas
 105 x 75 cm
 Collection Andrew Renton, London



Ich habe nie Begleitung. Ich habe Magenprobleme, 2003
 Emulsion sur tissu /
 Emulsion on fabric
 130 x 130 cm
 Thomas Borgmann, Berlin



Untitled, 1998
Huile sur toile / Oil on canvas
130 x 100 cm
Collection Alexander Schröder, Berlin



Untitled, 2006
Tissu sur toile / Fabric on canvas
120 x 90 cm
Courtesy dépendance, Brussels



Untitled, 2010
Toile apprêtée, tissu /
Primed canvas, fabric
105 x 60 cm
Courtesy Galerie Buchholz,
Berlin / Köln



*The Title Will Be,
I Have To Do This Too*, 2004
Techniques mixtes sur toile /
Mixed media on canvas
90 x 75 cm
Courtesy Greene Naftali, New York



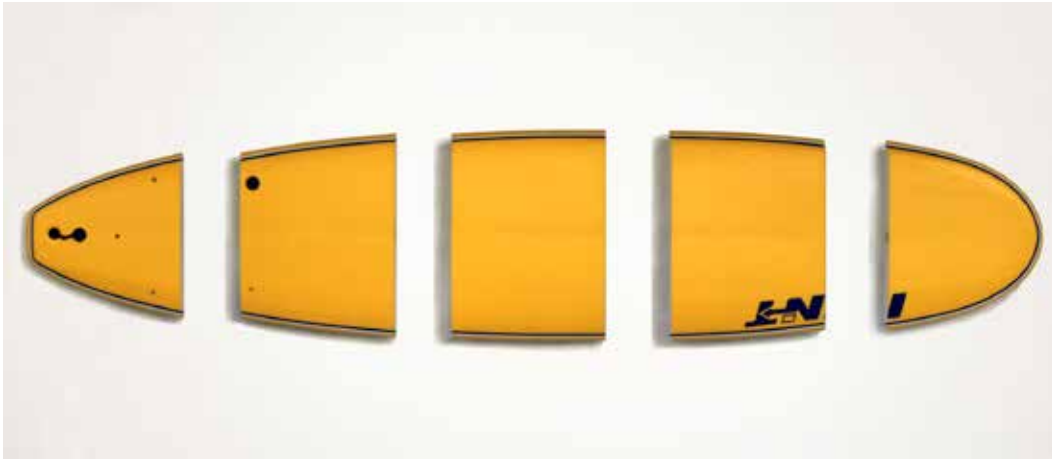
*Contempt Of Ones Own Work As
Planning For Career*, 2001
Acrylique sur toile /
Acrylic on canvas
120 x 100 cm
Courtesy Greene Naftali, New York



A Ha?, 2002
Acrylique et laque sur toile /
Acrylic and lacquer on canvas
120 x 100 cm
Thomas Borgmann, Berlin



A Ha?, 2001
Acrylique on canvas /
Acrylic on canvas
120 x 100 cm
Courtesy Greene Naftali, New York



INK, 2009
 Planche de surf, 5 éléments / Surfboard, 5 parts
 Polystyrène, plastique / Polystyrene, plastic
 Dimensions variables / Variable dimensions
 Collection Alexander Schröder, Berlin



Funny Cide 2, 2011
 Fusain et laque sur toile /
 Charcoal and lacquer on canvas
 180 x 150 cm
 Courtesy Maureen Paley, Londo



Funny Cide 7, 2011
 Fusain et laque sur toile /
 Charcoal and lacquer on canvas
 105 x 85 cm
 Collection Martin & Rebecca Eisenberg



MK.166, 2011
 Acrylique sur toile /
 Acrylic on canvas
 35,6 x 45,7cm
 Collection Tyler Dobson



Kim Gordon: Your self portrait

Derrida creates a false didotomy of tagging the occident on the older generation and the narcissist on those artists born post 1980 but if we subscribe to the didotomy to begin with, the reality is wrong. The type of narcissism that Derrida describes in the article is a shallow narcissism. He claims 'for narcissistic artists, the foundation of their work is a point of stability produced by a self relation' however this is not the case - the case is that there exists a fundamental void within the players of this generation - the void of having an empty starting point on the inside that needs to be filled by traveling out 'trends' in order to maximise one's outside (and for those commercially orientated, to form a 'better' product).



young people's shoes

Derrida claims that the position is 'I use my own criteria to fashion my

<http://post-crens.blogspot.com/2011/09/dead-on-narcissism.html>

Seite 2 von 5

C-A-N-V-A-S Painting 2, 2011
Acrylique sur lin /
Acrylic on linen
139,7 x 106,7 cm
Courtesy Greene Naftali, New York

Vues de l'exposition Michael Krebber, *Les escargots ridiculisés* /
Exhibition views Michael Krebber The ridiculized snails
 15.11.2012 - 10.02.2013 - CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux
 Photos Frédéric Deval



Do You Recognise Prada, 2002 ; *Untitled*, 1991 ;
1 Castle Street, 2002 ;
Untitled (62), 2007 ;
A Ha?, 2002 ;
Before You Change Your Mind (Oval Form), 2003



Mein Frieden mit der Kleinkunst, 2003 ;
Aspirin, 2002 ;
You Came Up With the Theory (Sergej Bild), 2003



Untitled, 2004 ;
Untitled, 2002 ;
Untitled, 1993 ;
Untitled (14), 2007 ;
Ich habe nie Begleitung. Ich habe Magenprobleme, 2003 ;
Tiga, 2008 ;
Untitled (30), 2007 ;
Fanatic Hot Rabbit, 2011

EXPOSITION / Exhibition

MICHAEL KREBBER, LES ESCARGOTS RIDICULISÉS

Nef du CAPC / Nave of the CAPC

15.11.2012 - 10.02.2013

Commissaire de l'exposition /

Curator of the exhibition:

Alexis Vaillant, responsable de la
programmation au CAPC /

Chief Curator at the CAPC

VERNISSAGE PUBLIC / Public Opening

Jeudi 15 novembre 2012 - 19:00 /

Thursday November 15, 7 pm

CONCERT / Event

BEAUTIFUL BALANCE

Feat. Max Brand - Anne Imhof -

Veit Laurent Kurz -

Stefan Tcherepnin

Organisé en partenariat avec

Présence Capitale

Jeudi 15 novembre 2012 - 20:00 /

Thursday November 15, 8 pm

PUBLICATION

MICHAEL KREBBER, LES ESCARGOTS RIDICULISÉS

The ridiculized snails

AUTRES EXPOSITIONS /

Other Exhibitions

JONATHAN BINET - LA PETITE MOITIÉ

15.11.2012 - 10.02.2013

ART BY TELEPHONE

Angers - Bordeaux - New York -

Paris/Chatou - San Francisco

En collaboration / In collaboration

with avec l'EBABX - Ecole

d'Enseignement Supérieur d'Art
de Bordeaux.

15.11.2012 - 16.12.2012

L'ŒUVRE ET SES ARCHIVES /

The Artwork and its Archives

Daniel Buren - Mario Merz -

Claude Rutault

Jusqu'au / Until 09.12.2012

PRESSE / Press Info

CAPC musée d'art contemporain

Blaise Mercier

Tél. +33 (0)5 56 00 81 70 /

+33 (0)6 71 12 79 48

b.mercier@mairie-bordeaux.fr

capc-com@mairie-bordeaux.fr

Mairie de Bordeaux

Service presse

Tél. +33 (0)5 56 10 20 46

sce.presse@mairie-bordeaux.fr

Claudine Colin Communication

Samya Ramdane

Tél. +33 (0)1 42 72 60 01

samya@claudinecolin.com

PARTENAIRES / Partners

Partenaires du CAPC /

Partners of CAPC

Air France

Lyonnaise des Eaux

Château Chasse-Spleen

Partenaires des expositions /

Exhibition partners

Présence Capitale bénéficie du

soutien du Conseil général de la

Gironde / is supported by Conseil

général de la Gironde

Goethe-Institut Bordeaux

I.Boat

Lacoste Traiteur, une marque du

Groupe AROM / Trademark of

AROM Groupe

Radio Nova

20 minutes

Partenaire de la collection

du musée /

Museum's collection partner

Château Haut Selve

SUIVEZ-VOUS / Follow us

<http://twitter.com/CAPCmusee>

<http://www.scoop.it/t/capc>

<http://www.facebook.com/capc.musee>

CAPC

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

Entrepôt Lainé. 7, rue Ferrère

F-33000 Bordeaux

Tél. +33 (0)5 56 00 81 50

Fax. +33 (0)5 56 44 12 07

capc@mairie-bordeaux.fr

www.capc-bordeaux.fr

Accès tram / Access by Tram

Ligne B, arrêt CAPC, ligne C, arrêt

Jardin Public /

B line, CAPC stop, C line, Jardin

Public stop

Horaires / Schedules

11:00 - 18:00 / 20:00 les mercredis /

Wednesdays

Fermé les lundis et jours fériés /

Closed on Mondays and public

holidays

Visites guidées / Guided Tours

16:00 les samedis et dimanches /

Saturdays and Sundays

Sur rendez-vous pour les groupes /

by appointment for groups

Tél. +33 (0)5 56 00 81 78

LA BIBLIOTHÈQUE / Library

Sur rendez-vous / by appointment

Tél. +33 (0)5 56 00 81 58 / 59

ACAPULCO BY CAPC / Museum Shop

11:00 - 18:00 / 20:00 les mercredis /

Wednesdays

Tél. +33 (0)5 56 00 81 69

ARC EN RÊVE

CENTRE D'ARCHITECTURE

Tél. +33 (0)5 56 52 78 36

info@arcenreve.com

LE CAFÉ ANDRÉE PUTMAN

Restaurant

12:00 - 17:00 du mardi au

dimanche / Tuesday to Sunday

Tél. +33 (0)5 56 44 71 61