



# 12

## **BRESKIR LIST- MÁLARAR**

14/5 - 5/6 1977  
KJARVALSSTAÐIR  
REYKJAVÍK - ÍSLAND

**Colin Cina**  
**Julian Cooper**  
**Michael J. Crowther**  
**Jennifer Durrant**  
**Paul Hempton**  
**Knighton Hosking**  
**Kerry Kennedy**  
**Barry J. Martin**  
**Alan Miller**  
**Alex Thomson**  
**David Whitaker**  
**Tony Wilson**

## Formáli

Á árunum 1972-74 var ég við nám í Lundúnum og fylgdist þá náð með því sem var að gerast í breskri myndlist, naut þess og reyndi að skoða það í þjóðfélagslegu og listsögulegu samhengi. Þar var um auðugan garð að gresja, en einna mesta ánægju hafði ég af þróun mála í breskri höggmynda- og malaralist. Komst ég fljótt á þá skoðun að áhugamál ungra listmálara í Bretlandi mætti sjá í hnotskurn á sýningum þeim sem sýningarsalur breska listaráðuneytisins (Arts Council), Serpentine Gallery, stóð fyrir á ári hverju, en þar var lögð áhersla á að kynna unga og efnilega listamenn í mörgum greinum myndlistar.

Hlutbundin túlkun var ekki ofarlega í huga þeirra listmálara sem þar sýndu heldur fjölluðu verk þeirra um togstreituna milli hins tvíviða og þrívíða, ljóss og myrkurs, tilfinninga og rökvisi, - aldagómul vandamál að visu, en höndluð með sérlega breskum skilningi á gildi ljóðrænnar innlifunar.

Í samráði við Sue Grayson, listrænan framkvæmdastjóra Serpentine Gallery, valdi ég þessa 12 listamenn sem hér eru til sýnis, sem fulltrúa ungra breskra málara, með það í huga að kynna þá hér á landi, - en það er bjargföst trú mín að þjóðleg list verði góð list aðeins með því að taka tillit til og bera sig saman við það sem er að gerast annars staðar í heiminum.

Nú hefur þessi draumur minn ræst fyrir tilhlutan Listráðs hér að Kjarvalsstöðum og fyrir það kann ég ráðinu miklar þakkar. Ég vil einnig þakka Sue Grayson fyrir stóðugan stuðning hennar og uppörvun, svo og aðstoð við uppsetningu sýningarinnar. Listamönnum þakka ég fyrir þátttökuna, en tveir þeirra hafa reynt sérstakir haukar í horni, þeir Barry Martin sem ritaði

## Preface

From 1972-74 I was a student of art history in London and followed avidly the development of British art, which I enjoyed and tried to see both in its social and art historical context. Of course a great many things were happening, but what I enjoyed most were the changes and speculations taking place within British painting and sculpture. Soon I came to the conclusion that if one wanted to survey the concerns and problems of young British painters, they could be found, in a nutshell, in the Art Council's Serpentine Gallery, which every year made a point of showing young and promising artists.

These painters were on the whole not interested in figurative painting. Instead their works dealt with the clash, - or reconciliation, of space and flatness, of light and darkness, feelings and logic, - age old problems to be sure, but handled with a particularly British respect for lyrical intuition.

In collaboration with Sue Grayson I chose these 12 artists on show here, as representatives of young British painters today, with the intention of exhibiting their paintings in my country, for it is my firm belief that a national art will become an art of quality only if it takes into account outside developments.

At last my plans have been realized, due to the interest of the present arts council here at Kjarvalsstaðir, - for which I am very grateful. I would also like to thank Sue Grayson for her support and encouragement over a period of three years, as well as for her assistance in setting up the exhibition. My gratitude too, to the artists concerned, for their enthusiasm for the project. Two of them have in fact done more

inngang að sýningunni og Colin Cina sem leiðbeindi við uppsetningu. Ég og Listráðið stöndum einnig í þakkarskuld við Arts Council og British Council í Bretlandi og Eimskip og Flugleiðir fyrir einstaka greiðasemi. Vona ég að þessi sýning verði til þess að opna augu almennings og örva listamenn. Þá er tilganginum náð.

Aðalsteinn Ingólfsson  
framkvæmdastjóri Listráðs

than their due : Barry Martin who wrote the introduction, and Colin Cina who gave helpful advice on the mounting of the show. Our thanks also to the Arts Council of Great Britain, and the British Council as well as Eimskip and Flugleiðir, all of whom lent a helping hand. I hope this exhibition will open the eyes of the general public and stimulate our artists. No one could ask for more.

Aðalsteinn Ingólfsson  
Art Director

## Inngangur

„Listmálarar verða að tala með málningu sinni, - ekki orðum“ (Bandaríski listmálarinn Hans Hofmann "It Is", Nr. 3, 1959)

Hinn viðkunni listáhugamaður og heimspekingur Herbert Read sagði: „Í dag krefjumst við ekki af listamanninum tjáningar á" voldugri og nægjusamri sál", sem var lýsing Winckelmanns á forngrískri list, og ekki heldur sögugerðar eða heimspeki. Nú fórum við fram á tjáningu sannleikans og þegar við metum hvort listamanninum hafi tekist vel eða illa upp í þessu efni, þá notum við sem mælistiku hugmyndina um hina persónubundnu lífsorku, en ekki hinn forna mælikvarða: samstillingu og samræmi.“

Málarar, sem hér sýna verk sín, vinna flestir hvatlega og þeir eru sérstæðir einstaklingar sem ekki hræðast mistök. Hin listræna barátta er um hið „sanna“ og „réttu“. Tilvitnunin hér efst hefur mikla þýðingu fyrir listamanninn í dag, kannski meiri þýðingu en oft áður. Að visu gat Hofmann ekki séð fyrir þróun myndlistar á síðustu árum sjötta áratugsins, þegar fjöldi listamanna hóf að tjá sig með orðunum einum eða þá með þurrlegum rannsóknum. Þrátt fyrir það er það enn málningin og sveigjanleiki hennar sem hefur gert listamanninum kleift að skilja undirstöðu mannlegrar sköpunar og finna sjálfan sig. Litum á það sem Hofmann segir um hugtakið „gæði“: „Listamaður er metinn fyrir eigin innsýn og tjáningu hennar, en ekki fyrir það hvernig hann fylgir hefðinni. Þess vegna er það ávallt merki um óvissu, þegar listaverk eru metin og dæmd með tilvísun í verk annarra. Gæði eru gæði, hvar sem þau leynast. Listamaðurinn verður að fylgja innri sannfæringu, en ekki að elta tisku“.

Listamennirnir á þessari sýningu eru í raun að segja: „Hvað get ég gefið listinni af sjálfum mér?“ en ekki „hvað get ég gert, ef tekið er mið af nýjustu tækni og listsögulegri þróun?“.

Nýlist í Bretlandi er orðin mjög kreddubundin. Sú staðreynd er tengd því endurskipulagi á listaskólum í Bretlandi sem komið hefur verið í kring á síðustu árum og þær stofnanir hafa ávallt áhrif á yfirbragð listar á hverjum tíma. Eftir stúdentaóeirðirnar 1968, hafa breskir listaskólar verið neyddir til að „standa skil á starfi sinu“ og „falla inn í munstur æðri menntunar.“ Áherslan á gagnmenntun, háskólakröfur og aukánámsgreinar innan listaskóla hefur varnað mörgum skólanum að kenna málun og skúlptúr til hlítar.

Listmálararnir hér á sýningunni eru í litlum vafa um áhugamál sín og stefnumórk. Sérhver þeirra hefur tekið sér málninguna að miðli, með opinn huga gagnvart eðli þess og framtíðarþróun. Þeir hræðast ekki fagurfræði. Michael Crowther segir: „Ég vildi gjarnan að málverk min hefðu til að bera þá rúmhugsun og þyngd sem finna má í hinum voldugu málverkum Matisse frá 1914-16, - þau hafa haft mikil áhrif á mig.“ Tony Wilson segist reyna „að skapa sérstakt rúm-raunsæi í hefðbundnum skilningi þess hugtaks, en á eins hlutlausan hátt og mögulegt er.“ Í fyrri verkum sínum taldi hann sig fjalla um „togstreituna milli uppbyggingar og samræmis, - ég vildi beita geómetríu í grunnu rúmi“.

Landslag er flestum þessum málurum mikilvægt, eins og glöggur kemur fram í ljóðrænum náttúruminningum í verkum Paul Hempton og Julian Cooper. Samsetningar Kerry Kennedy fjalla um það hvað sé landslag og hvað ekki. Knighton Hosking birtir minningar um sundurslitin landslagsform sem falla inn í markvissan leik með rúm og yfirborð. Hin óhlutbundnu verk Mike Chrowther og Alex Thomson sýna m.a. málningu fellda í reiti eins og ræktað land.

Í öllum þessum tólf tilfellum sjáum við sterka persónuleika að verki. Engin tilraun er gerð til þess að setja málverkinu skorður sem ráðast af öðru en því sem verkinu viðkemur. Ég álit að aðeins með því að „skapa“ og vera meðvitandi um það handverk sem því fylgir, fæðist persónuleg tjáning. Aðeins á þann hátt getur listamaðurinn opinberað hlutlaust vitneskju sína um hið óvissa eðli sjálfstjáníngar.

Ameríski „concept“ listamaðurinn Sol Le Witt er á því að „í öðrum greinum listar geti upphafleg hugmynd breyst við vinnslu“. Hann er sannfærður um að í myndverki „séu allar ákvarðanir teknar fyrirfram.“ Þessi skoðun hefur sérstaka þýðingu fyrir listamennina hér. Hugmyndir þeirra og rúmtilfinningar blandast þegar í upphafi máverkanna, ásamt minningum um staði og öðrum tilfinningum.

Listmálarar treysta á hæfileika sína til að bregðast við á skynrænan hátt, að skynja og finna fyrir umhverfinu eins og hver annar, en síðan reyna þeir að festa þessi viðbrögð með málningu á flöt. Í þessu felst stöðug endurskoðun og upphaflega hugmyndin breytist í vinnunni. Þeir virða breytileika tilfinninganna. Tilfinningar stjórna lífi þeirra og starfi í sama mæli og hugmyndir og forskrift. Málningin verður ómissandi tæki til að grípa á lofti öll stig tilfinninga.

Listamennirnir hér á sýningunni hafa ekkert við hina hefðbundnu upphengingu málverka að athuga. Þeir eru sáttir við það að málverk þeirra skuli vera sýnd í afmörkuðum sýningarsölum. Þeir taka þessa hefð sem sjálfsagðan hlut.

Amerísk málalíst, svo sem „all-over“ tæknin, litunartæknin og fleiri tilbrigði hafði mikil áhrif á enska málalíst á árunum eftir 1960. Þeir listamenn sem hér eru sýna glöggst hvernig þeir hafa losnað undan þeim áhrifum. Andspyrna þeirra er ólík því sem átti sér stað með hina svokölluðu „Situation“ málara í Bretlandi á árunum eftir 1960, en þeir svóruðu Ameríkumönnum með því að mála mjög sterkbyggt og skipulega, – sem var einnig andóf gegn hinum „ljóðrænu, náttúrulegu verkum St. Ives málara“, auk þess sem þau vinnubrögð veittu þeim ráðrum til að undirstrika ný gildi. Þau gildi grunvölluðust á „nýrri rúm hugsun“ og „tengslum áhorfanda og málverks“ (Úr sýningarskrá „Situation“ málverkasýningar). Þessar „Situation“ sýningar í London árin 1960 og 1961 mörkuðu upphaf reglulegrar óhlutbundinnar málalístar í Bretlandi. Að sjálfsögðu var áður málað óhlutbundið í Bretlandi, en ekki á eins yfirgripsmikinn hátt.

Fá málverk á þessari sýningu eru skyld verkum annarra breskra listmálara, nema þá mjög lauslega. Ekkert þeirra er t.d. eins einfalt í sniðum og þær myndir sem málariinn Jeremy Moon gerði á miðjum sjötta áratugnum, – stórar, óhlutbundnar en með mjög ensku yfirbragði. Málverk Colin Cina eru líklega skyldust þeim að byggingu, en sterklita og titrandi yfirborð þeirra virkar allt öðru vísi á áhorfandann. Breski gagnrýnandinn David Thompson hefur sagt að „breski málalíst eigi það sjaldan til að leggja fram ótvíræðar sannanir og byggist ógjarnan á völdugri samstillingu og stöðugleika, sem eru forsendur klassískrar lístar“. Mér virðist sem þau yfirveguðu, klassísku vinnubrögð sem voru svo mörgum „hard-edge“ málurum nær eftir 1960, eigi sér ekki talsmenn á þessari sýningu.

Á síðustu árum sjötta áratugsins og á fyrstu árum þess sjöunda hefur farið fram róttækt endurmat á eðli sjónrænnar miðlunar innan myndlistar. Kerry Kennedy segir verk sín vera „sjálfs-skoðun með því að reyna gildi fundinna tákna“ og er hann því á svipuðum slóðum og starfsbróðir hans Tom Phillips sem teflir saman fjölda ólíkra atriða.

Og áfram er haldið við að ígrunda eðli myndrúms og hvernig megi fylla það, en þau

heilabrot hafa verið snar þáttur málunarhefðarinnar frá upphafi. Í verkum Colin Cina sjáum við rétta skiptingu hlutfalla ítrekaða, áhersla er lögð á bilið milli eininga og sjónræna þyngd hvorrar einingar, svo og „rúmið“ milli linanna. Alex Thompson dreifir birtu jafnt og ákveðið um myndflötinn og finleg tónstig í málingu hans mynda órofa viðáttu sem við þekkjum innra með okkur. Mismunandi málunartækni þeirra Colin Cina og Alex Thompson er út af fyrir sig afar lærdómsrík, þar eð hún gefur til kynna rúm hugsun beggja og hvernig hún er uppbyggð. Þessir málara, sem við sjáum hér, lýsa sjálfum sér með málverkinu, en reyna samt að gera þau eins óháð sér og mögulegt er. Verk Alan Miller „Trough a Glass Darkly“ inniheldur leifar af sniðum sem virðast rifin á jöðrum. Þau sýnast éta eða brenna sig inn í strigann Miller leggur hvítt yfir svart eða dregur dökkan slóða við hvítan jaðar til að aðskilja myndhluta. Á einum stað er málingunni leyft að leka niður á við og skapa þannig lóðrétta áherslu. Pensilfór hans eru bæði þurrleg og safarík. Stór form eru sem umgjörð látausra smáatriða og hið tvíræða og grunna myndrúm hans er ólíkt því sem gerist í málverkum Tony Wilson sem eru mun læsilegri. Þar sem hinn síðarnefndi býr til óljósa dul með hlutleysi málverka sinna, smíðar Miller leyndardóma úr litasamsetningum sínum. Colin Cina, í samtali um „MH“ myndröð sína frá 1971, sagðist vilja gera „málverk sem eru virk bæði í lit og áferð og sýna ótvíræða rökvisi“. Breskur gagnrýnandi, William Vareley, segir um nýjustu verk Colin Cina: „Með því að þekja strigann dilóttri málingu, verður myndrúmið enn grynna og jafnframt óræðara“. Í framhaldi af þessu segir Varley: „Við sjáum mjúkdauft, bólsturkennt andrúmsloft sem á stöku stað er rofið með föstum linuáherslum“.

Þessari lýsingu má beita til samanburðar við verk Alex Thomson, þar sem laust málaður flötur er öðru hvoru rofinn af línunum. Þar er málingunni nuddað inn í strigann, dreift og skipt og striginn er gegnsýrður lit sem gefur yfirborðinu sterkan munaðarlegan svip. Þar sem Colin Cina beinir athygli okkar í sífellu að jöðrum málverksins með teikningu sem jafnframt undirstrikar flatneskju, markar teikning Thomson ákveðin svæði. Línur hans umlykja aldrei til fulls, heldur dreifa sér og beina auganu sitt á hvað um dúkinn og jafnvel inn í hann og maður hefur á tilfinningunni að geómetrisk form séu í felum undir yfirborðinu. Skálinur Colin Cina eru gjarnan samstæðar en í andstæðum litum. Myndrúm Tony Wilson er

fyllt af fyrirbærum eins og trapisuformum, hringjum, skifum og hornréttum einingum. Þau sýnast næstum áþreifanleg og virðast á flugi í raunsæju rúmi, fyrir framan eða aftan hvort annað. David Whitaker segir að tilgangur sinn sé að „skapa sjónræna tilfinningu sem megi líkja við það að vera á hafi úti.... Áhrifin eiga að vera eins og horft sé í birtu yfir stigandi hafsinns“. Ljósíð, bæði taktfast og skarpt afmarkað, hefur hér mikilvægu hlutverki að gegna, – það dreifir myndáherslum á misbjört svæði. Samspil andstæðna og mjúk áferðin er ríkur þáttur af inntaki verkanna.

Mike Crowther reynir að tefla saman, „minningum um landslag“ og eigin hugmyndum um myndsköpun. „Minningar um staði sem ég hef heimsótt spretta oft ósjálfrátt fram þegar ég mála“. Þær endurminningar, kröftug og tætingislegar í útliti, lifga upp á hið flata yfirborð. Málningin er hratt og þykkt áborin og kemur hreyfingu á hinar þéttskipuðu einingar málverksins. Höfuðatriði eru síðan undirstrikuð með ákveðinni teikningu sem skín í gegn um málninguna. Stundum virðast útlínur loka striganum við jaðar málverksins, en ekki öfugt sem algengara er.

Eftir að Knighton Hosking lauk hinum svokölluðu „Fónix“ málverkum sínum árið 1975 hefur honum fundist að hið „persónulega“ í verkum sínum væri þurraúsið og hefur hann síðan unnið stóðugt við eitt stórt málverk sem hann nefnir „One Partial View, River of Pools“ sem er mjög frábrugðið eldri verkum hans. Í fyrsta sinn notar hann beinar tilvitnanir í hlutveruleikann. Í „3 Partial View I“ 1976 sjáum við móta fyrir rimlahliði og í „Binding“ frá 1975 notar Hosking hnút sem uppistöðu, bæði sem ták og sem mælikvarða innan myndarinnar. Hliðið birtist aftur í dulargervi í „One Partial View...“. Þar sést hrikalegt landslag, umlukt og sundurskorið af undnum lengjum í lágtóna litum. Í nýjstu myndum hans eru helstu atriði næstum þrykkt inn í yft yfirborðið sem sjálft er hrært til uns eitthvað form kemur í ljós. Við verðum vör við angurværð og eftirsjá í þessari notkun málarans á tünhliðinu heima.

Málverk Jennifer Durrant eiga í sjálfu sér lítið skyft við landslag, en þó eru í þeim lífræn atriði. Hún teiknar beint með málningunni og gerir enga tilraun til að fela ummerki eða endurskoðun. Formin lifna í máluninni sjálfri og eiga sér samsvörun annarsstaðar á fletinum. Hið heillega yfirbragð málverka hennar ræðst af einfaldri formhugsun og afdráttarlausum vinnubrögðum hennar. Oftast eru

formin eins og limd við strigann og gefa til kynna lögun hans og stærð. Engar sjónhverfingar eru viðhafðar. Ef við berum saman vinnulag hennar og Colin Cina, er augljóst að hún stefnir í allt aðra átt. Samt sem áður leggja þau bæði mikla áherslu á eðli strigans sem flatar.

Kerry Kennedy malar gjarnan eftir ljósmyndum, myndir af trjám, skýjum og landslagi sem hann síðan raðar saman á myndfleti, – bæði í svart/hvítu og litum. „Við skynjum umhverfi okkar fyrst og fremst gegnum landslag“ segir hann. „Mér finnst þess virði að tengja fyrirmynd og eftirmyndir“. Stundum skoðar hann landslag eins og í smjásjá, eins og við sjáum á smáblómumum neðarlega í „Drawing no. 79“, en fyrir ofan sjáum við yfir hæðir og dali, þaðan sem blómin koma. Myndeiningarnar eru einfaldar í sniðum og með tilvísun í ljósmyndirnar sjáum við þær sem landslag, nær og fær. Hvernig skiljum við það sem við sjáum? Slíkar spurningar eru hér við hæfi.

Paul Hempton og Julian Cooper stunduðu báðir nám við Goldsmiths listaskólann í London. Báðir leita þeir á náðir landslags í myndgerð sinni. En andrúmsloft allt og úrvinnsla er gjörólik í verkum þeirra. Í málverki Paul Hempton „Marker I“, sjáum við klett standa fyrir miðju, en að baki hans greinum við útlínur annars forms, svipað þeim sem koma fram í öðrum verkum hans. Veggurinn að baki klettinum er eins og tafla, þar sem lettaðar eru leifar þess sem áður hefur skeð í málverkinu. Hellisskúti heimspekingsins Platons hefði líkast til verið með þessu sniði. Kletturinn gæti verið einskona mælistika, til að „mæla út afgang málverksins“, svo notuð séu orð listamannsins. Bak við klöppina í „Marker IV“ hefur hringur verið dreginn á jörðina og þrengir sér meðfram klöppinni í átt til áhorfandans. Klöppin bæði ver og hylur miðbik þessa dularfulla hrings og við það magnast andrúmsloftið enn meir. Sterkleg löngun þessa forgrunnsforms er síðan eins og mótvægi við hvatlega málaða flekkina og strikin í kring. Við igrundum hvort markarinn hafi valdið þessum ummerkjum, en fáum aldrei úr því skorið. Gátan verður enn flóknari við það að hinar frjálslegu einingar í kring virðast upphaflega byggðar á geometriju og mundu því teljast til mannanna verka. Þau hanga mitt á milli forms og formleysu. Hið eyðilega andrúmsloft í hverri mynd eykur síðan enn á einmanakennd okkar. Hvert málverk er séð næstum hlutlaust úr ákveðinni fjarlægð. Þetta hlutleysi virðist síðan í andstöðu við lífliga pensildrættina. Þeir segja fyrir um rúmhugsun málverksins og samtímis gæða þeir

yfirborðið lífi.

Togstreitan milli hins verulega og hins óraunverulega er einnig mikilvægt atriði í verkum Julian Cooper sem segir: „Ég hef sérstakan áhuga á að mála fyrirbæri gerð af mannahöndum og tengja þau náttúrulegum staðreyndum, – og samsama þau. Ég vil nýta alla þá möguleika sem felast í tengslum hins mannlega og hins náttúrulega“, Cooper vinnur eftir formyndum af landslagi eins og í „Study for Riverbank“ 1975-6. Eftir fyrstu eftirmyndina umbreytir hann og fellir hana inn í málverkið. Hann styrkir lögum forma, þau verða við það áleitnari og fá nýtt líf. Í endanlegu málverki er landslagið orðið eins og í draumi eða ævintýri. Plöntur eða klettanibbur taka á sig nýja og oft ókennilega mynd og þau eru oft séð frá skörpu sjónhorni, – ekki ósvipað því sem gerist í málverkum Paul Hempton. Í mynd eins og „Piece of Ground, Vence“ 1976 gefur Cooper myndinni enn dularfyllri undirtón með því að fella tvo smásteina að einkennilegu ferstrendu opi sem gapir á flötum grunni. Í meðföllum Cooper, þróuninni úr formynd yfir í málverk, verður hinn kuldalegi norðurevrópski gróður eins og hitabeltspöntur, – blómstrandí og gróskumiklar. Í myndum hans erum við stödd úti í eilífu sumri, sem er gjörólíkt hinu innhverfa og afmarkaða umhverfi Paul Hempton.

Barry Martin

## Introduction

“Painters must speak through paint – not through words” HANS HOFMANN from “IT IS”, No. 3. WINTER-SPRING 1959.

Herbert Read said that “We demand from the artist not the expression of ‘a great and self-collected soul,’ which was Winckelmann’s description of Greek art; not a literary or philosophical ideal of any kind. For good or ill we now demand from the artist an expression of truth, and in judging the success of the artist in this task our criterion is the subjective criterion of vitality rather than the objective criterion of harmony”.

The painters in this show are excessive in gesture, individual in their stance and prepared to make mistakes. The art battle is in the struggle to try to be ‘right’ using self-referential terms, in the area of content and in those of the painting’s structure.

The opening quotation has a relevance to the painter of today of more importance than before and doubly meaningful.

First, Hofmann could not foresee the intrusion made into the fine art area majoratively in the late sixties of artists who would primarily ‘paint’ their art solely using words or other clinical means, and second that it is the flexibility of the medium, paint, which has allowed the individual to remain in touch with the keystone of all man’s endeavours, namely the search for the way to self-expression and self-identity.

To the issue of quality – “An artist is valued for his personal interpretive insight and not for his conformity to traditional patterns. So it is always an indication of uncertain knowledge if, when judging a work of art, one compares the work of one artist with that of another. Quality is quality wherever found. The artist must follow his inner urge, independent of fads and fashions”. Hofmann.

The painters in this exhibition are saying, “What have I to contribute to art that is of my spirit?” Not, “What can I observe given the facts and conventions of recent art history?”

Contemporary British art has become largely didactic. This is tied closely to the recent restructuring of British art schools. All the artists in the exhibition teach or have taught at art schools in Great Britain – and these have a large influence on the ‘flavour’ of art at any one



time. Especially since 1968 and the international student revolt, British art schools have "been forced to 'rationalize' themselves" and fit "into the general pattern of higher academic and technical education". Emphasis on education, university entrance requirements and a complementary study system within the art school curriculum has led many art schools away from teaching strictly painting and sculpture.

The painters in this show exhibit little hesitation about their chief concerns and the style of their art. Each artist accepts the medium of paint, for what it is, and for what it might become. There are conscious attempts to produce the aesthetic product. Also set are their intentions, as Michael Crowther states when he says, "I would like my paintings to have the kind of space and weight that I see in the great Matisse paintings of the 1914-16 period, they exert a massive influence on my work". Tony Wilson attempts "...to make a specific space-reality, in a traditional painting sense, without the use of subjectivity". He stated his earlier concerns as dealing mainly with "... the problems of composition-construction; confining the forms to geometry and limiting the depth into the painting".

Landscape plays a large part in most of these painters' work, as in the more overt forms of Paul Hempton and Julian Cooper that suggest an underlying elegaic purpose. Kerry Kennedy's collaged paintings provoke questions of what landscape is or might be. Knighton Hosking's fragmented visions of details of remembered landscape have incidents placed into an abstracted space/-surface. Mike Crowther's and Alex Thomson's abstracted spaces are of 'landscaped' paint.

In all twelve cases, a process of character identification is at work and importantly can be seen to be at work.

There is no tidying up in the presentation of the images to conform to any dictates that might originate outside of the painting process. I am taking the question of identity far by saying that it is only by the artist's recognition of the making process that he makes it possible for his self-expression to be revealed. And only then in that context will he be able to express his awareness of the transient nature of self-expression.

Sol Le Witt, an American conceptual artist believes that "... in other forms of art the concept may be changed in the process of execution".

He believes in the principle that for the work of art, "all of the planning and decisions are made beforehand".

It is worth mentioning that the last statements have particular relevance for the artists in this exhibition. Here, the concept or abstract idea is mingled at the outset of the painting with feelings for space, remembered places and sensations not capable of being engendered in the art work before the act of painting takes place.

Painters rely on their ability to respond through their senses, to think and feel as anybody else does and they try to put these response patterns into paint onto canvas. It is an ongoing activity as the painting is made and the concept is modified during this process. They respect the fleeting nature of feeling. Emotion governs their lives as much as ideas and concepts do. Paint becomes an indispensable instrument through which they can show these changes.

The artists in this show do not question the procedure and convention of hanging the work of art, per se. They do not raise the question of why they are revealing their work in an enclosed gallery space. This convention is kept and needed.

Questions testing the convention of painting as an activity are current in the Western fine art area.

The break away shown by these artists from the more overt influences of New York styles of painting such as 'all-over' or 'colour-stain' painting and the later 'easy' style of American West Coast painting, (which had little effect in Great Britain), is visually demonstrated by these young painters. This resistance is quite unlike the 'Situation' painters in Great Britain in the sixties who responded to American ideas on painting quite deliberately, partly as a reaction to the "lyrical, often nature-inspired work of the St. Ives painters" and which afforded the occasion to assert new values. Their reaction was to "new conceptions of space in painting" and "...the spectator's relationship to a painting". (Catalogue introduction to the 'Situation' shows). The 'Situation' exhibitions in London in 1960 and 1961 marked the beginning of abstract painting in Great Britain. There had been abstract painting before but never on the scale of these shows by English artists.

There are few paintings in this show which can

be easily related to other English painters' work except in a generalised way. None are as formally neat as, say, Jeremy Moon's middle period pictures made in the mid-60's. (Moon - an English painter - was making as near-pure abstract painting on a large scale as is possible and these showed very English qualities). Colin Cina's paintings are perhaps the closest, in this show, but his heightened and busy surfaces suggest a very different effect. David Thomson (a distinguished British art critic) said that "British painting has rarely been inclined to the unequivocal statement or to the fund of ordered harmony which is content not to describe but to be, and as a result it has produced little art which could truly be called classical". It would appear that this cool approach, significant of numbers of 'hard-edged' 1960's painters, is less important to the majority of painters in this exhibition.

The late 'sixties and the 'seventies in the arts have seen particularly radical speculation on the nature of visual communication pursued through visual communication.

Kerry Kennedy's "self-examination through the testing of found images" is within the same boundaries as Tom Phillips. Yet the questioning of space and how to fill it has gone on irrespective and is part of the tradition of painting. We see in Colin Cina's art an emphasis on scale, interval and the visual weight of each part of the painting, be it the 'space' in between the diagonals or not. Thomson's emphasis on general luminosity and almost subliminal variations in tone produce an undefined space yet we feel we know it. The different ways of applying paint seen between Alex Thomson's and Colin Cina's works is in itself instructive in suggesting each artist's concept of space and the character chosen for its articulation.

The artists in this exhibition seek to identify themselves through their painting. They try to make them as self-contained and autonomous as they can. Alan Miller's "Through a Glass Darkly" has fragments of shape that appear torn at the edges. Biting and cutting they score the canvas surface. Miller uses a light on dark, or dark on light edging line to demarcate shapes. In one part the paint is allowed to flow giving a smooth downward direction to the surface. Dryish brush marks are used as are more sensuous ones. Larger shapes enclose passive types and the ambiguous shallow space contrasts with that shown in Tony Wilson's paintings which are

more measureable and quantifiable. Whereas the latter almost creates mystery by the blandness of the work, Miller evokes mystery by an evocative colour structure.

Colin Cina talking about his "MH" series of paintings, 1971, described his intention as being to produce "a painting which is as much a celebration of its colour and surface substance as it is a demonstration of a linear logic at work".

William Varley (another distinguished British art critic), writing about Cina's recent work has described how "...with the introduction of mottled surfaces, the paintings' space became shallower still and to a degree, indeterminate". He goes on to say "...we were confronted by a soft, vaporous atmosphere from which linear accents occasionally emerged".

This description could be used in comparison with Alex Thomson's work where a loosely painted space is picked up and defined in a linear manner. The canvas has the paint scrubbed in, spread, striated, and saturated with colour, and results in the surface being sensually codified.

Whereas Cina takes us right across the painted surface to the canvas edge with lines which follow and emphasise the painting's flatness, Thomson's lines show areas of change. They never enclose but operate as directional changes across and into the surface, suggesting at times geometric forms partially hidden within the picture surface. The diagonal lines in Cina's are often composed in parallel and are sometimes made up of two colours juxtaposed to form a heightened note.

The 'close' space in Tony Wilson's works is filled with elements such as trapezoid shapes, circles, discs and right angled forms. They could almost be constructed since each part 'illusionistically' appears to occupy a 'real' space, slipping behind or in front of another. In his recent work he has tried to compose, "without the use of subjectivity", and he says that the "elements are no longer formal".

David Whitaker states his aim as to "create a visual sensation of being at sea. The effect... as if looking against the light over a rolling mass". Rhythmic and relieved, light plays an important role in modulating the surface into pools of light and dark. Counterchange and soft focus are part of the all-over theme.

Mike Crowther tries to set up a dialogue between "remembered landscapes" and his

current visual and plastic preoccupations. "Memories of places I have visited are often evoked while I am working on a painting". Dynamic and jostling in appearance they use a pictorial space that is essentially flat. Paint is used freely and gives energy to the large and densely massed shapes. The surface is often "blocked" with various earlier directional marks that are allowed to show through. The interior shapes sometimes appear to terminate the canvas at the painting's edge, rather than the other way round.

Knighton Hosking has since the "Phoenix" paintings of 1975, felt that the self-referential aspect of his works was exhausted and has worked on large canvas entitled "One Partial View, River of Pools" which is different. In this for the first time he used direct referential material as the 'basis' for the painting. A figurative reference to a barred gate can be seen in "3 Partial Views I", 1976, and knot shapes in "Binding," 1975. The latter seem to give a symbol and scale clue to the work. The gate appears in a disguised form in "One Partial View, River of Pools". It is a tormented landscape, lacooned and festooned with near writhing forms set low in tone and mood by the use of colour. Most of the recent images are inscribed or relieved into a surface texture which is flurried and whipped into 'form'. These marks 'map' out the shapes. There is a nostalgic, sentimental mood created by the use of the gate to the field in some works.

Although Jennifer Durrant's painting owes little to any landscape tradition, imagery does play an important part. The drawn images in paint are directly made, with little attempt to hide 'brushed' marks or reduce the paint's identity. The shapes are moulded with paint and each sits within an all-over colour field.

The primary nature of the image comes from the simplicity of her shapes and the directness in making without regard to other conventions. In most cases the shape orientates itself flat to the canvas. It uses the materialness of the elements that go towards its make-up to identify the image at the real canvas size. Thus illusion is kept to a minimum. If we compare the uses made of image by Jennifer Durrant with those of Colin Cina's, we find almost opposite intentions. Yet both make the flatness of the canvas important to the final look.

Kerry Kennedy's photo-derived images of trees, clouds and landscapes are juxtaposed, vignette-like onto one surface, some coloured

and some black and white. "The source of much of our daily visual information is in landscape. It is interesting for me to relate the archetype to its source material".

Some elements of the landscape are seen close to, such as the small flowers in the bottom of Drawing No. 79, whilst above a view is shown across valleys and hills where these flowers might have originated. Painted elements are left in simple basic form and these we interpret, given the clues provided by the photo illustrations, as landscape elements either close to or far away. How do we interpret the images we see? Questions such as these seem particularly relevant and relate to the nature of our understanding.

Paul Hempton and Julian Cooper both studied at Goldsmiths' College of Art, London. Both use landscape in their picture-making in a more traditional sense. Each, however, evokes quite different moods and associations within their paintings.

In Paul Hempton's, "Marker I", a small block stands on the ground whilst on the back wall a line describes a profile, not unlike shapes described in paintings entitled "The Heavy is the Root of the Light" and "Marker IV". The back wall seems to exist as a kind of vehicle to record marks that former actions have left behind. It is something like a blackboard with the earlier chalk marks partially removed. Plato's 'Cave' would, I imagine, have looked something like this. The use of the object (rock) is hinted at as being useful for measuring, or as the artist says, "in locating the rest of the painting".

Behind the rock in "Marker IV", a circle inscribed onto the floor is shown squeezing round the sides of the stone. The rock shields and hides the main centre of the implied disc and the mystery is heightened in the formidable way the foreground form sits to the ground blocking our view. It heightens our anticipation of what to expect. This immovability contrasts with the freely made marks seen around and behind the markers. We can speculate that the marker has caused the marks but no clues are supplied to suggest how or why. This enigmatic puzzle is further complicated by our acknowledgement that the marks appear loosely based on geometric shapes and thereby we might assume that some human agency was responsible for them. They appear as though they might be in the process of becoming. The isolation and deserted nature of each work heightens our own feelings of solitude.

Each painting is seen from a cold, uninvolved distance. This cool detachment contrasts with the sensuous application of brushed paint. We mark out the space implied by the illusionism of the painting but at the same time locate the canvas surface with the use of the painted mark itself. The dialogue between reality and the non-real is also a theme of Julian Cooper's work : "I am particularly interested in subjects showing man-made and natural objects together, and all the degrees between; and the different relation the man-made can have with the non-human". Cooper works from sketches made of a landscape scene as in "Study for Riverbank", which are then used as the basis for a painting, as in "Riverbank" 1976/5. After the first straight study, it is interpreted and transformed to the painting. Shapes are strengthened, becoming more insistent and imbued with an inner force as though new born. An almost magical spot is the result in the final painting.

Plant and rock forms take on ambiguous shape configurations but all are seen from a low view point on the picture plane, similar to that used in Hempton's works. Further details in Cooper's work such as the placing of two small stones on the lip of a square hole placed onto a square platform engender mystery and metaphysical questions in "Piece of Ground, Vence", 1976. Cooper's translation from sketch to painting also raises the colder temperate vegetation to a more luxuriant and hot climate type. His arcadian outdoor views are decidedly different to Hempton's hermetic cave-like environments.

Barry Martin



### Colin Cina

Fæddur í Glasgow árið 1943. Nám við Glasgow School of Art 1961–63 og við Central School of Art, London 1963–66. Hlaut Peter Stuyvesant ferðastyrk 1966, til ferðalags í Bandaríkjunum. Hefur kennt við marga listaskóla í Bretlandi, er nú aðalkennari í málaralist við Wimbledon College of Art, London.

Einkasýningar: 1967, 69 & 73 Arnolfini Gallery, Bristol – 1970 Serpentine Gallery, London – 1971 Hatton Gallery, University of Newcastle – 1972 Angela Flowers Gallery, London. Richard Demarco Gallery, Edinburgh – 1974 Galerie Wellmann, Dusseldorf. Angela Flowers Gallery, London – 1975 Third Eye Gallery, Glasgow (Scottish Arts Council).

Helstu samsýningar: 1965–77 Þátttaka í 25 samsýningum, þ.á.m. "New Generation '66" í Whitechapel Art Gallery, London, Young Britain í Altman & Co, New York 1967, British Painting '67-'68, Arts Council ferðasýning, John Moores Liverpool Exhibitions nr. 6 & 9, 1967 & 74, British Drawings '52-'72 í Wolverhampton City Art Gallery, Ung Engelsk Konst, Konsthallen Goteborg 1973, 20th Century Scottish Drawings, Scottish Arts Council, Edinburgh 1975.

Verk í söfnum: M.a. Arts Council of Great Britain, Bristol City Art Gallery, Contemporary Arts Society, London, – Israel Museum, Jerusalem, Konsthallen, Goteborg, Laing Art Gallery, Newcastle, London Press Exchange, Peter Stuyvesant Foundation, London, Scottish Arts Council, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, University of Stirling, University of Glasgow, Victoria and Albert Museum, London.

Heimilsfang: 11b Elizabeth Mews, London NW 3.

- 1 Scarp, akrýl á striga, 228 x 228 cm, 1975
- 2 Pineapple Day, akrýl á striga, 274 x 274 cm, 1976
- 3 Running Biscuit, akrýl á striga, 274 x 228 cm, 1976–77
- 4 Untitled 1, samklipp, 40 x 50 cm, 1976
- 5 Untitled 2, samklipp, 40 x 50 cm, 1976
- 6 Study for "Running Biscuit", vaxlitur & gvass, 40 x 50 cm, 1976



### Julian Cooper

Fæddur í Cumbria árið 1947. Nám við Lancaster School of Art 1964-65 og Goldsmiths College of Art 1965-69. Boise ferðastyrkur 1970. Býr nú í Norður Englandi.

Einkasýningar: 1971 & 72 Zella 9 Gallery, London - 1973 Trevelyan College, University of Durham - 1974 Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne.

Helstu samsýningar: 1969-75 London Group, London - 1972 Greenwich Theatre Gallery, London - 1972 Royal Academy Summer Exhibition, London - 1974 Serpentine Gallery, London - 1974 20th century British drawings, JPL Fine Art, London - 1975 "Envelope" Show, JPL Fine Art, London.

Verk í söfnum: Inner London Education Authority, University College, London, Laing Art Gallery Newcastle, Bolton Art Gallery, Northern Arts, Lancaster University, Abbott Hall Gallery.

„Ég verð var við að það að skoða og vinna með það sem maður sér, magnar tjáningu í málverki. Innviðir málverksins fá viðari merkingu og líkja eftir því sem maður sér. Að vinna eftir náttúrunni hefur hvað mig snertir verið beint framhald af óhlutlægri formköpun. Ég hef sérstakan áhuga á að sýna hvernig mannanna verk og náttúran falla saman og alla möguleika þar á milli, og hvernig sambandi hins mannlega og hins náttúrulega er háttað“.

Heimilisfang: Hart Head Cottage, Rydal, Nr. Ambleside, Cumbria.

- 7 Riverbank, olía á striga, 228 x 90 cm, 1975-76
- 8 Piece of Ground, Vence, olía á striga, 122 x 183 cm, 1976
- 9 Corniche, olía á striga, 153 x 183 cm, 1976-77
- 10 Study for Riverbank I, blýantsteikn., 90 x 45 cm, 1975
- 11 Study for Riverbank II, blýantur & vatnsl., 84 x 54 cm, 1976
- 12 Study for Piece of Ground, Vence, blýantsteikn. & vatnsl., 39 x 58 cm, 1976
- 13 Study of Ground, Vence, blýantsteikn. & vatnsl., 35 x 32 cm, 1976
- 14 Study for Corniche, blýantsteikn. & vatnsl., 36 x 85 cm, 1976
- 15 Study for Corniche, olía á striga, 32 x 45 cm, 1976



### Michael J. Crowther

Fæddur í Durhamfylki á Írlandi árið 1946. Nám við Leeds College of Art 1964–68 og lektor við Jacob Cramer College, Leeds 1968–69. Frá 1970 hefur hann verið lektor við grunnskóla Cardiff College of Art. Einkasýningar: 1975 Serpentine Gallery, London.

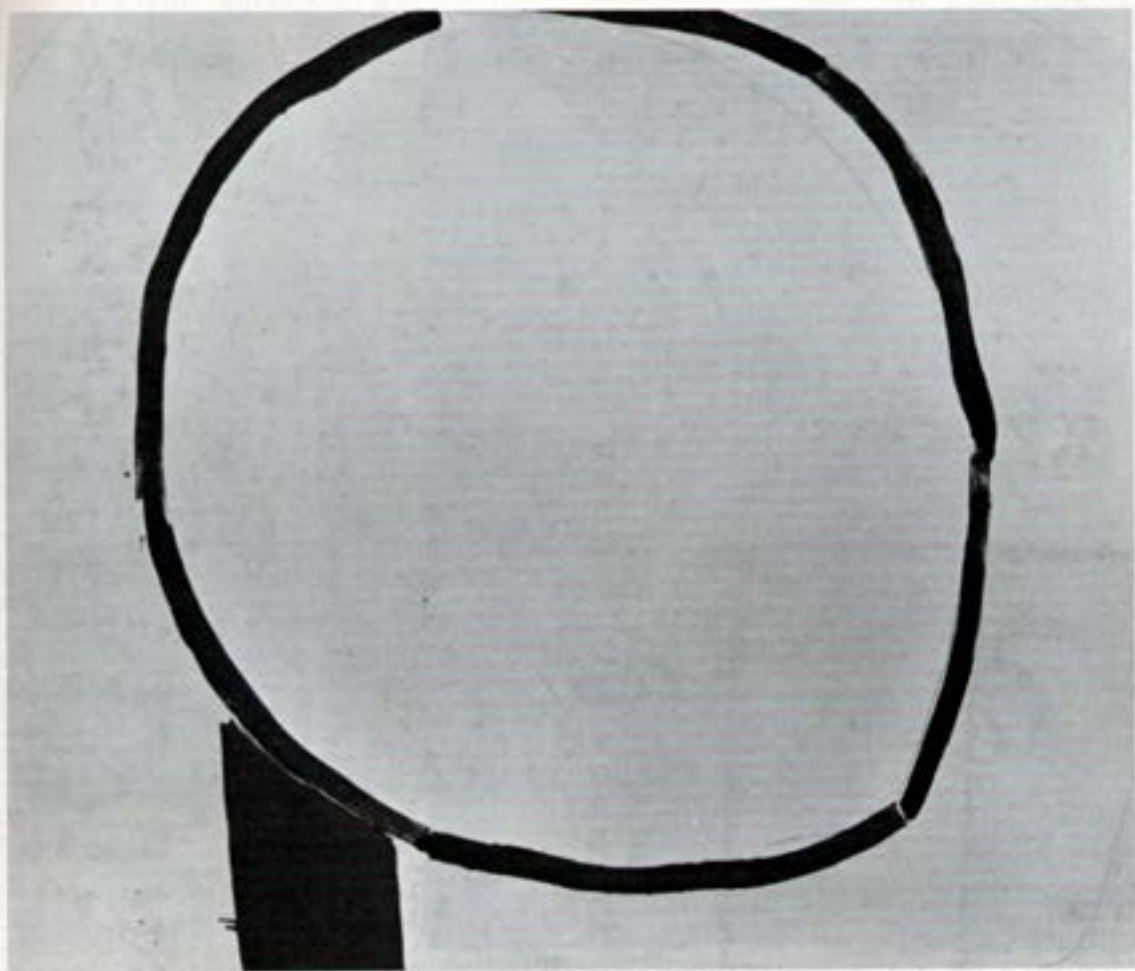
Helstu samsýningar: 1975 Sýning á teikningum (með Stephen Young), Oriel Gallery, Cardiff.

Verk í söfnum: Welsh Arts Council.

„Ég minnst oft staða sem ég hef heimsótt þegar ég vinn að málverkum. Ég reyni síðan að tefla saman þessu „landslagi“ og þeim hugmyndum sem ég hef um uppbyggingu málverks. Ég veit ekki hve ólíkar þessar tvær hlíðar eru, en alltént eru þær uppspretta fyrir málverk mín. Þær renna saman og styðja hvor aðra í verkinu. Ég vil vinna með myndrúm sem er allt að því flatt og minnir mig stöðugt á yfirborð málverksins. Samt sem áður vil ég að á þessu yfirborði séu sterkleg, næstum snertanleg form og visir að dýpra rými. Ég breyti í sífellu máluninni sjálfri og þau tilbrigði benda á það rúm og þá fleti sem ég hef áhuga á. Það liður oft á löngu þangað til málverkið fær á sig heillegt yfirbragð. Helst vildi ég að í málverkum mínum mætti finna rúm það og þyngd sem finna má í hinum völdugu málverkum Matisse frá 1914–16, sem hafa haft mikil áhrif á mig“.

Heimilsfang: 152, Kimberley Rd., Cardiff.

- 16 Wood and Stone I, akrýl á striga, 300 x 244 cm, 1976
- 17 Wood and Stone II for T.M.C., akrýl á striga, 300 x 240 cm, 1976
- 18 Wood and Stone III, akrýl á striga, 300 x 243 cm, 1976
- 19 Wood and Stone IV, akrýl á striga, 300 x 243 cm, 1976



### **Jennifer Durrant**

Fædd í Brighton árið 1942. Nám við Brighton College of Art 1959-63 og við Slade School of Fine Art í London 1963-65, auk framhaldsnáms við Slade 1965-66. Síðan 1965 hefur hún kennt við marga listaskóla og kennir nú bæði við Canterbury og St. Martin's listaskólana.

Einkasýningar: 1974 Serpentine Gallery, London - 1975 University of Surrey, Guilford.

Helstu samsýningar: 1966 Ungir Samtímamenn (Stuyvesant verðlaun), FBA Galleries, London - 1967 September Show, Kasmin Gallery, London - 1967 Survey '67, Camden Arts Centre, London - 1969 Arts Council Collection 1967-68, ferðasýning - 1970 John Moores Liverpool Exhibition 7, Walker Art Gallery - 1976 Previous Exhibitors, Serpentine Gallery, London - 1976 Arts Council Collection 1975-76, Hayward Gallery.

Verk í söfnum: Arts Council of Great Britain, Leicestershire Education Authority.

Heimilisfang: 46 a Caldecot Rd., London SE 5

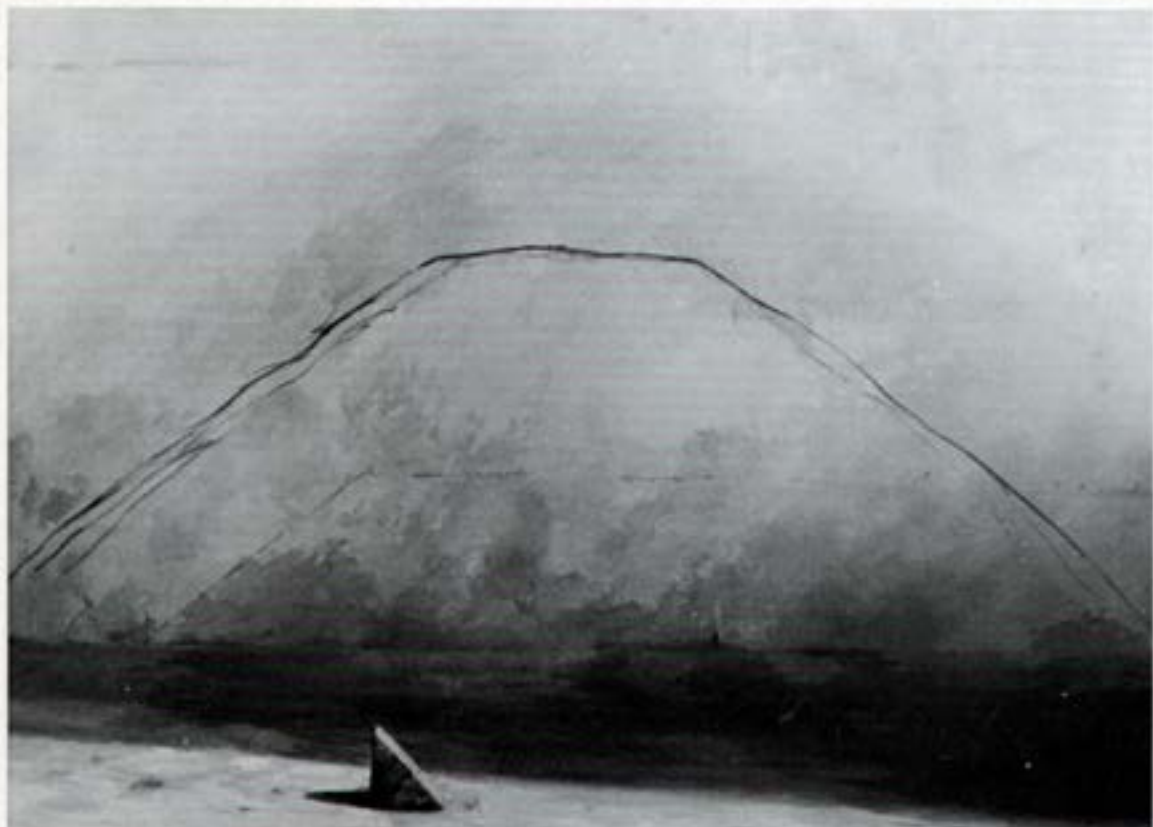
20 No. 1 Summer, akrýl á dúk, 264 x 312 cm, 1976

21 No. 6 Summer, akrýl á dúk, 264 x 309 cm, 1976

22 No. 8 Summer, akrýl á dúk, 267 x 309 cm, 1976

23-27 Drawings, Summer (Shell Series, Leaf Series, Flower Series, Fruit Series), blek á pappír 62 x 76 cm, hver, 1976





### **Paul Hempton**

Fæddur í Yorkshire árið 1946. Nám við Goldsmiths College, London 1964–68 og við Royal College of Art, London 1968–71. Við kennslu í University of Nottingham 1971–73. Kennsla við listadeild Reading University 1973–76 og síðan hefur hann kennt við Wolverhampton Polytechnic.

Helstu einkasýningar: 1972 & 73 University of Nottingham – 1972 Basil Jacobs Gallery, London – 1972 Turnpike Gallery, Leigh, Lancashire – 1973 Chapter Gallery, Gardiff.

Helstu samsýningar: 1965 Northern Young Contemporaries, Whitworth Gallery, Manchester – 1967 & 68 London Group, R I Galleries, London – 1968 & 70 Ungir Samtímamenn, London – 1970 Royal Academy Summer Show, London – 1974 British Painting '74, Hayward Gallery, London – 1975 Annar Alþjóðlegi Teiknibiennialinn, Middlesborough.

Verk í sófnum: Nottingham University, Imperial College, London, Leicester Education Authority, Nottingham Art Gallery.

„Í þessari myndröð nota ég ákveðið form innan myndheildarinnar sem nokkurskonar mælikvarða sem ákvarðar og styður annað sem gerist í málverkinu“.

Heimilsfang: 9 West End, Minchinhampton, Stroud, Gloucestershire.

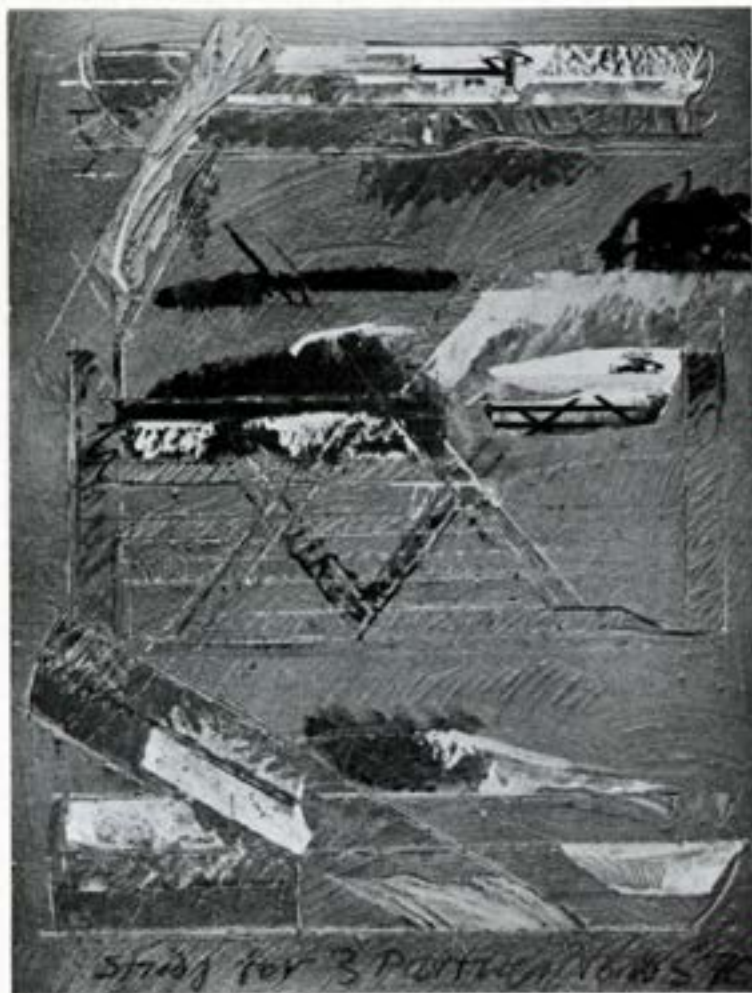
28–32 Marker I, II, III, & IV, olía á striga, 183 x 224 cm. hver, 1976

33 The heavy is the root of the light, koparstunga, 55 x 44 cm, 1975

34 Place, koparstunga, 55 x 44 cm, 1975

35&36 Study I & II, blýantst., 55 x 44 cm, 1976

37&38 Study III & IV, vatnsl., 55 x 44 cm, 1976



### Knighton Hosking

Fæddur í Devon árið 1944. Nám við Exeter College of Art 1959-63 og við Central School of Art and Design 1963-66. Ferðalög í Bandaríkjunum á Peter Stuyvesant ferðastyrk. Kennir nú við Wolverhampton Polytechnic.

Einkasýningar: 1970 & 74 Wolverhampton Polytechnic - 1974 Serpentine Gallery - 1975 Sunderland Arts Centre.

Helstu samsýningar: 1966 Young Britain, New York - 1966 The New Generation, Whitechapel Art Gallery, London - 1973 Warehouse Gallery, London - 1974 British Painting '74, Hayward Gallery, London - 1975 Contemporary Art Society Exhibition, Mall Galleries, London - 1976 Recent Arts Council Acquisitions, Hayward Gallery, London.

Verk í söfnum: Peter Stuyvesant Foundation, Devon Education Authority, Contemporary Arts Society, Leicester Education Authority, East Midlands Arts Association, St. Pancras Library, Arts Council of Great Britain.

Heimilisfang: 2 The Tower House, 56 Sedgley Rd., Penn Common, Wolverhampton, Staffs.

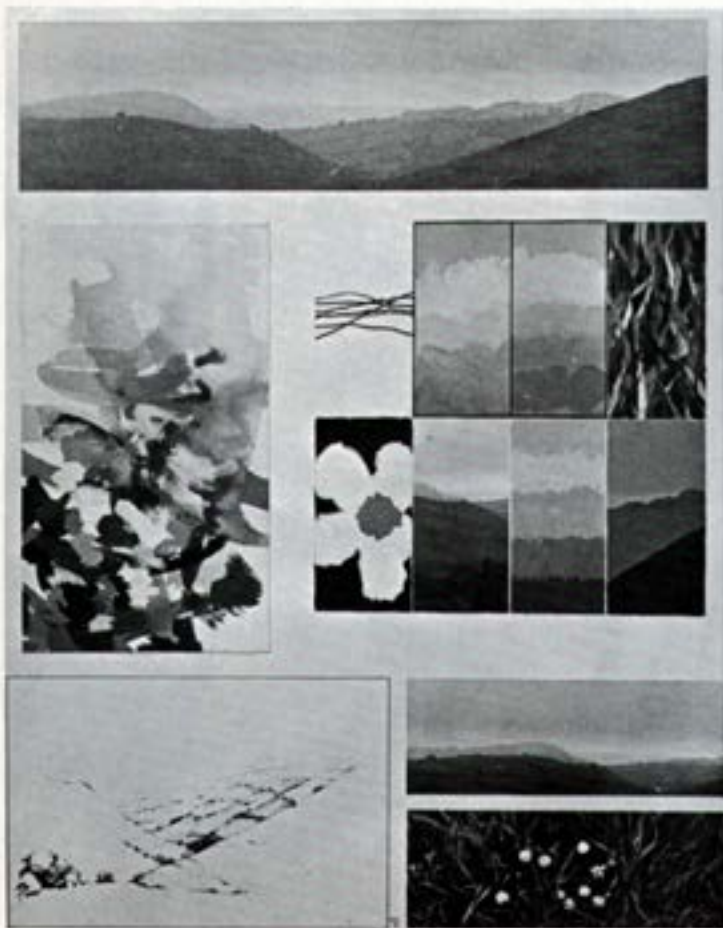
39 Binding, akrýl á striga, 213 x 244 cm, 1975

40 Unbinding, akrýl á striga, 213 x 305 cm, 1975

41 One Partial View, River of Pools, akrýl á striga, 274 x 244 cm, 1976

42-44 Phoenix, 1 2 & 3, akrýl á pappir, 122 x 91 hver, 1976

45-47 Three Partial Views, 1 2 & 3, akrýl á pappir, 122 x 91 cm, 1976



### Kerry Kennedy

Fæddur í Brisbane, Ástralíu árið 1944. Nám við Kelvin Grove Teachers College, Brisbane (Art Dept.) 1962-64 og við Central School of Art and Design, London 1968-71. Hefur stundað kennslu við Central School of Art síðan 1971.

Helstu samsýningar: 1970 Stowells Trophy Exhibition, London - 1972 John Moores Liverpool Exhibition 8, Walker Art Gallery - 1973 Europa verðlaunin fyrir málverk (Gullverðl.), Belgía - 1973 Fyrsti Teikni-biennialinn, Middlesborough - 1973 Verðlaunahafar, Upper Street Gallery, London - 1974 Serpentine Gallery, London - 1974 Penello d'Oro, Milanó - 1974 John Moores Liverpool Exhibition 9, Walker Art Gallery.

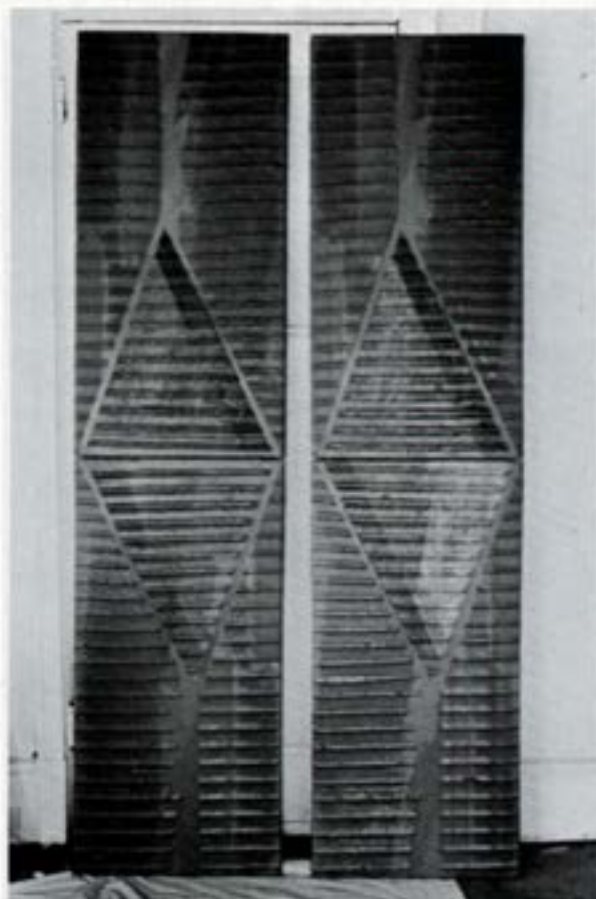
Verk í söfnum: Museum of Modern Art, Ostende, Belgíu

„Ég sé engan tilgang við list sem fjallar aðeins um samsetningu forms og litar. Í sex ár hefur málverk mitt grundvallast á nákvæmri náttúruskoðun. Á þeim tíma hefur það breyst úr stórum afstraktverkum með akrýlmálningu, í litla fleti, þar sem alls konar fjólmiðlun er inntakið: dagblöð, plaköt, bækur, póstkort, teiknimyndabækur, sjónvarp, auglýsingar o.fl. Ég vil leggja fram hreinlega samsett verk og auðskilin. Samt fellur maður gjarnan fyrir þeirri freistingu að láta í ljós skoðun, skapa dul eða gátu í hverju verki....List er um hugmyndir og um hagkvæmar leiðir til að miðla þeim hugmyndum, án þess að verða of snjall. Ég reyni að gæta þess að tæknileg geta min verði ekki aðalatriði verkanna og stefni að því að hlutirnir birtist eðlilega“.

Heimilsfang: 20 Cranhurst Rd., London NW2

48-52 Untitled Drawings, nos. 79, 82, 90, 91, blönduð tækni á pappír, 69 x 55 cm. hver, 1976

53-58 Untitled Drawings, nos. 80, 83, 84, 85, 86 & 87, blönduð tækni á pappír 55 x 69 cm. hver, 1976



### **Barry J. Martin**

Fæddur í Buckinghamshire árið 1943. Nám við Goldsmiths College of Art 1961-66 og St. Martin's School of Art 1966-67. Kennir nú við Goldsmiths og Croydon School of Art.

Helstu einkasýningar: 1970 Serpentine Gallery, London - 1971 Richard Demarco Gallery, Edinburgh - 1975 Hoya Gallery, London.

Helstu samsýningar: 1966 Ungir samtímamenn, RBA Gallery, London - 1966 5 Ungir Listamenn, ICA, London - 1966 74, London Group, RI Gallery, London - 1969 Compass Gallery, Glasgow - 1969 Gelsenkirchen Museum, Berlin - 1970 Onnasch Gallery, Berlin - 1970 Kinetic Show, Hayward Gallery - 1972 Spectrum Exhibition, Alexandra Palace, London - 1976 Artists'Market, Warehouse Gallery London.

Verk í sófnum: Arts Council of Great Britain, Department of the Environment, Northern Arts, London Borough of Bromley.

„Ég lít á málverk min sem einstök og sem hluta af stærri heild. Ég hætti vinnu við þau þegar hvert málverk fær sjálfstætt inntak sem þó endurspeglar þýðingu heildarinnar. Sú endurspeglun byggist bæði á form og inntaksrannsóknnum. Innsýn og tilfinningar verða að málningu og aðeins með því að sýna málverk sést hversu mikið einkamál þau eru“.

Heimilsfang: 9 Courtfield Gardens, London SW 5.

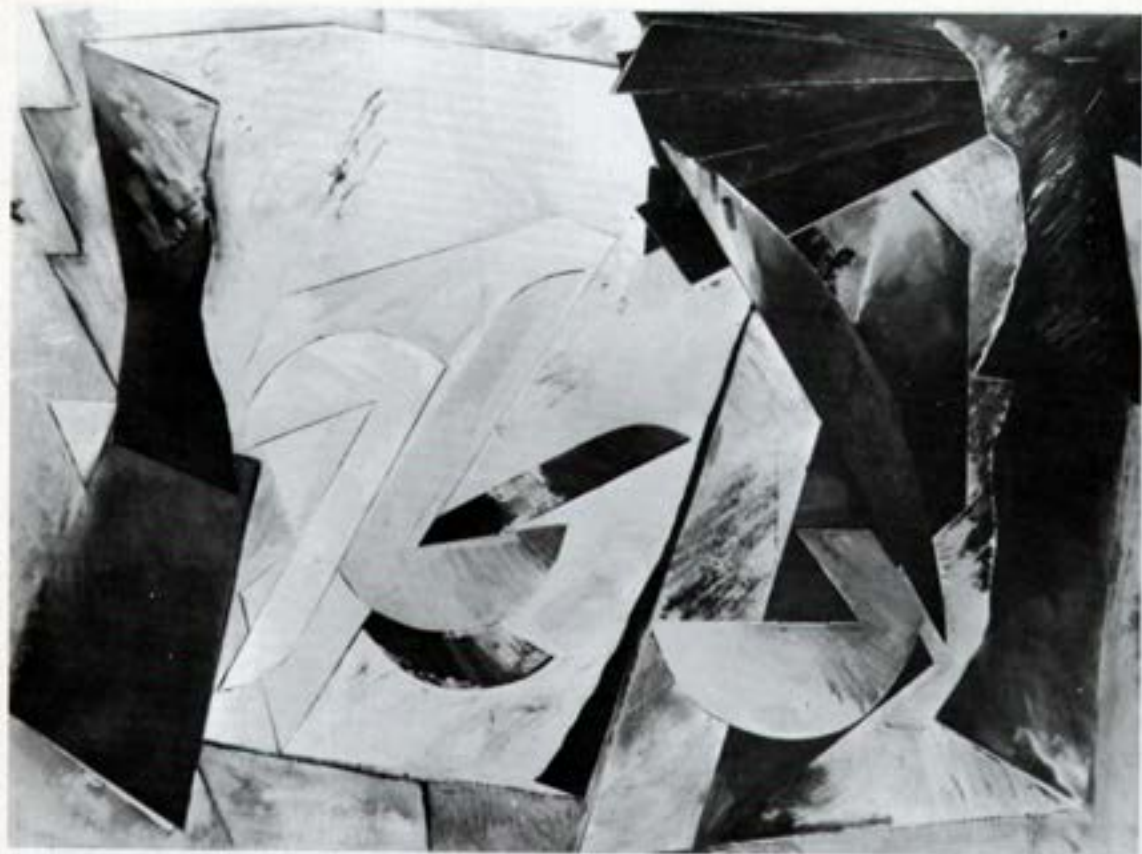
59 Castor and Pollux in Disguise, akrýl ofl. á dúk, 183 x 50 cm, 1976

60-63 Primal Birth I, II & III, akrýl ofl. á dúk, 244 x 76 cm. hver, 1976

64-67 Cloak in Red I, II, III & IV, akrýl á pappír, 39 x 87 cm, 1975

68 Angled Fall I, akrýl á pappír, 74 x 56, 1976

69 Slither, akrýl á pappír, 55 x 66 cm, 1977



#### **Alan Miller**

Fæddur 1942. Nám við Bath Academy of Art 1959-63 og við Slade School of Fine Art 1963-65. Stundar nú kennslu.

Einkasýningar: 1971 Serpentine Gallery, London.

Helstu samsýningar: 1971 Stór Málverk, Manchester - 1971 Blönduð Sýning, Frankfurt - 1973 Ung Engelsk Kunst, Konsthallen, Gautaborg, Svíþjóð - 1973 3 Listmálarar, Hayward Gallery, London - 1974 John Moores Liverpool Exhibition 9 (verðlaun), Walker Art Gallery 1974 Bresk málarafréttir '74, Hayward Gallery, London - 1975 Bresk List á miðjum áratug, Leverkusen og Frankfurt - 1976 John Moores Liverpool Exhibition (verðlaun), Walker Art Gall. - 1976 Ný verk, Birmingham.

Verk í söfnum: Arts Council of Great Britain, Wakefield City Art Gallery.

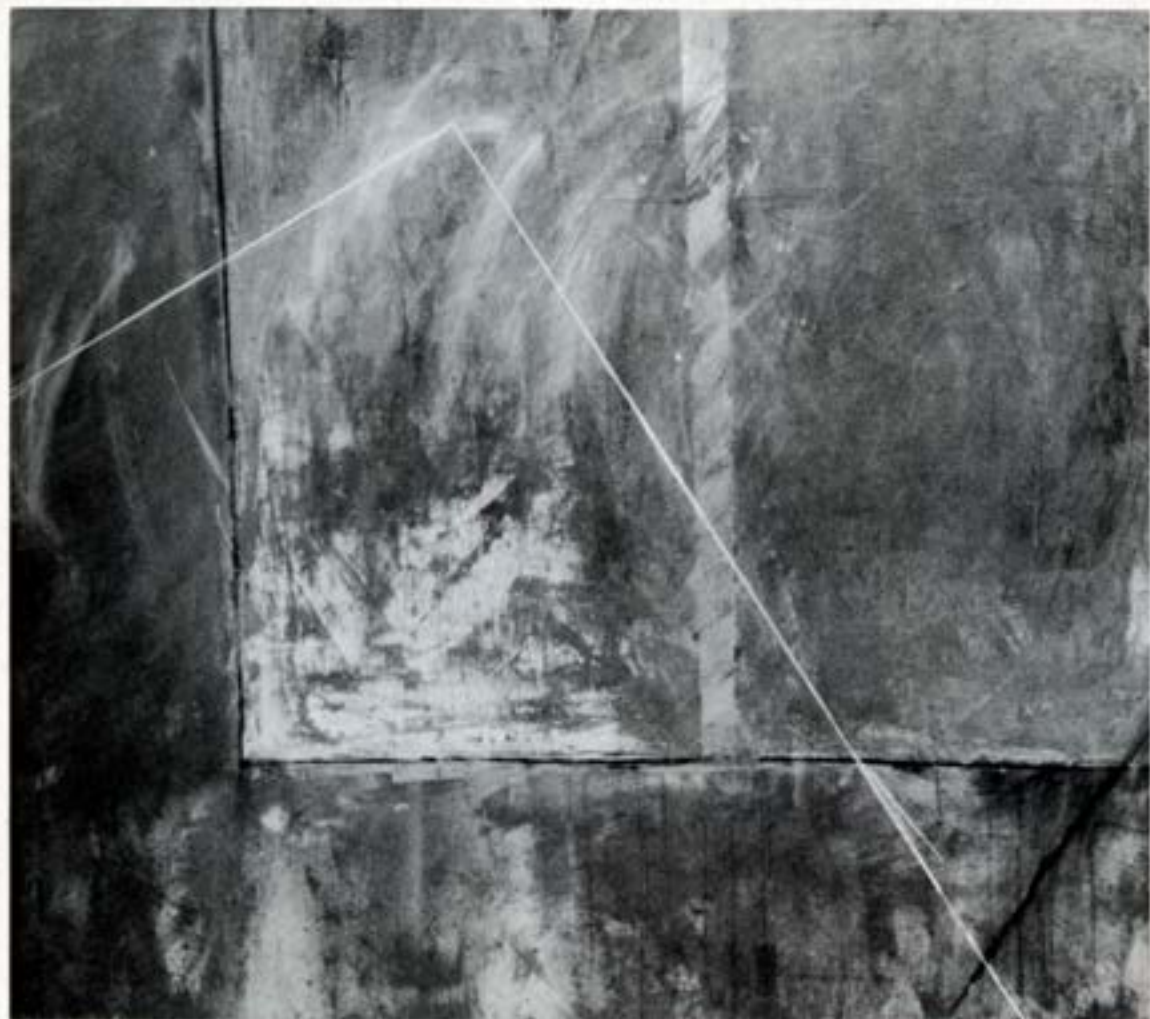
Heimilisfang: 133 Shepherdess Walk, London N 1.

70 Falling From Grace, akrýl á striga, 244 x 366 cm, 1976

71 Through a Glass Darkly, akrýl á striga, 244 x 366 cm, 1976

72 For JC, akrýl á striga, 244 x 366 cm, 1976

73-76 Drawings, kol, 99 x 66 cm, 1976



**Alex Thomson**

Fæddur í Glasgow árið 1942. Nám við Glasgow School of Art 1960-64, síðan við Slade School of Fine Art, London 1966-68. Nú kennari við Winchester School of Art.

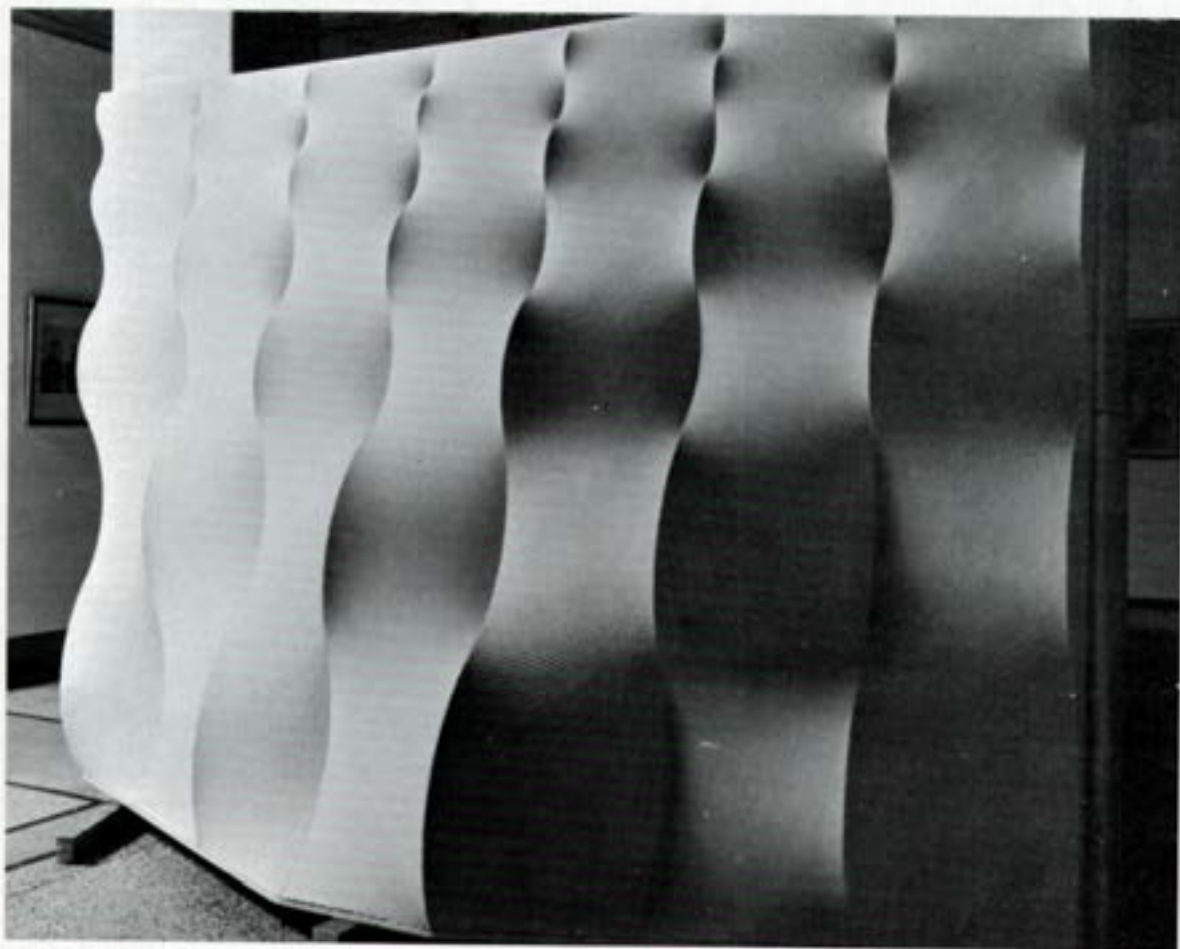
Helstu samsýningar: 1965 John Moores Liverpool Exhibition 5, Walker Art Gallery - 1967 3 Colleges Exhibition, Royal Academy Diploma Galleries, London - 1968 Ungir Samtímamenn, ferðasýning. - 1969 6 listmálarar, ICA, London.

Verk í söfnum: Arts Council of Great Britain

Heimilsfang: 37 St. Georges Drive, London SW 1

77-79 Jericho VII, IX & XIV, akrýl/krit, 200 x 200 cm, 1976

80-81 Drawings, akrýl & krit, 128 x 200 cm, 1975



### David Whitaker

Fæddur í Blackpool árið 1938. Nám við Blackpool School of Art 1953-57 og Konunglegu Akademiuna í London 1962-66. Hlaut ferðastyrki árið 1966 og Mark Rothko verðlaunin árið 1973.

Helstu einkasýningar: 1970 Serpentine Gallery, London - 1972 Galerie Poll, Vestur Berlin - 1974 Consort Gallery, Imperial College, London - 1976 Kingston Art Gallery, London.

Helstu samsýningar: 1963-66 Ungir Samtímamenn, London - 1967 Leicester Collection, Whitechapel Art Gallery, London - 1969 Fyrsti Alþjóðlegi Grafík Biennialinn, Bradford - 1972-73 Serpentine Directions, Ferðasýning frá Arts Council - 1974 John Moore's Liverpool Exhibition 9, Walker Art Gallery - 1976 Handhafar Rothko verðlaunanna, AIR Gallery, London.

Verk í söfnum: Contemporary Art Society, Arts Council of Great Britain.

„Ég reyni allt: mér tekst það sem ég get“. (Herman Melville). Ég er nú að vinna að málverkum sem eru þrútin og banga út á við. Yfirborð þeirra fylli ég með misvixluðum lit einingum. Ég er hrifinn af því hvernig ljós fellur á vel gerða silfurgrípi og mig langar að ná fram samskonar áhrifum með lit mínum. Teikningarnar eru fyrir framtíðarverkefni. Mér kemur það ekki á óvart hve ólíkar þær eru málverkunum“.

Heimilisfang: 125 Elm Rd., New Malden, Surrey.

82 Aquarius, krossviður, strigi, bönd & vaxmálning, 214 x 284 x 76 cm, 1976

83 Gemini, krossviður, strigi & vaxmálning, 206 x 267 x 43 cm, 1976-77

84 Pisces, krossviður, strigi, bönd & vaxmálning, 206 x 246 x 30 cm, 1976-77

85-90 Drawings: Sharks, 1976, Fire, 1976 Dive, 1976, Leviathans, 1976 Typhoon, 1976, Submarine World, 1976, 76 x 76 hver.



### **Tony Wilson**

Fæddur í Birmingham árið 1944. Nám við Birmingham College of Art 1960-64 og Central School of Art and Design 1964-66. Nú við kennslu í Camberwell School of Art, London.

Einkasýningar: 1973 Premises Gallery, London - 1974 Serpentine Gallery, London.

Helstu samsýningar: 1970 Alþjóðlegri Grafík Biennialinn, Musée d'Art Moderne, Paris - 1974 Bresk Málalast '74, Hayward Gallery, London.

„Þau málverk sem ég hef unnið við á árunum 1973-74 og fyrri hluta ársins 1975, fjalla að mestu um uppbyggingar og samsetningarvandamál. Ég hef reynt að halda formum geómetriskum og myndrúminu grunnu. Á þetta lagði ég höfuðáherslu. Á miðju ári 1975 breytti ég um stefnu. Ég hef enn áhuga á samsetningu, en það er miklu meira að gerast í málverkunum en áður. Uppistöður eru ekki lengur eins stífar og vinnubrögðin eru frjálsglegri. Í þessum málverkum reyni ég að smíða mér ákveðið rúm-raunsæi á hefðbundinn hátt, án þess að falla í sjálfsánægju“.

Heimilisfang: 26 Chestnut Rd., Kingston, upon Thames, Surrey.

91 Red Diagonal, akrýl á striga, 183 x 213 cm, 1975-76

92 Black Diagonal, akrýl á striga, 183 x 213 cm, 1976

93 Night Jar, akrýl á striga, 213 x 183 cm, 1976

94-99 Studies for paintings 1-6, akrýl á pappa, 61 x 91 cm, 1976



Colin Cina  
Julian Cross  
Michael J. Cronley  
Jennifer Dwyer  
Paul Hession  
Fingona Kesting  
Kerry Kennedy  
Doreen L. Moran  
Alan Miller  
Alex Thomson  
David Winters  
Tony Wilson

Litráð að Kjarvalsstöðum: Ólafur B. Thors, formaður, Jóhannes Jóhannesson, Davíð Oddsson, Elisabet Gunnarsdóttir, Þorgerður Ingólfssdóttir, Guðmundur Benediktsson og Snorri Sveinn Friðriksson.

Framkvæmdarstjóri Litráðs: Aðalsteinn Ingólfsson.

Uppsetning sýningar: Aðalsteinn Ingólfsson, Sue Grayson, Colin Cina, Magnús Tómasson og Gunnar Valdimarsson.

Þýðing texta: Aðalsteinn Ingólfsson

Hönnun, setning, filmuvinna og prentun: LITBRÁ-offset