

Michael Krebber
STUDIOFLOOR
and
DIAMOND
PAINTINGS

29.5.2021 – 8.1.2022
Fondazione Antonio Dalle Nogare

In memory of Sven Sachsalber

Post-painting

von *Vincenzo de Bellis*

Surfbretter in drei gleiche Teile zerschnitten; weiße Sockel in Form von Tischen auf welchen drei Paar Hosen liegen; große, weiße Leinwände mit nur einer einzelnen, gekritzelten Linie und andere mit schwarzen, gesprayten Punkten; dies sind nur einige der Werke, welche ich sah, als ich der Arbeit von Michael Krebber zum ersten Mal begegnet bin. Aus irgendeinem Grund fand ich die Arbeiten interessant und gleichzeitig abstoßend, was nach meiner Erfahrung als Kurator immer ein gutes Zeichen ist. Mit der Zeit habe ich gelernt, dass jene Werke, die ich auf Anhieb ästhetisch befriedigend finde, sehr oft nach einiger Zeit verblassen, wohingegen jene Werke, die mich zunächst irritieren, bei mir bleiben, mich faszinieren, mich zum Nachdenken anregen und mich schlussendlich zufriedenstellen und auch ästhetisch ansprechen.

Und so war es mit Krebber.

Ich habe begonnen mich für seine Arbeit zu interessieren, viel darüber zu lesen und ihm zu folgen. Damals unterrichtete Michael an der Städelschule in Frankfurt und die interessantesten künstlerischen Positio-

nen der neuen Generation waren Abgänger*innen eben dieser Schule. Das konnte kein Zufall sein.

Ich habe immer mehr über Krebber gelesen und somit auch herausgefunden, dass er Malerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe studiert hat und dass er der Assistent zwei der einflussreichsten deutschen Maler des letzten halben Jahrhunderts gewesen ist: Georg Baselitz und Martin Kippenberger.

Über die Jahre ist mir klar geworden, dass viele seiner Arbeiten, obwohl sie eindeutig malerisch orientiert sind, keine der Komponenten verwenden, welche die Malerei definieren, und wenn er sich tatsächlich mit Pinseln und Leinwänden misst, können die Ergebnisse sparsam, wenn nicht sogar faul und lustlos erscheinen. In der Tat bestehen viele seiner Bilder aus ein paar oberflächlichen Pinselstrichen auf einem weißen oder pastellfarbenen Hintergrund, ob sie nun einen Gegenstand oder einen Teil eines Körpers darstellen. In anderen Fällen malt er banale weiße Formen auf kitschige Leintücher, oder klebt Zeitungsseiten auf hastig und grob gemalte Hintergründe.

Ich beobachtete und las. Unterhielt mich immer wieder mit dem Künstler. Und dann wurde mir klar, dass es sich hier um einen Künstler handelt, der innerhalb der Formensprache der Malerei vor allem die Geschichte der Kunst ironisch analysiert. Die Ökonomie der Gesten auf seinen Leinwänden zeugt von einer Auseinandersetzung mit den Wurzeln und Gründungselementen des Mediums Malerei. Ausgehend von einer konzeptuellen Herangehensweise an diese, entfernt sich seine Kunst von der Selbstverständlichkeit der modernistischen Malerei. Doch anstatt diese Tradition zu attackieren, wählt Krebber einen subtilen und aufmerksamen Ansatz, indem er Strategien wie Aufschieben, Zögern und sogar künstlerisches Scheitern anwendet. Das Medium Malerei wird vom Künstler daher eher als Dialograum und gattungsübergreifende Ideenschmiede gesehen, als etwas, das auf die Produktion eines Objekts ausgerichtet ist. Auf diese Weise erhält seine Arbeit einen zusätzlichen Wert der Kritik und des Kommentars zur zeitgenössischen Kultur, zum Alltagsleben und zur Kunstökonomie.

Es scheint so als würde er sagen: Ja, Malen ist das, was ich mache, aber lasst uns nicht in Sentimentalität verfallen und lasst uns nicht grundlos Zeit und Material verschwenden. Gleichzeitig sollte aber das, was wie Zynismus gegenüber der Malerei aussieht, nicht als Zeichen dafür interpretiert werden, dass er dieses Medium nicht schätzt — denn im Gegenteil, er schätzt es so sehr, dass er Angst hat, es zu ruinieren, indem er es zu ernst nimmt.

Um etwas konkreter zu sein, kann man in seinem Werk sowohl eine Tendenz zu einem malerischen Medium erkennen, das auf Fragmen-

tierung, hybriden Techniken und einer Fülle von Irrtümern und Überlegungen basiert, als auch die Idee des Pinselstrichs selbst und die darin implizierte Zeitlichkeit. Daher glaube ich, dass es genau diese Kombination von Zeit und Malerei ist, die zu jener Ästhetik des Nicht-Fertigen führt, ebenso wie die Unbeständigkeit der verwendeten Mittel und des formalen Ergebnisses der Arbeit.

Ein guter Teil seiner Arbeiten scheint sich daher »Zeit zu lassen« und mischt artikuliertere und komplexere Reflexionen mit groben, plumphen oder ironischen Gesten, die in ihrer Heterogenität zeigen, dass der traditionelle Kanon dieses spezifischen Mediums eigentlich immer noch gepflegt wird und aktuell bleibt.

Aus all diesen Gründen denke ich, dass die Arbeit von Michael Krebber fast wie eine Performance gesehen werden sollte: sein Zugang wurde als ein regelrechtes »System des Zögerns, in dem sich gegensätzliche Kräfte gleichzeitig motivieren und gegenseitig blockieren« definiert, wobei er die Malerei über die konventionelle Vorstellung des Bildes als Objekt hinaus erweitert. Krebbers unfertige Ästhetik ist jedoch nicht das Ergebnis eines Versuchs, das Medium zu sabotieren, sondern vielmehr das Resultat eines präzisen Wunsches, den Diskurs über die Leinwand und den traditionell der Malerei zugeschriebenen Raum hinaus zu erweitern.

Die beiden in der Ausstellung gezeigten Serien verdeutlichen diese Absicht besonders.

Die Serie *studiofloor MK/P MK 19/087/1-8* (2000) wurde 2005 mit einem rätselhaften Bild auf dem Cover von Artforum abgebildet. Einige Jahre zuvor borgte sich Krebber von Sammlern eine Reihe eigener Bilder, die er auf einem großen Tisch in der Mitte eines Raumes anordnete. Die leeren Wände — auf denen die Gemälde installiert werden sollten — wurden mit großen Holzfaserverplatten, Teilen des Atelierbodens des Künstlers, bedeckt, die ausgeschnitten und an der Wand platziert wurden, als ob es sich um Gemälde handelte, wobei die übliche Vorstellung der Hängung auf den Kopf gestellt wurde.

Diese nun mit *studiofloor* betitelten Arbeiten trugen ursprünglich den Titel *Because of the Architect, the Building Fell Down* (2000), was zum Verständnis von Krebbers Haltung beiträgt.

Der Künstler scheint sich mit der simplen Umkehrung von Kunstwerk–Boden / Boden–Kunstwerk über die Betrachtenden lustig zu machen, indem er ebenfalls das Scheitern der Architektur an einem Architekten zitiert. In Wirklichkeit unterstreicht er allerdings auf sarkastische Art und Weise, wie selbst ein Gemälde, das traditionell am weitesten vom Konzeptualismus des Readymades entfernt ist, durch den Fall der Farbe auf den Boden und ihre anschließende

Bewegung von der horizontalen Ebene in jene vertikale der Wand, in ein vollwertiges Werk verwandelt werden kann.

Auch in der zweiten Serie, die in der Ausstellung zu sehen ist, werden traditionelle Maltechniken durch die Verwendung von Readymades ersetzt. In den zwölf Leinwänden (ursprünglich vierzehn) von *Diamond Painting* (2003) dekonstruiert Krebber systematisch, wie der Titel der Serie suggeriert, die Zentralität von Subjekt und Technik und schafft stattdessen einen Raum, der offen für Suspension und Unvollständigkeit ist. Im Handel erworbene Stoffe, die mit vorgedruckten Mustern versehen sind, ersetzen die traditionelle Leinwand und werden zur Oberfläche, auf der Krebber einfache geometrische Formen weißer Rauten malt. Wie so oft in seinem Werk verrät der Bezug zu einflussreichen deutschen Künstlern, in diesem Fall jenen die ebenfalls mit Stoffen gearbeitet haben, wie Rosemarie Trockel und Sigmar Polke, das tiefe Wissen des Künstlers über Kunstgeschichte und zeitgenössische Malerei.

Was beim Betrachten der Gemälde in der Ausstellung wie auch bei der sorgfältigen Beschäftigung mit dem Werk des Künstlers im Allgemeinen zweifelsohne deutlich wird, ist, dass Krebber eine polarisierende Figur ist. Entweder man liebt ihn oder man hasst ihn.

Die meisten Kritiker*innen argumentieren, dass die selbstreflexive Ironie des Künstlers in den frühen 2000er-Jahren zwar lebenswichtig war, seine Methode dann aber vom Markt »aufgesogen« wurde und zu einer Schwemme langweiliger Gemälde geführt hat, die ohne diese Ironie entstanden sind, dafür aber lediglich müde denselben Ansatz wiederholen.

Seine Befürworter*innen, wie ich, argumentieren, dass der Künstler die Ansprüche der zeitgenössischen Malerei problematisiert, indem er sich weiterhin mit einer Vergangenheit auseinandersetzt, die sie unterdrückt. Dabei sind seine Werke meist recht angenehm anzuschauen, auch wenn sie mit einer sehr einfachen, sehr schnellen Geste erzeugt worden sein könnten.

Diese vermeintliche »Faulheit« wirkt wie ein Kommentar zur paradoxen Verleugnung der eigenen Machtstrukturen durch die Kunstwelt. Was also auf den ersten Blick unpolitisch, ungegenständlich und harmlos erscheint, ist in Wirklichkeit mit Fragen nach dem Status des Kunstsystems, nach Geschmack, Ungleichheit und Wert aufgeladen.

Und so ist Krebber für mich letztlich die Quintessenz des Post-Malers. Ein Künstler, der in der Lage ist, sowohl ausgeklügelte konzeptionelle Schachzüge zu entwickeln, als dies gleichzeitig auch mit dem traditionellen Medium der Kunst, der Malerei, zu tun. Und dieses vermeintliche Paradoxon ist es, was ihn einzigartig, anders und besonders macht.

Post-painting

di *Vincenzo de Bellis*

Tavole da windsurf tagliate in parti uguali; plinti bianchi utilizzati come tavoli con tre paia di pantaloni distesi sulla superficie; grandi tele bianche con una singola linea scarabocchiata; altre con dei puntini neri dipinti a spray, queste sono alcune delle opere che ho visto la prima volta che ho incontrato il lavoro di Michael Krebber.

8

Per qualche ragione le opere mi interessavano ma allo stesso tempo mi repellevano, il che è sempre un buon mix nella mia esperienza da curatore. Ho imparato a capire che per me quello che è piacevole e esteticamente soddisfacente nell'immediato, molto spesso svanisce dopo poco, mentre quello che all'inizio mi disturba, resta con me, mi intriga, mi fa pensare, ragionare e alla fine mi soddisfa, anche esteticamente alla distanza.

E così è stato per Krebber.

Ho iniziato a interessarmi al suo lavoro, a leggerne e a cercarlo in giro. All'epoca Michael insegnava alla Städelschule di Francoforte e in quel momento da quella scuola uscivano le più interessanti voci artistiche tra le giovani generazioni.

Non poteva essere un caso.

Ne ho letto sempre di più e quindi ho scoperto che ha studiato pittura all'Accademia statale di belle arti di Karlsruhe e ha lavorato come assistente negli studi di due dei pittori tedeschi più influenti dell'ultimo mezzo secolo: George Baselitz e Martin Kippenberger.

Con il tempo ho realizzato che buona parte del suo lavoro, per quanto decisamente orientato alla pittura, non utilizza nessuno dei componenti che la definiscono e quando davvero si misura con pennelli e tele, i risultati potrebbero sembrare poco generosi, se non addirittura pigri e svogliati. Molti dei suoi quadri consistono infatti in poche pennellate sommarie, che rappresentano o meno un oggetto o una porzione di corpo, piazzate su uno sfondo bianco o color pastello. In altri casi dipinge banali forme bianche su lenzuola kitsch, o incolla pagine di giornali su fondi dipinti frettolosamente e grossolanamente.

Ho guardato e ho letto. Ci ho parlato più e più volte. E quindi ho capito che si tratta di un artista che lavora dall'interno del linguaggio formale della pittura principalmente per analizzare ironicamente la storia dell'arte. L'economia di gesti sulla tela di opere testimonia un'indagine sulle radici e gli elementi fondanti del medium pittorico. Partendo da un approccio concettuale alla pittura, imposta una pratica che si allontana dalla sicurezza di sé che la pittura modernista ha rappresentato. Invece di attaccare questa tradizione, Krebber adotta un approccio sottile e attento applicando strategie come il differimento, l'esitazione e persino il fallimento artistico. Il medium pittorico è dunque inteso dall'artista come spazio di dialogo e zona di contaminazione, piuttosto che un metodo finalizzato alla produzione di un oggetto. In questo modo la sua opera assume un ulteriore valore di critica e commento sulla cultura contemporanea, sulla vita odierna e sull'economia dell'arte.

9

Sembra che dica: sì, quella che faccio è pittura, ma non cadiamo nel sentimentalismo e non sprechiamoci su tempo e materiali inutilmente. Ma allo stesso tempo, quello che sembra un certo cinismo nei confronti della pittura non può essere interpretato come un segno di una sua sopravvalutazione di questo medium — anzi lo tiene in così alta considerazione da aver paura di rovinarlo, prendendolo troppo sul serio. Se vogliamo andare poi un po' più nello specifico, nel suo lavoro si può leggere sia la tendenza di una pratica pittorica basata sulla frammentazione, sull'ibridazione delle tecniche, sull'abbondare dell'errore, del ripensamento, ma anche l'idea della traccia, sulla temporalità in essa implicata, che mi fa pensare che il connubio tra il tempo e la pittura porti proprio a questa estetica di non-finito così come sulla provvisorietà dei mezzi e del risultato formale dell'opera.

Buona parte delle sue opere sembrano quindi «prendere tempo» miscelando riflessioni più articolate e complesse con gesti grossolani, sgraziati o ironici che nella loro eterogeneità mostrano, quasi paradossalmente per quello che si sta affermando qui, come i canoni tradizionali di tale medium specifico siano ancora in realtà mantenuti e permangano come attuali.

Per tutto questo, secondo me il lavoro di Michael Krebber è da intendere quasi come una performance: il suo approccio creativo è stato definito come un «sistema di esitazioni nel quale forze opposte simultaneamente si incoraggiano e si ostacolano», espandendo la pittura al di là della nozione convenzionale del dipinto come oggetto. L'estetica incompiuta di Krebber non è tuttavia il risultato di un tentativo di sabotaggio del medium, quanto piuttosto della precisa volontà di estendere il discorso al di fuori della tela e dello spazio tradizionalmente attribuito alla pittura.

Intenzione che emerge con particolare chiarezza nelle due serie in mostra.

La serie intitolata *studiofloor MK/P MK 19/087/1-8* (2000), è stata presentata con un'immagine enigmatica sulla copertina di Artforum nel 2005. Per una mostra di qualche anno prima, Krebber aveva chiesto in prestito ad alcuni collezionisti una serie di suoi stessi dipinti, che ha poi disposto su grandi tavoli al centro della stanza. Le pareti, rimaste vuote — sulle quali sarebbero dovuti essere installati i dipinti — sono state invece ricoperte da grandi pannelli di masonite, porzioni di pavimento dello studio dell'artista, tagliate e posizionate sul muro come fossero quadri.

Queste opere ora intitolate *studiofloor* originariamente avevano il titolo *Because of the Architect, the Building Fell Down* (2000), che aiuta a capire l'attitudine di Krebber, il quale con la semplice inversione pavimento-

opera / opera-pavimento sembra prendersi gioco dello spettatore, citando anche il fallimento dell'architettura a causa di un architetto ma in realtà in modo sarcastico, sottolinea come anche un dipinto, tradizionalmente quanto di più lontano dal concettualismo del ready-made, possa trasformarsi proprio nello stesso attraverso la caduta del colore caduto sul pavimento e il suo successivo spostamento dal piano orizzontale a quello verticale del muro, che lo trasforma in opera piena.

Sempre legata all'idea di ready-made è la seconda serie in mostra: nelle dodici tele (originariamente quattordici) di *Diamond Painting* (2003), Krebber smitizza in maniera sistematica, come suggerisce il titolo della serie, la centralità del soggetto e della tecnica in pittura, creando invece uno spazio aperto alla sospensione e all'incompletezza. Tessuti acquistati in negozio, decorati con pattern prestampati, sostituiscono la tradizionale tela e divengono la superficie su cui Krebber dipinge semplici forme geometriche di rombi bianchi. Come spesso accade nel suo lavoro, il riferimento a influenti artisti tedeschi, in questo caso scelti tra chi ha utilizzato il tessuto nella propria pratica come Rosemarie Trockel e Sigmar Polke, rivela la profonda conoscenza della storia dell'arte e della pittura contemporanea.

Quello che senza dubbio emerge dal guardare i dipinti in mostra così come nello studiare attentamente l'opera dell'artista in generale, è che Krebber è una figura polarizzante. O lo ami o lo odi.

I più critici sostengono che se l'ironia autoriflessiva dell'artista era vitale nei primi anni 2000, il suo metodo era poi stato «assorbito» dal mercato, e aveva portato a un eccesso di dipinti noiosi e realizzati senza quella ironia, ma solo ripetendo stancamente lo stesso approccio.

I suoi sostenitori, come me, sostengono che l'artista problematizza le pretese della pittura contemporanea nel continuare a confrontarsi con un passato che la opprime. Ma nel fare questo le sue opere, il più delle volte, sono piuttosto piacevoli da guardare, anche se potrebbero essere state realizzate con un semplicissimo e velocissimo gesto.

Questa fantomatica «pigrizia» percepita funge da commento alla negazione paradossale del mondo dell'arte delle proprie strutture di potere. Pertanto ciò che a prima vista sembra apolitico, non oggettivo e innocuo, come il lavoro di Krebber, è in realtà carico di domande relative allo status del sistema dell'arte, del gusto, della disuguaglianza e del valore.

E quindi per me, alla fine Krebber è il pittore del post-pittura per eccellenza. Un artista capace sia di escogitare elaborate mosse concettuali e al tempo stesso farlo con il mezzo più tradizionale dell'arte, la pittura, e questo supposto paradosso è quello che lo rende unico, diverso, e speciale.

Post-painting

by *Vincenzo de Bellis*

Windsurf boards cut into equal parts; white plinths used as tables with three pairs of trousers spread on the surface; large white canvases with a single, scribbled line and others with black spray-painted dots. These are just some of the works I saw for the first time when I encountered the art of Michael Krebber.

These works interested me for a number of reasons, but at the same time they repelled me, which is always a good combination in my experience as a curator. I have learnt to understand that the things I find immediately enjoyable and aesthetically satisfying often rapidly lose their attraction. Whereas the things that begin by disturbing me, stay with me. They fascinate me and make me think and reason and, in time, they end up satisfying me aesthetically too.

This is what happened with Krebber.

I gradually became interested in his work, reading more about it and looking for it on the art circuit. At the time, Michael was teaching at the Städelschule in Frankfurt and that was certainly where the most interesting young artistic voices of the period were coming from.

It could not be a mere coincidence.

So, I read more and more, and I discovered that this artist had studied art at the Karlsruhe Academy of Fine Arts and worked as an assistant to two of the most influential German painters of the last half century: George Baselitz and Martin Kippenberger.

Over time I realised that most of his work may be oriented towards painting, but it does not use any of the components that define painting, and when he does use brushes and canvas, often the results seem somewhat begrudging, if not lazy and apathetic. Many of his paintings, in fact, consist of only a few rough brushstrokes that may or may not represent an object or a part of the body, on a white or pastel-coloured background. In other cases, he paints banal white shapes on kitsch sheets or glues newspaper pages onto coarsely, hurriedly painted backgrounds.

I observed and I read. I spoke to the artist more and more. And then I understood that this is an artist who works within the formal language of painting mainly to analyse the history of art ironically. The economy of the strokes on his canvases testifies to an investigation into the roots and founding elements of the painting medium. Starting from a conceptual approach to painting, his art moves away from the self-confidence of modernist painting. But, instead of attacking this tradition, Krebber adopts a subtle and attentive approach by applying strategies like postponement, hesitation and even artistic failure. The medium of painting is therefore seen by the artist as a space for dialogue and a cross-genre hotbed, rather than something focused on the

production of an object. In this way, his work takes on an extra value of criticism and comment on contemporary culture, everyday life and the art economy.

It seems to say: yes, painting is what I do, but let's not fall into sentimentalism and let's not waste time and materials for no reason. At the same time, though, what looks like cynicism in the face of painting should not be interpreted as a sign of him overestimating this medium — as, on the contrary, he holds it in such high regard, he is afraid of ruining it by taking it too seriously.

If we want to be a little more specific, in his work you can detect both a tendency towards a pictorial medium based on fragmentation, hybrid techniques and an abundance of errors and reconsiderations, but also the idea of the brushstroke itself and the temporality implied in that, which makes me think that it is exactly this combination of time and painting that leads to this non-finished aesthetic, as well as with the impermanence of the means used and the formal result of the work.

A large part of the artist's works therefore seems to «take its time» by mixing more articulated, complex reflections with coarse, clumsy or ironic gestures, which in their diversity show, almost paradoxically in terms of what we are claiming here, how the traditional canons of this specific medium have, in fact, been maintained and continue to be contemporary.

For all these reasons, I think Michael Krebber's work should be seen almost as a performance. His creative approach has been defined as a «system of hesitations in which opposing forces simultaneously encourage and block each other,» an approach that expands painting beyond the conventional notion of the artwork as an object. Krebber's incomplete aesthetic, however, is not the result of an attempt to sabotage the medium but stems rather from an explicit desire to extend dialogue beyond the canvas and space traditionally attributed to painting.

This intention emerges clearly in the two series in the exhibition.

The series entitled *studiofloor MK/P MK 19/087/1-8* (2000), was presented with an enigmatic image on the cover of *Artforum* in 2005. In an exhibition staged several years ago, Krebber asked collectors to loan a series of his own paintings, which he then laid out on large tables in the centre of the room. The walls — on which the paintings would normally have hung — were left empty and covered with large masonry panels from the artist's floor, cut and positioned on the wall like paintings. These works, now entitled *studiofloor* were originally called *Because of the Architect, the Building Fell Down* (2000), which helps us

understand Krebber's attitude, which seems to tease the viewer by simple inverting floor-artwork / artwork-floor, while also referring to the failure of architecture because of an architect. It actually, however, sarcastically underlines how even a painting, which traditionally could not be any further away from the readymade concept, can be turned into a readymade by dropping the colour on the floor and then moving it from the horizontal to the vertical plane of the wall which transforms it into a complete work.

The second series in the exhibition is also linked to the idea of readymade. In the twelve canvases (originally fourteen) that make up *Diamond Painting* (2003), Krebber systematically demystifies, as the title of the series suggests, the centrality of subject and technique in painting by proposing a space that is open to suspension and incompleteness. So, store-purchased fabrics, decorated with pre-printed patterns, replace the traditional canvas and become the surface on which Krebber paints simple geometrical white diamond shapes. As often happens in his work, the reference to influential German artists, in this case chosen from those who have used fabric in their art, like Rosmarie Trockel and Sigmar Polke, reveals his profound knowledge of art history and contemporary painting.

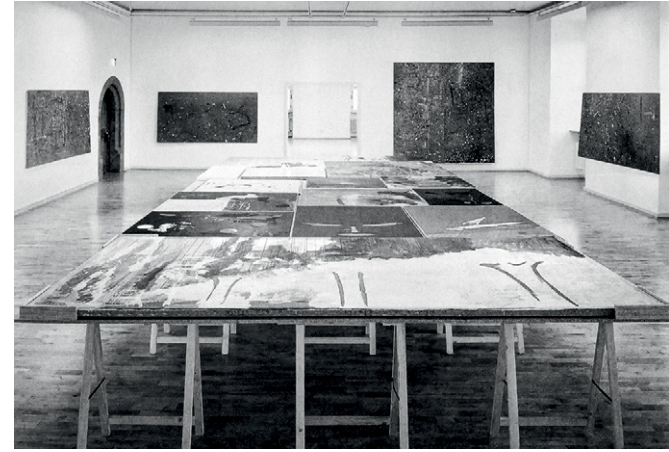
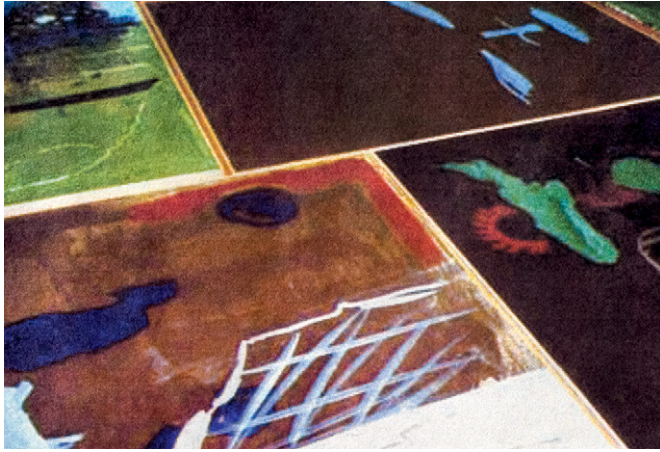
What undoubtedly emerges from looking at these paintings in an exhibition or carefully studying the work of the artist in general, is that Krebber is a polarising figure. Either you love him, or you hate him.

Most critics argue that if the self-reflective irony of the artist was vital in the early 2000s, his method was then «absorbed» by the market and led to an excess of boring painting created without that irony, and just tiredly repeated the same approach.

His supporters, like me, believe that the artist questions the presumptions of contemporary painting in continuing to compare itself to a past that oppresses it. But in doing this, his works are generally pleasant to look at, even if they are created with a simple and extremely rapid gesture.

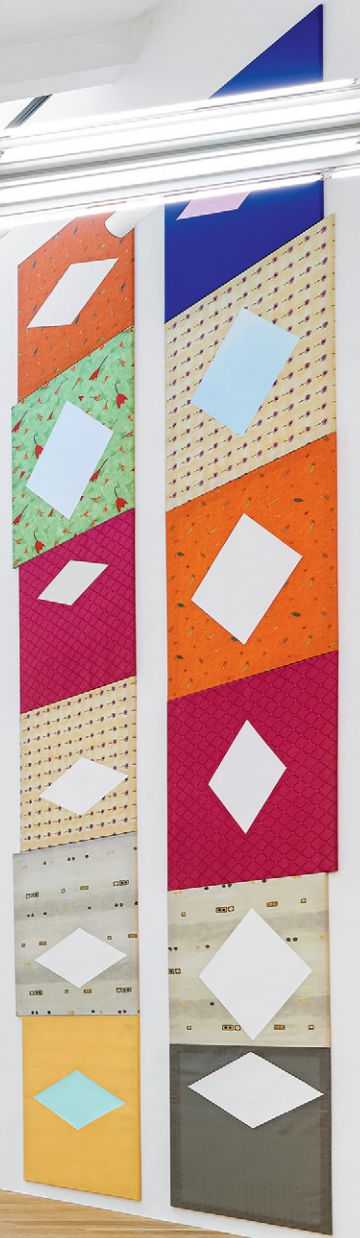
This alleged, perceived «laziness» acts as a comment on the art world's paradoxical denial of its own power structures. So, what at first sight looks apolitical, non-objective and innocuous, like Krebber's work, is really full of questions regarding the status of the system of art, taste, inequality and value.

I therefore think that, ultimately, Krebber is the post-painting painter par excellence. An artist who is capable of devising elaborate conceptual moves and at the same time doing it with art's most traditional medium, painting. It is this alleged paradox that makes his work unique, different and special.



Michael Krebber, Apothekermann, Städtische Galerie Wolfsburg 2000
Courtesy the Artist; Greene Naftali, New York; and Galerie Buchholz, Cologne/Berlin/New York





studiofloor MK/P MK 19/087/1-8, 2000
Different materials on wooden panels
122 × 244 × 2 cm each

Installation view at
Fondazione Antonio Dalle Nogare, 2021
Courtesy the Artist
and Galerie Buchholz,
Cologne/Berlin/New York



Diamond Painting, 2003
Dispersion on fabric
Various dimensions

Installation view at
Fondazione Antonio Dalle Nogare, 2021
Courtesy the Artist
and Greene Naftali, New York





Diamond Painting (detail), 2003
Dispersion on fabric
Various dimensions
Courtesy the Artist and Greene Naftali,
New York







studiofloor MK/P MK 19/087/1-8 (detail), 2000
Different materials on wooden panels
122 × 244 × 2 cm each
Courtesy the Artist and Galerie Buchholz,
Cologne/Berlin/New York

*Diese Publikation erscheint anlässlich der
Ausstellung / Questa pubblicazione è stata
realizzata in occasione della mostra /
This catalogue has been published on the
occasion of the exhibition:*

Michael Krebber
STUDIOFLOOR and
DIAMOND PAINTINGS
29.5.2021 – 8.1.2022

Kuratiert von / A cura di / Curated by
Vincenzo de Bellis

Herausgegeben von / Edito da / Edited by
Fondazione Antonio Dalle Nogare

Gestaltung / Progetto grafico / Graphic design
Studio Mut, studiomut.com

Texte / Testi / Texts
Vincenzo de Bellis

Übersetzungen / Traduzioni / Translations
(DE) Elisa Barison, (EN) David J. Sheen

Druck / Stampa / Printing
Longo, Bozen / Bolzano

Fotos / Foto / Photos
Fotostudio Jürgen Eheim

Litografie / Litografia / Lithography
Typolus GmbH, Frangart / Frangarto

With the support of
Provincia Autonoma di Bolzano
Comune di Bolzano

©2021 Autoren / autori / authors,
Fondazione Antonio Dalle Nogare
fondazioneantoniodallenogare.com

