Карин Кроммс

ГОСПОДСТВО В ВОЗДУХЕ

TRIUMPH
GALLERY

Karin Krommes

AIR SUPREMACY

Москва 2012 Moscow

БЛАГОДАРНОСТЬ

Команда галереи «Триумф» выражает благодарность
Waterhouse & Dodd Gallery, а также лично Рэю Уотерхаусу и Джейми Андерсону
за неоценимую поддержку в организации выставки.

ACKNOWLEDGEMENTS

The team of Triumph Gallery expresses deep gratitude
to Waterhouse & Dodd Gallery, and personally Ray Waterhouse and Jamie Anderson,
for their invaluable support in organization of the exhibition.

Над проектом работали

PROJECT TEAM

Емельян Захаров, Рафаэль Филинов, Дмитрий Ханкин, Вера Крючкова,
Наталья Нусинова, Катерина Андрущак, Марина Бобылева, Яна Смурова,
Михаил Марткович, Валентина Хераскова, Алексей Шервашидзе

Текст *Пол Гоф, Арсений Штейнер,* **Перевод** *Тобин Обер,*
Редактор *Наталья Марамзина,* **Дизайн** *Яна Ландэ*

Emelian Zakharov, Rafael Filinov, Dmitry Khankin,Vera Kryuchkova,
Natalia Nusinova, Katerina Andruschak, Marina Bobyleva, Yana Smurova,
Mikhail Martkovich, Valentina Kheraskova, Alexey Shervashidze

Text *Paul Gough, Arseny Steiner,* **Translation** *Tobin Auber,*
Editor *Natalia Maramzina,* **Design** *Yana Lande*

Карин Кроммс: Космический мусор и роящийся металл

Что ж, Смерть — математический вопрос.
Из грязно-белого Ничто она тебе в лицо скрежещет,
и жизнь твоя зависит ныне
от высоты и скорости, а быстрота паденья,
уменьшенная ветром, умножится
неотвратимостью земного притяженья.
Еще бывает, в пушистом, мирном облаке скрывает смерть
стремительный стервятник и, выждав миг, стальным клинком
вонзается в стекло твоей машины.
Теперь твой шанс — в непогрешимости решений:
единственно возможный угол крена,
разумный выбор кривизны парабол
скольженья, научно точное умение избрать,
когда и что, и как тянуть или толкать.[1]

Барри Конрад Эмиель

Бристольская студия Карин Кроммс небольшая и чистая. Ее первозданные холсты аккуратно составлены; изображенные на них машины парят в белой взвеси. Массивные и невесомые одновременно, они притягивают взгляд своей обыденной понятностью и — отчужденностью. На узкой полке в безупречном порядке расставлены небольшие коробки. В одних раскрошившиеся хрупкие останки жуков, мотыльков, стрекоз, в других сборные части от маленьких моделей самолетов. Между двумя коробками втиснут небольшой конверт. В нем ровно сто специальных энтомологических булавок, которыми пользуются, чтобы закреплять засушенных насекомых в демонстрационных ящиках, — двухслойные, покрытые черной эмалью, из пружинной стали, с остро отточенными кончиками, длиной 52, толщиной 0,7 миллиметра. Столь высокий уровень детализации важен для подобающего представления отдельных видов, но еще важнее для самой Кроммс, чьи работы строятся на точности наблюдения и последующей выверенности воспроизведения различных металлических поверхностей, на понимании замысловатых технических подробностей. К примеру, того, как пропеллер, подсоединенный вначале к коробке передач, присоединяется затем к компрессору а потом к турбине.

В точно выписанных поверхностях Кроммс мы различаем теплое свечение узкой медной полосы, холодный блеск алюминиевой дуги, тусклый оттенок олова в неполированном композитном сплаве. Однако это не работы зацикленного на изображении материалов художника и не просто иллюстрации совершенства его техники. Это убедительная визуализация механизмов, часто неопределенного размера, пойманных в промежуточный момент между действием и остановкой.

Кроммс удается запечатлеть интенсивность шума, трагедию заброшенности, которая так потрясла живописца войны Пола Нэша, когда он наткнулся на огромную свалку разбитых немецких самолетов в Коули, Оксфордшир. Нэш описывал увиденное, как «огромное, необъятное море... Валы вздымаются и обрушиваются на равнину. А затем — ничего: ничто не шелохнется, это не вода и даже не лед, это что-то неподвижное и мертвое».[2] Однако Карин Кроммс не интересны ни отсутствие признаков жизни в изображаемых объектах, ни избыточность мертвой натуры, ни состояние полной неподвижности и упадка. Ее массивные машины зависли под прямым углом в своих беленых пустотах, угрожая внезапно выпустить хищные жала и принять построение готового к нападению осиного роя. От этих прекрасных картин исходит неопределенная угроза, в них явлена двойственность и абсурдность происходящего. Каков настоящий размер этих пугающих предметов? Что это — разрозненные остатки вертолетных двигателей или микроскопические, но во много раз увеличенные металлизированные насекомые? Где они находятся? И что собираются делать? Как и коллекция мотыльков, эти механизмы кажутся наколотыми на холст, лишенными какого-либо намека на тень и задний план, которые могли бы обеспечить успокаивающий контекст.

Есть что-то трогательное и одновременно причиняющее беспокойство в том, как картины соотносятся друг с другом. Пара катапультируемых кресел, например, похожа на супружеское партнерство. Мягкие ремни, просевшие сиденья и узлы имеют нечто общее, но при этом резко отличаются друг от друга, показывая свой собственный, уникальный, даже идиосинкразический характер, который Кроммс в своем неутомимом стремлении запечатлеть частности воспроизводит с беспощадной прямотой. Этот диптих напоминает влюбленную пару, историю их близости, сложностей, сплетения эмоций и взаимозависимости. И, возможно, показывает боль, с которой покидаешь изжившие себя отношения.

Карин Кроммс выросла среди самолетов и планеров. Она рассказывает о случаях, когда в удивлением и восторгом чувствовала контроль над легким воздушным судном и в то же время была на мгновение испугана, когда хрупкий самолет внезапно вздрогнул и завибрировал, подвергшись толчкам невидимого ветра. «Посмотрите на небо, — говорит она. — Оно ужасает. Над всеми этими мирными, на первый взгляд, пейзажами и оживленными городками нависает угрожающая тень бесшумно скользящих по небу обманчиво тонких форм. Даже перистый хвост конденсата в воздухе создает ложное впечатление невесомости этих огромных машин, но нам-то известно, что они вовсе не легки. В сущности это сотни тонн закоптелого металла, скрывающего замысловатую работу труб, тонких электросхем в монтажных платах, рев и вибрацию двигателя». В запоминающихся работах художника скрыт некий страх от мысли об уязвимости человеческого тела — с его несовершенствами, неровностями кожного покрова, отмеченного временем и стихиями, и беззащитностью перед давно захватившими небо машинами.

Аэропланы, самолеты, космический мусор, космические ракеты могут упасть — они и падают, вываливаясь на вираже из мирных облаков. Тоскливо кувыркаются, пикируют на землю оторванные трубы и куски искореженной стали, своим нисхождением утверждая поэзию жестокости, чистоту формы и цвета, которые с безупречной точностью удается передать этой интересной молодой художнице. Иногда застывшие в симметрии покоя, иногда убедительно антропоморфные, вновь и вновь притягивающие наш зачарованный взгляд, они всегда впечатляют, вселяют тайную тревогу и поражают своей визуальной мощью.

Профессор Пол Гоф,
декан факультета искусств Университета Западной Англии

[1] «Смерть — это вопрос математики», Барри Конрад Эмиель, The Faber Book of War Poetry, под редакцией Кеннета Бейкера. Лондон: Faber and Faber, с. 131

[2] Пол Нэш размышляет о Totes Meer (Мертвом море), 1940-1, Tate Gallery, Лондон. Из книги «Outline: an Autobiography and Other Writings». Лондон: Faber and Faber, 1948.

Господство в воздухе

Живопись Карин Кроммс непривычно смотрится среди родных осин. Для начала требуется немалое усилие, чтобы просто осознать, что это живопись. Кризис целеполагания настигает зрителя слишком реалистичных для живописи картин Кроммс: результат не соответствует технике, в которой привычно искать телесность живой краски, экспрессию мутирующего в знак жеста. Материал и экспрессия, вся эта физика и лирика картины, значат для ценителя живописи больше, чем предмет изображения. В случае Кроммс этот аналитический подход не годится.

Некритическое, чувственное восприятие живописи Кроммс также наталкивается на преграду. Это связано со специфической историей русского искусства. Гиперреализм ни для советского, ни для российского художника никогда не был стилистической приманкой. Очертания национального художественного космоса вплоть до 80-х годов определялись долгим процессом распада «сурового стиля», крутого замеса французского импрессионизма и монументального жанра. Вдобавок предметный мир на несколько десятилетий будто вывернулся изнанкой к потребителю. Место западного ювенильного культа нового и яркого, или обновления, занимал сенильный культ повторного использования, или запасения. Уорхоловская «Золотая Мерилин» и рабинская «Помойка № 8», как Мадонна и Пугачева, — ровесницы. И ввиду особенности национальной оптики, привыкшей во всем искать «второе дно» (сам термин этот из шпионского лексикона), изображение, приближающееся к фотографической точности и лишенное признаков авторской экспрессии, почитается незначительным, ненастоящим и выбрасывается из сферы внимания. Удержать его в пределах языка описания могут лишь сюрреалистические коннотации.

Однако если преодолеть боязнь реальности, очевидно, что от современного гиперреализма Карин Кроммс отличает слишком многое. Повседневная глянцевая вульгарность Дэмиана Леба и пляжные пасторали Каси Доманской, например, манифестируют лишь специфический метод отражения действительности и функционируют в узкой сфере случайного, неотрефлектированного «пустого события». Гиперреализм можно назвать самым демократическим из искусств и уверенно отнести к нему категорию «не-событие» из журналистики. А картины Кроммс продуманы до последнего мазка (возможно, в ее случае лучше будет сказать — заклепки).

Пейзажи Dance, Sway, Rise, серия Stills созданы в жанре «концепционного пейзажа». Над снежными склонами и елями, покрытыми дымкой воздушной перспективы, позируют художнице летательные аппараты. Коллажный look этих работ объясняется наивным восьмибитным зрением. Цветотоновая гамма нарочито упрощена, сжата, и это сужение динамического диапазона живописи работает на реалистичность, поскольку включает сюжет в пространство рефлексии. Космические аппараты восходят к первообразам примитивных компьютерных шутеров. А любая игра, — как известно, проекция будущего, модель реального действия. Фокус Карин Кроммс в том, что из ее футурологических штудий изъят человек как субъект действия.

То, что это именно действие, а не мертвый кунштюк гиперреализма, замаскированного под фотомонтаж, подсказывает и само название Still Series. Stills — не только «покойные пейзажи», это еще и «стоп-кадр». Кроммс ставит на паузу полет невидимок (Stels), слишком быстрых для зрения железных созданий. И эта нечеловеческая пауза взрывным образом меняет контекст: нежные графические ели, горы в воздушной дымке, этот умиротворяющий пейзаж для загородного домика моментально превращается в документ, констатацию тревоги, красную кнопку для бидермейера.

Малевич к концу жизни раскаялся в своем радикализме. Приписав к своему старому супрематическому полотну кавалькаду, он вернул картину в гуманистические координаты, и «Красная конница» в течение долгого времени была единственной картиной Малевича, которая признавалась официальным советским искусствоведением. Кроммс действует в обратном направлении: включение дополнительного элемента в идиллическую картинку дегуманизирует образный строй живописи. Дотошный антигуманизм Кроммс максимально убедителен в диптихах Reign.

В парах кресел для пилотов, фантастически достоверно написанных маслом и акрилом на холсте, одно пусто, другое же демонстрирует сцепленные застежки, завязки и карабины, как будто в него упаковано тело. Тела, однако, нет. Аппараты Кроммс обходятся без экипажа, и художница портретирует пустые кресла как личности. В извивах веревочек и лент видна индивидуальность. Боковины и подлокотники технического объекта она пишет, как щеки и скулы человеческого лица. Мир техники в художественной вселенной Кроммс обретает сознание. Оно не поддается передаче средствами искусства, но его наличие очевидно.

Станислав Лем пишет в Summa Technologiae об оружии будущего, которое вместо интеллектуального усложнения примет путь развития насекомых. Коллективный разум искусственных объектов — кремниевых мух, железных жуков — сформирует некросферу, противницу позитивистской ноосферы Вернадского. Эта практичная гипотеза миниатюризации не предполагает появления личности искусственного объекта. Но для Карин Кроммс ее наличие бесспорно. Она могла бы одушевить компьютер, и в энтомологическом ящике миниатюрные самолеты пришпилены булавками наравне с жуками. Подача предполагает если не единство, то близость этих форм жизни.

Некросфера готова забыть, констатирует Кроммс, что импульс к жизни дан ей человеком. Авиационные двигатели, портреты которых с любовью пишет Карин Кроммс, нашли свой ареал обитания. Небо, которое человечество всегда наделяло качествами идеального бытия, уже занято. В воздухе среди летающих тварей, которым человек также отказывает в разуме, их господство неоспоримо.

Karin Krommes: Cosmic Debris and Swarming Metals

Death is a matter of mathematics.
It screeches down at you from dirty white nothingness
And your life is a question of velocity and altitude,
With allowances for wind and the quick, relentless pull
Of gravity

Or else it lies concealed In that fleecy, peaceful puff of cloud ahead.
A streamlined, muttering vulture, waiting
To swoop upon you with a rush of steel...
And then your chances vary as the curves
Of your parabolas, your banks, your dives,
The scientific soundness of your choice
Of what to push or pull, and how, and when.[1]

Barry Conrad Amiel

Karin Krommes' studio in Bristol is compact and clean; her pristine canvases are neatly stacked, their painted engines float in a talcum of whiteness, speaking of both mass and delicate weightlessness, of affinity and yet also of detachment. Neatly aligned on a narrow shelf small boxes contain the powdery remains of moths and fragile insects; other boxes contain the dismantled parts of model aircraft. Tucked between two boxes is a compact envelope. It contains exactly one hundred Austerlitz Insect Pins, used by entomologists and curators to display dry mounted insect specimens; double coated, black enameled spring steel with very fine points, each pin 52 mm long, with a filament-thin diameter of 0.7 mm. Such a high level of specification is crucial both to the proper display of the specimen but also to Krommes whose work similarly relies on exactitude of observation, on the precise rendering of differing metal surfaces, on a sophisticated understanding of how a propeller once fitted into the gearbox, how it then connected to the compressor and thence to the turbine. In these delicately painted surfaces Krommes must be capable of distinguishing between the warm glow of a thin band of copper, the frigid reflection of an arc of aluminium, or the pewter-hued dullness of unpolished composite. But this is not the work of an obsessive individual; these are not mere illustrations of technical virtuosity, instead they are powerful renditions of machines, often of indeterminate scale, caught in a flux between action and paralysis.

Krommes captures the clamouring intensity, the tragedy of dereliction that so enraptured the war artist Paul Nash when he stumbled upon the huge dump of wrecked German aircraft at Cowley in Oxfordshire. Nash described the sight as like "a great inundating sea ... the breakers rearing up and crashing on the plain. And then, no: nothing moves, it is not water or even ice, it is something static and dead."[2] But Krommes is not much interested in deadness, or in redundancy, or inertia. Her massive painted engines squat squarely in the middle of their chalky voids, threatening to unfurl their hidden

proboscis or take up formation like a squadron of wasps. Threat, ambiguity and absurdity pervade these fine paintings. What is the exact scale of these menacing objects: are they ragged remnants of a helicopter engine or a miniscule and magnified metallicised insect? Where are they located? What are they about to do? Like her collection of moths, they seem to be pinned to the canvas with no hint of shadow or background that might provide some comforting context.

There is something both touching and discomforting in the way that certain paintings relate to one another. The pairing of the two ejector seats, for example, is like a husband and wife team, a partnership in which the cushioned straps, the sagging seats, the knobs and dials have something in common but are finely differentiated, espousing their own unique, even idiosyncratic, character, which Krommes in her relentless pursuit of the particular pins down and paints with unnerving steeliness. This diptych remind us of a couple, their history of closeness, the complexity and entanglement of shared emotions and interdependence, and perhaps the pain of releasing oneself from a relationship worn down and atrophied.

Krommes grew up with aeroplanes and gliders. She tells of occasions in which she assumed the controls of a light aircraft, quietly astonished and, perhaps, frightened for a moment by the sudden jerking and the throbbing liveliness of the spindly vessel as it was buffeted by the invisible wind. "Look up into the sky", she says, "It is quite terrifying. All those apparently peaceful landscapes and bustling towns are overshadowed, overhung by deceptively slim shapes that trundle noiselessly across the sky. Even the feathery condensation trails suggest weightlessness, but we know these vast machines are not light at all. They represent in fact hundreds of tons of grimy metal, thinly concealed pipe-work, delicate circuit board and pulsating propeller." Something of this quiet terror pervades these remarkable paintings, but also something of the fragility of human skin, with their pock-marked and pitted surfaces, corroded and aged by the elements.

Aeroplanes, jets, cosmic debris, space rockets can — and do — fall out of the sky, banking from the peaceful puffs of cloud, tumbling wistfully in a rush of twisted steel and torn pipes. In their descending they assume a fierce poetry, a purity of shape and colour that is brilliantly captured by this exciting young artist, sometimes frozen into a symmetrical stasis, sometimes lent an anthropomorphic air, sometimes steadily returning our fascinating gaze, yet always quietly impressive, disquieting and dazzling in their visual intensity.

By Prof. Paul Gough
Executive Dean, Faculty of Creative Arts, University of the West of England

[1] 'Death is a Matter of Mathematics', Barry Conrad Amiel, in The Faber Book of War Poetry, ed. Kenneth Baker, (London: Faber and Faber) p.131

[2] Paul Nash reflecting on Totes Meer (Dead Sea) 1940-1, Tate Gallery, London, in 'Outline: an Autobiography and Other Writings' (London: Faber and Faber, 1948

Air Supremacy

Karin Krommes's painting looks out of place among our native beech trees. For starters, a great deal of effort is required to simply recognize that this is a painting. A crisis of goal-setting overcomes viewers of Krommes's paintings which are all too realistic: the result doesn't match the technique, in which one is used to searching for the physicality of vital paint, expression mutating into the symbol of a gesture. Material and expression, all the physics and lyricism of the picture, mean more to the connoisseur of painting than the object that is depicted. With Krommes, this analytical approach is of no use.

The uncritical, sensual perception of Krommes's painting also runs into a barrier. This is linked to the specific history of Russian art. Hyperrealism was never, neither for the Soviet nor for the Russian artist, a stylistic temptation. The contours of the national artistic cosmos right up until the 1980s were established by the long process of the collapse of the "austere style," a heady mixture of French Impressionism and the monumental genre. Into the bargain, the objective world for several decades appeared to turn itself inside out in the direction of the consumer. The place of the western juvenile cult of the new and the striking, or renewal, was occupied by a senile cult of repeated use or stocking up. Warhol's "Golden Marilyn" and Rabin's "Dustbin No. 8", like Madonna and the Russian singer Pugacheva, are of the same age. And in view of the specifics of national optics, which searches in everything for a "false bottom" (the term itself is from the lexicon of espionage), an image approaching the precision of photography, deprived of any indications of the author expressing in any way, is regarded as being insignificant and inauthentic, and is pushed out of the focus of attention. Only surrealistic connotations can keep it within the confines of a language of description.

However, if we overcome the fear of reality, it is clear that there is too much that distinguishes Karin Krommes from contemporary hyperrealism. The everyday glossy vulgarity of Damian Loeb and the beach pastorals of Kasya Domanska, for example, manifest only the specific method of reflecting reality and function in a narrow sphere of a chance "empty event" that has not been meditated upon. Hyperrealism can be described as the most democratic of arts and we can confidently include the journalistic category of the non-event within it. But Krommes's pictures are thought through to the final brushstroke (perhaps in her case it is best to say to the final rivet).

The landscapes Dance, Sway and Rise and the Still series have been created in the "conceptual landscape" genre. Over the snowy slopes and fir trees covered in haze of an aerial perspective, flying machines pose for the artist. The collage look of these works is explained by a naïve 8-byte vision. The colour scale is intentionally simplified, compressed, and that compression of the painting's dynamic range works on the realism, as it places the subject in a space of reflection. The cosmic devices recall the prototypes of primitive computer shoot'em up games. But any game, as is well known, is a projection of the future, a model for real action. Karin Krommes's trick is that the person as a subject of action is removed from her futurological studies.

That this is an action, rather than a lifeless trick of hyperrealism disguised as a photo-montage, is hinted at in the title Still Series itself. Stills are not only "becalmed" or even "deadened" landscapes, they are also "freeze frames." Krommes puts the flight of the invisibles (Stels) on pause — metal creations that are too fast to be perceived by the human eye. And this inhuman pausing in an explosive manner changes the context: the tender graphic fir trees, mountains in an airy haze, this calming landscape for a rural home, is momentarily transformed into a document, a statement of alarm, a panic button for Biedermeier.

Malevich, towards the end of his life, repented of his radicalism. By painting a cavalcade onto his old suprematist canvas, he returned the picture to humanistic coordinates, and "The Red Cavalry" for a long time was the only picture by Malevich that was recognized by the official Soviet art history. Krommes moves in the opposite direction: the introduction of an additional element into the idyllic picture dehumanises the objective construction of the painting. Krommes's hair-splitting anti-humanism is at its most convincing in the Reign diptychs.

In a pair of pilot seats, painted in oils and acrylics on canvas with an almost fantastical degree of accuracy, one is empty, whilst the other demonstrates the fastened buckles, belts and clasps as if they have packed up a body. There is, however, no body. Krommes's machines get by without crews, and the artist creates portraits of the empty chairs as if they are individuals. In the twisting of the bindings and straps one can see individuality. She paints the side supports and arm rests of this technological object as if they are the cheekbones of a human face. The world of technology, in Krommes's universe, acquires a consciousness. It cannot be conveyed through the resources of art, but its presence is obvious.

Stanislav Lem writes in the Summa Technologiae about the weapons of the future which, instead of taking the path of developing intellectual complexity, follow that of the development of insects. The collective intelligence of these artificial objects — silicon flies, iron beetles — forms a necrosphere, an opposition to Vernadsky's positivist noosphere. This practical hypothesis of miniaturisation does not presuppose the appearance of an individuality for the artificial object. But for Karin Krommes it is indisputable. She could animate a computer, and in the entomological display case we find miniature planes pinned out in the same way as beetles. The presentation presupposes if not a unity, then at least a close proximity of these forms of life.

The necrosphere is ready to forget that the impulse to life is given to it by man, Krommes maintains. Aviation engines, the portraits of which are painted with such life by Karin Krommes, have found their natural habitat. The heavens, to which mankind has always attributed the qualities of an idealised existence, are already occupied. In the air, among the flying creatures, of which man also denies the possession of any intellect, their supremacy is undisputed.

Танец. 2012. Холст, акрил, масло. 150×210 см
Dance, 2012, oil and acrylic on canvas, 150×210 cm

Взмах. 2012. Доска, акрил. 60×45 см
Sway, 2012, acrylic on panel, 60×45 cm

Восход. 2012. Холст, акрил, масло. 80×150 см
Rise, 2012, oil on canvas, 80×150 cm

Ночной дух. 2008. Акрил, бумага. 19×34 см
Night Spirit, 2008, acrylic on paper, 19×34 cm

Серия Стоп-кадр VI. 2008. Акрил, глазурованная рама. 22×17 см
Still Series VI, 2008, acrylic on glazed frame, 22×17 cm

ASK 09

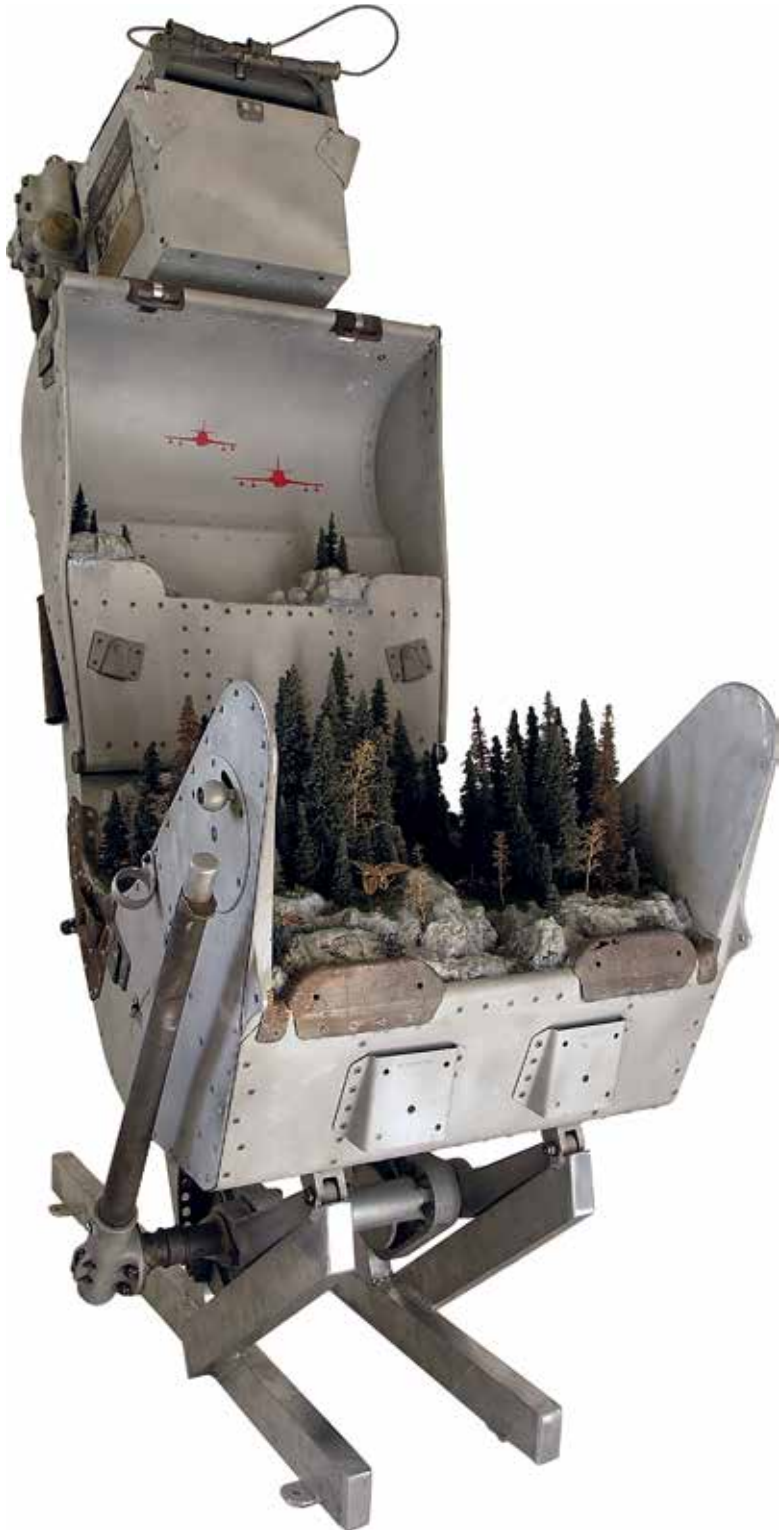
Серия Стоп-кадр XIII. 2011. Акрил, глазурованная рама. 22×18 см
Still Series XIII, 2011, acrylic of glazed frame, 22×18 cm

Без названия IV. 2009. Фигуры, вырезанные вручную, насекомые, найденный энтомологический ящик. 40×50×6 см
Untitled IV, 2009, hand cut card, insects, found entomology drawer, 40×50×6 cm

Реликвия II. 2008. Доска, акрил. 66×90 см
Relic II, 2008, oil on panel, 66×90 cm

Дух. 2010. Холст, акрил, масло. 20×15 см
Ghost, 2010, oil and acrylic on canvas, 20×15 cm

Катапультируемое кресло 1. 2010. Катапультируемое кресло, краска, моделирующий материал. 140×80×46 см
Ejector Seat 1, 2010, ejector seat, paint, modeling materials, 140×80×46 cm



Господство I. 2011. Холст, акрил, масло (диптих). 150×80 см (каждый холст)
Reign I, 2011, oil and acrylic on canvas (diptych), 150×80 cm (each canvas)

Господство II. 2012. Холст, акрил, масло (диптих). 150×80 см (каждый холст)
Reign II, 2012, oil and acrylic on canvas (diptych), 150×80 cm (each canvas)

Господство IV. 2012. Холст, акрил, масло (диптих). 150×80 см (каждый холст)
Reign IV, 2012, oil and acrylic on canvas (diptych),150×80 cm (each canvas)

REMOVE BE

Падение. 2012. Холст, акрил, масло. 60 × 100 см
Fall, 2012, oil and acrylic on canvas, 60 × 100 cm

Правление. 2012. Холст, акрил, масло. 60×100 см
Rule, 2012, oil and acrylic on canvas, 60×100 cm

Карин Сабина Кроммс

БИОГРАФИЯ

Родилась в Германии (1979), выросла в Люксембурге. С отличием окончила одну из лучших художественных школ Британии — Колледж искусств Эдинбургского университета, получив степень магистра изобразительных искусств первой категории. Живет и работает в Бристоле. Ее живописные работы и 3D-объекты являют собой счастливое соединение свободы творчества и незаурядных технических возможностей. Выполненные мастерски, с почти фотографической точностью, они тем не менее не оставляют сомнения в том, что перед нами предмет искусства, над которым поработала кисть талантливого художника.

Образование:

1998–2004

Колледж искусств Эдинбургского университета.
Магистр изобразительных искусств первой категории.

Персональные выставки:

2010

Signature, собственный выставочный стенд, Абу-Даби Арт. Абу-Даби, ОАЭ

2009

Swarm, Waterhouse & Dodd. Лондон, Великобритания

2001

Sektscheune. Ниттель, Германия

Избранные коллективные выставки:

2011

Abu Dhabi Art. Абу-Даби, ОАЭ
SCOPE Basel, Kaserne Basel. Базель, Швейцария
Miami International Art Fair. Майами, США
Шоу открытия, Waterhouse & Dodd. Нью-Йорк, США
Inside Out — уличные художники Ямайки. Бристоль, Великобритания

2010

SCOPE Miami. Майами, США
SCOPE Basel. Бристоль, Великобритания
London Art Fair, Излингтон. Лондон, Великобритания
Miami International Art Fair. Майами, США

2009

Jamaica Street Artists and Friends, городской музей Бристоля. Бристоль, Великобритания
157 Autumn Exhibition, Королевская академия Западной Англии, Бристоль, Великобритания
Jamaica Street Open Studios. Бристоль, Великобритания
London Art Fair, Излингтон. Лондон, Великобритания

2008

Art Paris Abu Dhabi. Абу-Даби, ОАЭ
London Art Fair, Излингтон. Лондон, Великобритания

2007

Art Paris Abu Dhabi. Абу-Даби, ОАЭ
Jamaica Street Open Studios. Бристоль, Великобритания
20/21 International Art Fair, Королевский колледж искусств. Лондон, Великобритания
London Art Fair, Излингтон. Лондон, Великобритания

2006

Art London, Королевский госпиталь, Челси. Лондон, Великобритания
Baggator charity exhibition, Табачная фабрика, Бристоль, Великобритания
Jamaica Street Open Studios. Бристоль, Великобритания
Flight, городская галерея Страуда. Страуд, Великобритания

2005

153 Autumn Exhibition, Королевская академия Западной Англии. Бристоль, Великобритания
Group Exhibition, галерея Мерц. Эдинбург, Великобритания
SAA Annual Exhibition, Королевская Шотландская академия. Эдинбург, Великобритания

2004

Postcards for Sick Kids, благотворительная выставка, Lyon & Turnbull. Эдинбург, Великобритания
Braveart 04, галерея «Атриум». Лондон, Великобритания
Group Exhibition, галерея Мерц. Лондон, Великобритания

2002

Artothek, TUFA. Трир, Германия
ECA Students, аэропорт Тёрнхаус, Эдинбург, Великобритания

Karin Sabine Krommes

BIOGRAPHY

Karin was born in Germany (1979) and raised in Luxembourg. She gained a 1st class MA degree at Edinburgh College of Art, one of the best art schools in Britain. Since then she has lived and worked in Bristol. In her paintings and 3D work, she has always tried to marry her creativity with a considerable technical ability. Her paintings are finely executed, but she leaves enough evidence of brushwork to highlight the artistry.

Education

1998–2004

MA (Hons) Fine Art (1st class travel scholarship award),
Edinburgh College of Art, University of Edinburgh

Solo Exhibitions

2010

Signature, (solo booth) Abu Dhabi Art. Abu Dhabi, UAE

2009

Swarm, Waterhouse & Dodd. London, UK

2001

Sektscheune. Nittel, Germany

Selected Group Exhibitions

2011

Abu Dhabi Art. Abu Dhabi, UAE
SCOPE Basel, Kaserne Basel. Switzerland
Miami International Art Fair. Miami, USA
Opening Show, Waterhouse & Dodd, New York, USA
Inside Out — Jamaica Street Artists. Bristol, UK

2010

SCOPE Miami. Miami USA
SCOPE Basel. Basel, Switzerland
London Art Fair, Islington. London, UK
Miami International Art Fair. Miami, USA

2009

Jamaica Street Artists and Friends, Bristol City Museum. Bristol, UK
157 Autumn Exhibition, Royal West of England Academy, Bristol, UK
Jamaica Street Open Studios, Bristol, UK
London Art Fair, Islington. London, UK

2008

Art Paris Abu Dhabi. Abu Dhabi, UAE
FORM London, Olympia. London, UK
London Art Fair, Islington. London, UK

2007

Art Paris Abu Dhabi. Abu Dhabi, UAE
Jamaica Street Open Studios, Bristol, UK
20/21 International Art Fair, Royal College of Art. London, UK
London Art Fair, Islington. London, UK

2006

Art London, Royal Hospital, Chelsea. London, UK
Baggator charity exhibition, Tobacco Factory, Bristol, UK
Jamaica Street Open Studios. Bristol, UK
Flight, Stroud House Gallery. Stroud, UK

2005

153 Autumn Exhibition, Royal West of England Academy, Bristol, UK
Group Exhibition, Merz Gallery. Edinburgh, UK
SAA Annual Exhibition, Royal Scottish Academy. Edinburgh, UK

2004

Postcards for Sick Kids, charity exhibition, Lyon & Turnbull. Edinburgh, UK
Braveart 04, Atrium Gallery. London, UK
Group Exhibition, Merz Gallery. Edinburgh, UK

2002

Artothek, TUFA. Trier, Germany
ECA Students, Edinburgh Turnhouse Airport. Edinburgh, UK

© Карин Кроммс, 2008–2012
© Яна Ландэ, 2012
© Галерея «Триумф», Москва, 2012

Тираж 500 экз.

Издатель: Галерея «Триумф», Москва, 2012

ISBN 978-5-904334-46-8

© Karin Krommes, 2008–2012
© Yana Lande, 2012
© Triumph Gallery, Moscow, 2012

Edition 500

Publisher: Triumph Gallery, Moscow, 2012