

ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΒΡΕΤΑΝΙΚΑ ΣΧΕΔΙΑ

Πήτερ Μπλέηκ

Μπέρναρντ Κοέν

Μάικλ Κραίγκ-Μάρτιν

Ρίτα Ντόνα

Μπάρρυ Φλάναγκαν

Ντέηβιντ Χόκνεϋ

Τζών Χούλαντ

Νώλ Χάξλεϋ

Μπίλ Τζάκλιν

Πήτερ Τζόζεφ

Τζέριμου Μούν

Μάρτιν Νέυλορ

Τόμ Φίλλιπς

Κάρλ Μπάκμαν

Μπρίτζετ Ράιλυ

Μάικλ Σάντλ

Κόλιν Σέλφ

Ρίτσαρντ Σμιθ

Ίαν Στέφενσον

Ούίλλιαμ Τάκερ

Τζών Ούώκερ

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ

981-13

.2

A

1981-13

C.2



Έπιμέλεια - Έκδοση: Έθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Άλεξάνδρου Σούτζου
Φωτογραφίες: Μπρόμπτον Στούντιο, Κάβεντις Φώτογκραφς, Α.Σ. Κούπερ, Φώτο Στούντιο,
Ρόντνεϋ Ράιτ-Ουάτσον και Τζών Ουέμπ (έγχρωμες)

Έκτύπωση: Κ. Μιχαλᾶς Α.Ε.

Άθήνα, Οκτώβριος 1981

© 1975 Βρετανικό Συμβούλιο

Πρόλογος

Στόχος παράλληλος και ἐξίσου σημαντικός με τὴν παρουσίαση καὶ τὸν ἐμπλουτισμὸ τῶν μόνιμων ἐκθεμάτων τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης, εἶναι καὶ ἡ ὀργάνωση περιοδικῶν ἐκθέσεων με θέμα εἴτε μεμονωμένους καλλιτέχνες, Ἕλληνες καὶ ξένους, εἴτε εὐρύτερα κινήματα καὶ τάσεις ποὺ ἐπηρέασαν καὶ ἀκόμη καὶ τώρα διαμορφώνουν τὴν τέχνη σὲ παγκόσμιο ἐπίπεδο.

Ἡ προσπάθεια αὐτὴ ἀποσκοπεῖ στὸ νὰ φέρει τὸν Ἕλληνα θεατὴ σὲ ἐπαφὴ με πλατύτερους αἰσθητικούς προβληματισμούς καὶ διαφορότροπες ἀντιλήψεις καὶ νὰ τὸν καταστήσει ἐνεργὸ πολίτη τοῦ παγκόσμιου καλλιτεχνικοῦ «γίγνεσθαι».

Ἡ Ἐθνικὴ Πινακοθήκη πιστεύει πῶς προβάλλοντας ἔργα ποὺ ἀντανακλοῦν ποικιλώνυμες ἐθνικὲς ἰδιοσυγκρασίες συντελεῖ, στὸ μέτρο τοῦ δυνατοῦ, στὴν οὐσιαστικὴ καὶ ὄχι εὐκαιριακὴ προσέγγιση τῶν λαῶν καὶ καλλιτεργεῖ «ἐν εἰρήνῃ» ἓνα πνεῦμα παγκόσμιας ἀλληλοκατανόησης.

Ἡ Ἐθνικὴ Πινακοθήκη συνεργάστηκε καὶ κατὰ τὸ παρελθὸν ἀρμονικὰ μετὸ Βρετανικὸ Συμβούλιο ὅπως πρόσφατα συνέβη μετὴν ἐκθεση Turner. Μετὴ σημερινὴ παρουσίαση δίνονται τὰ δείγματα μιᾶς τέχνης «ἐλάσσονος» ἀλλὰ ὄχι καὶ γι' αὐτὸ λιγότερο σημαντικῆς. Τὰ σχέδια – μετὴν εὐρύτερη σημασία τοῦ ὅρου – ποὺ ἐκθέτονται σήμερα, ἐμφανίζουν μιὰ σημαντικὴ πολυμέρεια καὶ δίνουν τὸ μέτρο τῆς δημοτικότητος ποὺ εἶχε ἡ Πόπ Ἄρτ καὶ ὁ ἀφηρημένος ἐξπρεσιονισμὸς στὴν Ἀγγλία, κατὰ τὴ δεκαετία τοῦ '60.

Τὸ σχέδιο λόγῳ τῆς φύσης τῶν μέσων του, εἶναι πιὸ ὑπαινικτικὸ καὶ ἄμεσο, ὡς μορφὴ τέχνης, καὶ ἔχει τὴν ἰκανότητα χωρὶς νὰ ἐντυπωσιάζει, μετὸ περιορισμένο του μέγεθος νὰ ὑποβάλει καὶ νὰ συγκινεῖ. Μετὴν ἐκθεση αὐτὴ παρουσιάζονται Βρετανοὶ καλλιτέχνες ποὺ ἐκπροσωποῦν τὶς τάσεις μιᾶς συγκεκριμένης ἐποχῆς. Εἶναι ἡ ἐποχὴ ποὺ ἡ Ἀγγλία παθαίνεται τόσο μετὸν Μπέντζαμιν Μπρίτεν ὅσο καὶ μετὸς Μπήτλς καὶ ἡ ταύτιση αὐτὴ μπορεῖ νὰ θυμίσει σὲ πολλοὺς ἀπὸ μᾶς τὰ χρόνια μιᾶς περασμένης νεότητος ἢ ὅπως θάλεγε ὁ Μίλτον «ἐνὸς χαμένου παραδείσου».



Δημήτρης Παπαστάμος
Διευθυντῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης

Εισαγωγή

Ἡ ἔκθεση αὐτὴ παρουσιάζει τὴ σύγχρονη βρετανικὴ τέχνη καὶ εἰδικότερα τὸ σχέδιο. Τὰ τελευταῖα δέκα, δεκαπέντε χρόνια ἡ βρετανικὴ τέχνη γνώρισε μία γοργὴ καὶ ποικιλόμορφη ἐξέλιξη. Συνήθως οἱ ἐκθέσεις τονίζουν διάφορες ἀπόψεις, παρουσιάζοντας τὴ δουλειὰ ἐνὸς ἢ δύο μεμονωμένων καλλιτεχνῶν ἢ καμμιά φορά, διαλέγοντας μία καλλιτεχνικὴ τάση ἢ ἓνα κίνημα. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ προκαλοῦν ἴσως κάποια ἐντύπωση γιὰ τὸ πλαίσιο μέσα στὸ ὁποῖο κινοῦνται εἰδικὲς καταστάσεις, ἀφήνουν ὅμως μιὰ διαστρεβλωμένη ἐντύπωση, ὄχι μόνο γιὰ τὴν εἰκόνα τῆς βρετανικῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὶς μεμονωμένες παρουσίες.

Παραμένει ὅμως ἀδύνατο νὰ παρουσιαστῆι μία ἀντιπροσωπευτικὴ εἰκόνα τῆς κατάστασης, ἀκόμα καὶ μία περιορισμένη ἐντύπωση γιὰ τὰ σημαντικότερα παραδείγματα δουλειᾶς στὶς τόσες πολλὲς διαφορετικὲς κατευθύνσεις ποὺ ἀκολουθοῦνται αὐτὴ τὴν ἐποχὴ. Ἐφικτὴ εἶναι μόνο μία συγκέντρωση διαφόρων ἀρκετὰ σημαντικῶν ἔργων ποὺ νὰ καθρεφτίζουν τὶς προσωπικὲς δραστηριότητες ἀλλὰ καὶ τὰ κοινὰ ἐνδιαφέροντα παρουσιάζοντας μερικὲς ἀπὸ τὶς κυρίαρχες τάσεις. Τὸ σχετικὰ περιορισμένο σχῆμα τῶν σχεδίων παρουσιάζει προτερήματα πρακτικῆς φύσης. Ἐπίσης, μὲ τὸ σχέδιο ὑπάρχει καὶ ἡ δυνατότητα νὰ συγκριθοῦν οἱ εἰκοσιδύο καλλιτέχνες μὲ ἓνα κοινὸ ἐκφραστικὸ μέτρο.

Τὸ σχέδιο εἶναι ἡ λιγώτερο «θεατρικὴ» μορφή τέχνης, ἡ πιὸ οἰκεία, ἡ λιγώτερο ρητορικὴ καὶ γιὰ τὸ συχνὰ ἀποκαλύπτει τὸν καλλιτέχνη καὶ τὶς ἰδέες του.

Μὲ τὸν ὄρο «σχέδιο» ἐπεκταθήκαμε σὲ πολὺ εὐρὺ πεδίο. Στὴν ἔκθεση περιλαμβάνονται ὀλοκληρωμένα ζωγραφικὰ ἔργα σὲ χαρτί, μελέτες ὑπὸ ἐξέλιξη γιὰ νὰ χρησιμοποιηθοῦν σὲ συγκεκριμένα ἔργα διαφορετικοῦ ὑλικοῦ καὶ κλίμακας, πρωτόλειες μελέτες ἐκπροσώπων τῶν γραφικῶν τεχνῶν ποὺ ἀποτελοῦν μέρος προγράμματος ἔρευνας μὲ πιθανότητα νὰ περιληφθοῦν σὲ κάποιο συναφὲς ἔργο, σκίτσα καὶ περίτεχνα αὐτοτελῆ σχέδια, καθὼς καὶ ἄλλα ποὺ μποροῦν κατὰ κάποιο τρόπο νὰ θεωρηθοῦν καταγραφές, παραλλαγές καὶ προσθήκες ἄλλων ἔργων. Ἡ παρουσίαση τῶν παραπάνω σὲ μιὰ τέτοια σύνθεση ἀποκαλύπτει πολλὰ στοιχεῖα γιὰ τὴ λειτουργία τοῦ σχεδίου γενικὰ στὴ σύγχρονη τέχνη καὶ μᾶς ὑπενθυμίζει τὴν ἀδιάκοπη σπουδαιότητά του.

Πρὶν λίγο καιρὸ ἀκόμα, ἡ ἔμφαση ποὺ ἔδιναν στὴν αὐθόρμητη καὶ μεγάλου μεγέθους φυσικὴ ἐκτέλεση διεθνῶς ἔμοιαζε νὰ ἀποκλείει τὴν πιθανότητα νὰ ἀναλάβει τὸ σχέδιο ἓναν πρωτεύοντα ρόλο ἀνάμεσα στὶς πρωτοποριακὲς δραστη-

ριότητες. Το σχέδιο όμως, όχι μόνο επέζησε, αλλά απέκτησε πρόσθετη αξία και ένα ευρύτερο πεδίο για να λειτουργήσει.

Για μία ακόμη φορά, μία πρόκληση του είδους που επανέρχεται συνεχώς στην ιστορία της σύγχρονης τέχνης, είχε ως αποτέλεσμα τη συγκέντρωση της προσοχής στο συγκεκριμένο θέμα και τη μεταφορά του από ένα συμβατικό επίπεδο σ' ένα άλλο όπου κυριαρχεί η αίσθηση του σκοπού. Στα σύντομα σχόλια που ακολουθούν προσπαθώ να δηλώσω την η τις λειτουργίες των σχεδίων ενός καλλιτέχνη και να δώσω μ' ένα συνοπτικό χαρακτηρισμό τη γενική εικόνα του έργου του.

Το σχέδιο του **Μάικλ Σάντλ** (1971) «Μια άκομα μελέτη για τον Μίκυ Μάους, μνημείο για ένα χάλκινο αυτόματο» (με τίτλο: Σχέδια για ένα μνημείο της Άμερικής...) είναι το μόνο σχέδιο της έκθεσης που ανήκει ολοκληρωτικά στην παράδοση της Αναγέννησης, όπου το σχέδιο λειτουργεί σαν μέσο δοκιμασίας των εικόνων και αποκάλυψης των προβλημάτων που τυχόν προκύπτουν στην πορεία της εκτέλεσής τους. (Υπάρχει αναμφισβήτητα κάτι από τον Ντὰ Βίντσι στον τρόπο που οραματίζεται και απομονώνει την έκρηξη από ένα έκρηκτικό μηχανήμα). Το έργο του «Υποβρύχια σε γυάλινα κιβώτια + τορπίλλες» είναι ένα κάπως διαφορετικό είδος σχεδίου. Είναι γκουάς και θα μπορούσε επίσης να έχει αρχίσει σαν αναζήτηση, αλλά εδώ η διαφάνεια του θέματος σε συνδυασμό με την διαφάνεια του υλικού οδήγησαν τον καλλιτέχνη να ολοκληρώσει το σχέδιό του σαν ανεξάρτητο αντικείμενο που μόνο έμμεσα συνδέεται με την πρωταρχική απασχόλησή του σαν γλύπτη. Το τρίτο του σχέδιο συνδέεται επίσης με ένα «μνημείο» και πρέπει να υπογραμμιστεί ότι ο Σάντλ έχει αποδείξει τις ικανότητές του να δημιουργεί μεγάλα και σύνθετα γλυπτά με αξιοπρόσεκτη δύναμη στη μορφή και συναισθηματική ένταση. Το είδος αυτό της γλυπτικής βρίσκεται και ως προς την εμφάνιση και ως προς τη φιλοσοφική σύλληψη σε πλήρη αντίθεση με τη δουλειά του **Ούίλλιαμ Τάκερ**. Το μόνο μήνυμα που μεταδίδει άμεσα ή δουλειά του Τάκερ είναι αυτό που αποπνέει το γεγονός και μόνο της γλυπτικής. (Τα έμμεσα μηνύματα, τα συμπεράσματα, είναι, φυσικά, ανεξάντλητα). Τα σχέδια που παρουσιάζονται εδώ είναι τμήμα μιας μεγάλης διαδικασίας αυτοσυγκέντρωσης που συνεχίζεται χωρίς ψυχολογική διακοπή μέχρι το άργο πλάσιμο των ίδιων των γλυπτών. Τέτοιου είδους είναι ή σειρά εθύγραμμων σχεδίων «Υψηλή Πύλη» του 1973 και οι δύο σειρές καμπυλόγραμμων σχεδίων «Μπιούλα» και «Φούγκα» του 1971/2 και 1972 αντίστοιχα. Τα σχέδια με τον τίτλο «Ρίλκε» δείχνουν μία παραλλαγή της διαδικασίας αυτής. Κρατώντας τις σημειώσεις του σε διαφανές χαρτί, ο Τάκερ έχει τη δυνατότητα να χειρίζεται τα στοιχεία που έχει διαλέξει για εκμετάλλευση σαν μικρογραφίες κατασκευών.

Τα έξι σχέδια που εκτίθενται εδώ έχουν ομοιότητες με αυτά που συγκέντρωσε ο καλλιτέχνης για την εικονογράφηση της πρόσφατης μετάφρασης των «Σονέτων του Όρφέα» από τον Κρίστοφερ Σάλβεσεν.

Ὁ **Μπάρρυ Φλάναγκαν** εἶναι ἐπίσης γλύπτης. Τὰ σχέδιά του, ἐξαιρώντας ἴσως τὰ κολλάζ του μὲ χρωματιστὰ χαρτιὰ τοῦ 1967, δὲν συνδέονται παρὰ μόνον πολὺ ἔμμεσα μὲ τὴ γλυπτική του. Ἀποκαλύπτουν, ὅπως καὶ τὰ γλυπτὰ του, τὴν ὄραση καὶ τὴ διάνοια περιπατητῆ καλλιτέχνη μέσα στὸν ὁποῖο ἐνυπάρχουν ἢ περιέργεια γύρω ἀπὸ πρόσωπα καὶ πράγματα καὶ γύρω ἀπὸ τοὺς σκοποὺς τῆς τέχνης καὶ ὀπλισμένο ὄχι μόνον μὲ τὴν εὐαισθησία τοῦ σχεδιαστή ἀλλὰ καὶ μὲ τὸ καυστικὸ χιοῦμορ ποὺ ἀναστατώνει τὶς συμβατικὲς ἀξίες καὶ μὲ κάποιο δόλο τὶς ἀφήνει μπερδεμένες.

Ἀντίθετα, τὰ σχέδια τοῦ **Μάικλ Κραϊγκ-Μάρτιν** συνδέονται ἄμεσα μὲ τὰ τρισδιάστατα ἔργα του, σὰν καταγραφή καὶ σὰν ἐξέλιξη. Ἡ χρόνια ἀπασχόλησή του μὲ αὐτὸ ποὺ μπορεῖ νὰ ὀνομαστῆ «πιθανὸ-μὴ πιθανὸ ἀντικείμενο», ποὺ συνεχίζεται μὲ διάφορες μορφὲς μέχρι σήμερα, ἐπιτυγχάνεται μὲ μέσα τῶν γραφικῶν τεχνῶν καὶ τῆς γλυπτικῆς συγχρόνως καὶ ἔτσι παρατηροῦμε κάποιες μεθόδους τῆς γλυπτικῆς νὰ χρησιμοποιοῦνται στὴν σύνθεση τῶν σχεδίων.

Γιὰ τὸν **Κάρλ Πλάκμαν**, τέχνη εἶναι ὁ ἐντοπισμὸς τῆς σημασίας μέσα ἀπὸ τὴν παράλογη ἀντιμετώπιση τῆς πραγματικότητας. Ἡ γλυπτική του εἶναι περιβαλλοντολογικὴ ἀπὸ τὴν ἄποψη ὅτι δημιουργεῖ τὸ γλυπτὸ του σ' ἓναν προκαθορισμένο χῶρο καὶ, μέχρι κάποιο σημεῖο, σύμφωνα μὲ τὶς ἰδιαιτέρες ἀπαιτήσεις τοῦ χώρου, προσθέτοντάς του διάφορα κομμάτια κάθε εἴδους καὶ ἀκολουθώντας μία τελείως ποιητικὴ διαδικασία. Τὰ σχέδιά του κινοῦνται στὸν ἴδιο τύπο ὅσον ἀφορᾶ στὸ γεγονὸς ὅτι ἀσυνέχειες στὴν ἀντιπαράθεση ἀσύνδετων λογικῶν εἰκόνων ἢ σημείων ἀνάγονται σὲ συναισθηματικὲς καὶ πολὺ προσδιοριστικὲς δηλώσεις. Ἐνα «περιβάλλον» τοῦ Πλάκμαν δὲν εἶναι συνταρακτικὸ οὔτε συναρπαστικὸ μὲ τὴ σουρρεαλιστικὴ ἔννοια, ἀλλὰ ὁ καθένας αἰσθάνεται ξεγυμνωμένος ἀπὸ τὶς συνηθισμένες ἀξιώσεις καὶ ἔχει ἀφεθεῖ ν' ἀντιμετωπίσει τὸν ἑαυτὸ του, ὅπως συμβαίνει στὸν μαῦρο καθρέφτη τοῦ ἔργου «Ζωντανὴ ἀντίφαση». Ἡ ἐντύπωση εἶναι ἀνησυχαστικὴ, ἀλλὰ τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο· ἤρεμο, ἀποκαλύπτει μία πιὸ ἀληθινὴ ψυχολογικὴ σύνθεση ποὺ συνήθως χάνεται κάτω ἀπὸ τὶς ἐπιβεβλημένες ἀπαιτήσεις τῶν λογικῶν μεθόδων καὶ κατηγοριῶν.

Τὰ σχέδια τῆς **Μπρίτζετ Ράιλυ** παρουσιάζουν τὸ τελικὸ στάδιο τῶν προκαταρκτικῶν μελετῶν τῶν ζωγραφικῶν τῆς ἔργων. Ἐχουν τὸ χαρακτῆρα, ἂν ὄχι τὴ λειτουργία, τῶν «μοντέλων» τῆς ἀναγέννησης. Δίνουν ὅμως καὶ τὴν ἐντύπωση ἀνεξάρτητου ἔργου, κάτι ἀνάλογο μὲ τὴ μουσικὴ δωματίου ποὺ εὐνοεῖ τὴν προσεκτικὴ παρατήρηση καὶ τὴν κατανόηση τῶν μεθόδων καὶ τῶν στόχων τῆς ποὺ πολλὰς φορὲς ἀποτρέπουν τὰ μεγάλα ζωγραφικὰ τῆς ἔργα μὲ τὴν ὀπτικὴ ἐπιθετικότητά τους. Ὅπως οἱ περισσότεροι ὄροι, ἔτσι καὶ ὁ ὅρος «Ἄρτ» ὑπερτονίζει μία ὄψη τοῦ ἔργου τῆς Ράιλυ θὰ ἦταν ὅμως ἐξίσου λογικὸ καὶ ἴσως πιὸ εὐκόλο νὰ τὸ δῆ κανεὶς σὰν μία ἐξελιγμένη, ἀλλὰ ὄχι διανοουμενίστικη, μορφή ἀφηρημένου ἐξ-

πρεσσιονισμού έλεγχόμενου, ανταποκρινόμενου στην όπτική μας δεκτικότητα σαν τὰ τελευταία έργα του Καντίνσκυ που είναι ύπολογισμένες και συστηματικές συνέχειες τών πιό χαλαρών, αλλά όχι λιγώτερο ή περισσότερο συναισθηματικῶν συνθέσεων του 1910-20. Ἡ Ράιλυ μπορεί νὰ θεωρηθεῖ ἴσως κουστρουκιβίστρια που συγκεντρώνει δομές από ἔγχρωμες μεμβράνες ἀντὶ τοῦ ἀτσαλιού ἢ τοῦ πλαστικοῦ. Ἀπὸ ὅποια σκοπιὰ καὶ νὰ πλησιάσουμε τὰ έργα της θὰ παραμείνουμε ἀδιάφοροι ἂν δὲν ἀναγνωρίσουμε ὅτι τὰ έργα δικαιώνονται (καὶ πρῶτα-πρῶτα στὸν ἑαυτό της) σαν εἰκόνες που συσσωματώνουν ἰδιαίτερη ἐκφραστικὴ φόρτιση.

Περιγραφές τέτοιου εἴδους ἀρμόζουν ἐπίσης στὸ ἔργο ἄλλων ἀφηρημένων ζωγράφων τῆς ἔκθεσης αὐτῆς (καὶ ὅπωςδῆποτε σὲ ὅλη τὴν ἀφηρημένη τέχνη ὅποιους ἄλλους εἰδικούς σκοπούς καὶ ἂν ἐξυπηρετεῖ ἐπὶ πλέον) καὶ εἰδικὰ στὰ ἔργα σὲ χαρτὶ που παρουσιάζουν ἐδῶ μερικοὶ ἀπ' αὐτούς. Τὰ ἔργα τοῦ **Πῶλ Χάξλεϋ** καὶ τοῦ **Τζῶν Χούλαντ** εἶναι μικρὰ ζωγραφικὰ ἔργα που ἄλλοτε ἀντικατοπτρίζουν μεγαλύτερα, ἤδη ἐκτελεσμένα, καὶ ἄλλοτε προμηθεύουν τὸ βασικὸ ὑλικὸ γιὰ προσεχεῖς ἀπόπειρες σὲ μεγαλύτερη κλίμακα. Καὶ οἱ δύο αὐτοὶ ζωγράφοι λειτουργοῦν μὲ μέσο τὸ χρῶμα καὶ τὸ χῶρο. Ὁ Χάξλεϋ κατορθώνει νὰ δώσει μία ἐντύπωση λογικότητας που χρησιμεύει σαν πρόφαση γιὰ ἕναν ἀναρχικὸ χειρισμὸ σχέσεων στὴν κλίμακα καὶ στὸν ὀπτικὸ χῶρο που δίνει μία σχεδὸν σουρρεαλιστικὴ ἐντύπωση. Ὁ Χούλαντ παρουσιάζει μία εἰκόνα ἐκρηκτικῆς ἐνέργειας – ἐνέργειας τόσο τοῦ ἴδιου τοῦ χρώματος ὅσο καὶ τοῦ ζωγράφου – καὶ μεταμφιέζει ἔτσι τὴν ἐκλεκτικότητα καὶ τὴν προσεκτικὴ τοποθέτηση πίσω ἀπὸ τὴν πανάκεια. Τὰ ἔργα που ἐκθέτει ὁ **Τζῶν Οὐώκερ** εἶναι ἐπίσης τελειωμένα ἔργα. Στὸν χαρακτήρα καὶ τὴν τεχνικὴ συγγενεύουν μὲ τὰ πρόχειρα ζωγραφικὰ ἔργα που φιλοτέχνησε τελευταία μὲ κιμωλία πάνω σὲ μαυροπίνακες. Καὶ στὶς δύο κλίμακες ἢ εἰκόνα μιλάει γιὰ κίνηση καὶ ἀλλαγὴ, μὲ λιγότερη βέβαια ἔνταση στὸ σχέδιο. Ἀξιοπρόσεκτος εἶναι ὁ τρόπος που ὁ Οὐώκερ συνέλαβε στὰ σχέδια αὐτὰ τὴν ζωηράδα τῶν ἔργων που φιλοτέχνησε στοὺς μαυροπίνακες. Τὸ ἔργο του δὲν μειώνεται καθόλου ἂν τὸ παραβάλει κανεὶς μὲ τὶς προσπάθειες ζωγράφων ἀνὰ τοὺς αἰῶνες νὰ συλλάβουν φευγαλέες ἐντυπώσεις – καὶ στὴ συνέχεια εἰκόνες φευγαλέες – καὶ ὅ,τι ἀπορέει ἀπ' αὐτές. Τὸν θυμήθηκα γράφοντας τὸ 1975 στὸ Λονδίνο μὲ τὴν εὐκαιρία τῶν 200 ἐτῶν ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Τέρνερ, που κι αὐτὸς μὲ τὴν φαινομενικὴ ἀφαίρεσή του ταλαιπώρησε τόσο τοὺς συγχρόνους του. Ἦταν ἕνας ρεαλισμὸς που διαπέρασε τὰ ὄριά του ὑπακούοντας στοὺς νόμους τῆς τέχνης καὶ στὴν λειτουργία τῆς ὄρασης. Ἔτσι καὶ στὸν Οὐώκερ, ὑπάρχει ἕνα αἶσθημα ἀλήθειας στὶς συνθέσεις του, ἕνα πραγματικὸ γεγονὸς που περιλαμβάνει ὑλικά καὶ δυνάμεις που μαρτυροῦνται περισσότερο παρὰ ἀνακαλύπτονται.

Οἱ ἐλαιογραφίες σε χαρτὶ του **Ἰαν Στέφενσον** ὀνομάζονται σπουδές, ὅμως, ὅπως καὶ τῆς Ράιλυ, τὶς θεωροῦμε «συνθέσεις δωματίου» σὲ παραβολὴ μὲ τὰ

«συμφωνικά έργα» που αντιπροσωπεύουν οί μεγάλοι του πίνακες. Τò άγγιγμα, ή χαμηλόφωνη και στοχαστική έξερεύνηση του χώρου διαμέσου του χρώματος, τής πυκνότητας, τής εξάρθρωσης τών διακοπών και τών επαναλήψεων, όλα αυτά είναι όμοια και στις δύο μορφές του έργου του, τò όποιο εξελίσσεται έδω και μία δεκαετία. Τώρα όμως τò χαρτί λειτουργεί σαν φώς, ένω ό μουσαμάς, πυκνότερα καλυμένος, δηλώνει τόν κοσμικό χώρο πάνω στόν όποιο τò πέρασμα του φωτός φαίνεται μόνο από μόρια τής ύλης, τις χρωματικές κηλίδες. Έτσι, τὰ μικρά του έργα έχουν ένα λυρισμό αντίθετο με τόν έπικό χαρακτήρα τών μεγάλων. **Ό Μπιλ Τζάκλιν** είναι γνωστός περισσότερο από τὰ χαρακτηριστικά και τὰ σχέδιά του, και τὰ παραδείγματα που παρουσιάζονται έδω είναι αντιπροσωπευτικά, αλλά και για τόν ίδιο τὰ έργα αυτά βρίσκονται σε μία συναισθηματική κλίμακα γύρω από ένα θέμα που επεξεργάζεται επίσης σε μεγαλύτερα έργα. Έγχρωμα ή μαυρόασπρα, τὰ σημεία του δίνουν συστηματικά μία κλίση στο φώς και στο χώρο. Φθάνοντας στα άκρα, ή έντονα περιορισμένη πανοπλία πινελιάς και τόνου εξερευνά έναν φαινομενικά άπεριόριστο κόσμο.

Είναι παράξενο τò γεγονός ότι, αντίθετα με τήν παραδοσιακή πρωταρχική λειτουργία του σχεδίου, τὰ προσχέδια είναι πολύ σπάνια στην έκθεση. Στην κατηγορία αυτή μπορούν να περιληφθούν τὰ έργα τής Ράιλυ και ένα έργο του Σάντλ. Επίσης, τὰ έργα τής **Ρίτας Ντόνα**, μόνο αν περιληφθούν δοκίμια και έλεγχοι που συμβάλλουν σε ένα ριψοκίνδυνο τόλμημα που θα είναι τò ίδιο τò έργο, παρά δοκιμές για ένα έργο. Ό τρόπος εργασίας της, συγκεντρώνοντας αντικείμενα μέσα και άπέναντι στο χώρο, σχεδιασμένα με ιδιαίτερη φροντίδα καθώς και εικόνες που μπορούν ή όχι να ένσωματώσουν παραβλητές ποιότητες μορφής και νοήματος, είναι άποτέλεσμα ένός είδους ποιητικής μαγείας που έγκαταλείπεται έπίτηδες ρευστή. Όσο πιο άκριβης και έπιστημονική είναι ή έρευνά της, τόσο πιο έντονα προβάλλουν τὰ έρωτήματα που θέτονται και παραμένουν άνοιχτά. Ό δηλωμένος συναισθηματικός χαρακτήρας τής δουλειάς της σε σχέδιο ή χρώμα προβάλλει από τήν αντίθεση αυτή. Τὰ σχέδια του **Μπέρναντ Κοέν** είναι, με τήν πλατύτερη έννοια, άναζητήσεις τής ζωγραφικής, αλλά και τὰ ίδια του τὰ έργα είναι περιπέτειες άναζητήσεων, που τροφοδοτούν τὰ σχέδια του από στοιχεία που ανακαλύπτονται μέσα σ' αυτά. Μικρά ή μεγάλα, συσσωρεύουν προκαθορισμένους κανόνες και δοξασίες τις όποιες ό καλλιτέχνης χρησιμοποιεί και καταχράται ώστε να φτάσει στο εύρύτερο δυνατό πεδίο έκφρασης. Δέν υπάρχει συγκεκριμένη τεχνοτροπία, ούτε σήμα κατατεθέν, αν αυτά δέν χαρακτηρίζονται από άσταμάτητη εξέλιξη και ποικιλία. Ό Κοέν δίνει τήν έντύπωση ότι στήνει τò παιχνίδι του με τὰ έργα έτσι ώστε να παγιδευτή σε προβλήματα ή να βρεθή ανάμεσα σε τυχαίες ανακαλύψεις. Για τόν ίδιο, τò έργο του δικαιώνεται αν κατορθώσει να τόν μεταφέρει σ' ένα ταξίδι που δέν τελειώνει ποτέ εκεί απ' όπου άρχισε. Με κάποιο μέτρο

συγκρίσεως, τὰ σχέδια τοῦ **Τζέρεμυ Μούν** ποὺ σκοτώθηκε τὸ 1974, ἀποτελοῦσαν εὐκαιρίες γιὰ τὴν ἀνακάλυψη νέων στοιχείων καθὼς καὶ γιὰ νέες παραλλαγές πάνω σὲ ἤδη γνωστὰ ἔργα. Οἱ ζωγραφικὲς του ἐκθέσεις εἶχαν τὴν τάση νὰ παρουσιάσουν τὰ εὐρήματά του μὲ κάποια ἰδιαίτερη κατεύθυνση καὶ ἔτσι νὰ ἐνισχύεται μία ἐντύπωση λογικοῦ ποὺ προδήλωναν οἱ καθαρὲς καὶ πειθαρχημένες χρωματικὲς του ἐπιφάνειες. Ὅμως, οἱ δομὲς ποὺ δηλώνονταν μὲ τὸ χρῶμα δὲν ἦταν ποτέ, ἀπὸ καμμία ἄποψη, λογικὲς, ἀλλὰ ἀντίθετα, ριζωμένες σὲ ὀπτικὰ αἰνίγματα καὶ ἀντιφάσεις. Τὰ σχέδιά του εἰκονογραφοῦν κάτι ἀπὸ τὴν ἐφευρετικότητα καὶ τὴν ἐκλεκτικότητα ποὺ βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὸ γνωστότερο ἔργο του.

Διαφορετικὰ σὲ πρόθεση καὶ ἐντύπωση τὰ ἔργα τῶν **Ρίτσαρντ Σμιθ** καὶ **Πήτερ Τζόζεφ** ἔχουν κοινὸ χαρακτηριστικὸ τὸν δομημένο χαρακτήρα τους. Ὁ Σμιθ συχνὰ μετέτρεπε τοὺς μουσαμάδες του σὲ τρισδιάστατα ἀντικείμενα. Ἐδῶ, τὰ φύλλα χαρτιοῦ, οἱ κύκλοι καὶ οἱ ταινίες τοῦ σπάγγου δίνουν ἔμφαση στὴν ἀντικειμενικότητα τῶν ἔργων ἀντικρούοντας ἔντονα τὴν μαγευτικὴ φαντασίωση τῶν ἐπιφανειῶν σὲ μολύβι, κιμωλία καὶ κραγιόνι. Ὁ Τζόζεφ ἀναζητώντας ἰδιαίτερες ἐντυπώσεις ἐντασης καὶ χώρου σὲ στενὴ σχέση μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ, χρησιμοποιοεῖ στὰ σχέδιά του τὸ πραγματικὸ χρῶμα καὶ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ὑπάρχοντος χαρτιοῦ. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὰ μεγάλα ἔργα του ποὺ, λόγῳ μεγέθους, πλησιάζουν περισσότερο τὴν ἀρχιτεκτονικὴ. Τὰ ἔργα του σὲ χαρτὶ ὅμως χαρακτηρίζονται ἀπὸ μία συγκέντρωση καί, αὐτάρκη σὲ οὐδέτερο ἔδαφος, ἔχουν τὸ ἀπαράβατο ποὺ τὰ χωρίζει ἀπὸ τὰ ζωγραφικὰ. Κινητὰ καὶ ἀπομονωμένα ἔτσι ὅπως δὲν μποροῦν ποτέ νὰ εἶναι τὰ ζωγραφικὰ ἔργα, βεβαιώνουν τὴν ιδεώδη φύση τους. Εἶναι ἀπὸ μόνον τους σαφῆ καὶ ἐλεύθερα ἀπὸ τὸν ὀρισμένο χαρακτήρα τῶν μεγάλων ἔργων ποὺ ἐπιβάλλει ἢ τοποθέτηση καὶ τὸ περιβάλλον. Κάτι ἀπὸ τὴν ἴδια σχέση μεγάλου ἔργου καὶ σχεδίου ὑπάρχει στὸ ἔργο τοῦ **Μάρτιν Νέυλορ**, τοῦ ὁποῖου τὰ γλυπτὰ, ἀρχικὰ περιβαλλοντολογικὲς κατασκευές ποὺ συγκέντρωναν μία ποικιλία εὐρημάτων καὶ ἔκαναν τὰ ἀντικείμενα νὰ ὑπηρετοῦν μία ἀχρηστευμένη καὶ δυσνόητη τεχνολογία, ἐξελίχτηκαν σὲ περισσότερο σαφῆ ἀλλὰ ὄχι λιγότερο ἔμεσα ὅσον ἀφορᾶ στὰ συμπεράσματά τους. Τὰ σχέδια ποὺ ἐκτίθενται εἶναι, ἀπὸ μία ἄποψη, μελέτες σὲ χαρτί, κάθε μικρὸ συμπέρασμα ἓνα πιθανὸ ἔναυσμα γιὰ γλυπτὸ, παράλληλα ὅμως καὶ αὐτοτελῆ ἀντικείμενα ὅπου ἢ ἐπανάληψη καὶ ἢ ποικιλία σὲ μιὰ περιορισμένη γλώσσα σημείων καὶ ἀντιδράσεων καταλήγουν σὲ μιὰ δήλωση διαφορετικὴ ἀπὸ αὐτὴ τῶν γλυπτῶν του καὶ συμπληρωματικὴ γι' αὐτὰ μὲ τὴν ἐπεκτατικότητά τους.

Ὁ **Ντέιβιντ Χόκνεϋ** καὶ ὁ **Πήτερ Μπλέηκ** εἶναι γεννημένοι τεχνίτες μεγάλης ὑπεροχῆς. Τὰ σκίτσα τοῦ Μπλέηκ ἀνήκουν σὲ μιὰ παράδοση αὐτοσχέδιας, ἀλλὰ ἐπιτήδειας διαλεκτικῆς διάθεσης μὲ μιὰ ποικιλία μοτίβων ποὺ θυμίζει 18ο αἰώνα. Κάθε εἰλικρινῆς καλλιτέχνης προσθέτει μιὰ παραλλαγὴ ἀπὸ τὴν προσωπικότητά

του και τα ενδιαφέροντα της εποχής. Στην περίπτωση του Μπλέηκ παρατηρείται μία ιδιαίτερη ανταπόκριση σε έπιγραφές και σημειώσεις που θυμίζουν την αρχική του τοποθέτηση στο χώρο της Πόπ Άρτ καθώς και την όξεία παρατήρησή του πάνω σε λεπτομέρειες περιόδου και λειτουργίας που κινούν το ενδιαφέρον σε κάθε τεχνοτροπία. Τα σώματα που καταλαμβάνουν και θεωρητικά δικαιώνουν τις δομές αυτές και τα στοιχεία, φαίνονται εφήμερα σε σχέση με αυτά, είτε ανθρώπων είναι είτε ζώων. Το κατασκεύασμα επιβιώνει με σημειώσεις με μολύβι πάνω στο χαρτί συλλεγμένες από τον εφήμερο καλλιτέχνη (πιστεύω ότι αυτός ο χαρακτηρισμός περισσότερο από τις έντυπώσεις στα θέματα, συνδέει τα σκίτσα αυτά με τον Σίκερτ). Τα σχέδια του Χόκνεϋ είναι κλασικότερα επειδή είναι στημένα ή συντεθειμένα με περισσότερη εξειδίκευση (αποδίδοντας έτσι σπουδαιότητα στα αντικείμενά τους) και επειδή είναι πληρέστερα στην εξέλιξή τους σαν έργα (Ένγκρ περισσότερο από Σίκερτ). Άν και ο Χόκνεϋ διαφαίνεται σε κάθε άγγιγμα, ή τελική έντύπωση είναι απρόσωπη, είτε σε σχέδιο με πενάκι, όπως το έσωτερικό του «Παλατιού Πρελάου» ή το πολυτελέστερο σχέδιο με μολύβι και κραγιόνι με τίτλο «Παράθυρο του Λούβρου», το ένα σχετικά άμεσο, το άλλο με περισσότερες απαιτήσεις χρόνου και προσπάθειας που οδηγεί σε κάποιο έργο. Το τελειώμά τους θα συνέπιπτε με τη στιγμή που το σχέδιο θα αποτελούσε μία οντότητα και θα είχε μία ταυτότητα διαφορετική και από τον καλλιτέχνη και από το θέμα. Αυτό φαίνεται καθαρά στα σχέδια προσωπογραφιών, (αριστουργήματα ενός είδους που βρίσκεται σε παρακμή τον 20ο αιώνα), που απαιτούν την ακριβέστερη δυνατή ισορροπία μεταξύ ανθρώπινης περιέργειας και κατανόησης άφ' ενός, και ανεξαρτησίας των δικαιωμάτων και αναγκών του σχεδίου αφετέρου. Η παρουσία του μοντέλου και οι νύξεις της ιδιαίτερης γνωριμίας του με τον καλλιτέχνη, βρίσκονται ενωμένα χωρίς σύγκρουση σε έργα μεγάλης αντικειμενικής δύναμης. Ο **Κόλιν Σέλφ** δεν είναι λιγότερο προικισμένος τεχνίτης, οι διαθέσεις του όμως υπήρξαν περισσότερο σύνθετες και ποικιλόμορφες. Έγινε αρχικά γνωστός σαν γραφίστας με παραγωγή σχεδίων και χαρακτικών (ασχολείται επίσης με την ζωγραφική, τη γλυπτική και την κεραμική) και τα έκτιθέμενα έργα του είναι απόδειξη της ποικιλίας των σκοπών που εφαρμόζει τις δυνατότητες του, καθώς και τις διάφορες τεχνικές που περιλαμβάνουν. Τα πρώιμα σχέδια είναι έντονα ειρωνικές συνθέσεις, δίπλα στα όποια τα μεταγενέστερα μοιάζουν πολύ πιο ήρεμα, άκόμα και εύθυμα, αλλά εγώ θεωρώ την όμορφιά τους και την σχετική άμεσότητα ένα παραπλανητικό παραπέτασμα διαμέσου του όποιου μεταδίδονται μηνύματα εξίσου περίεργα και με έντονότερο αντίκτυπο επειδή δεν γίνονται από πρώτης όψεως κατανοητά. Το παράδοξο σχέδιο «Παγώνι» π.χ., αν και πειστικό σχέδιο από κάρβουνο, γρήγορα αποκαλύπτεται σαν μία φοβερή εικόνα που ίσως ένσαρκώνει τον αρχαίο μύθο του Άργου Πανόπτη και την καταγωγή του παγωνιού.

Ἡ τέχνη τοῦ **Τὸμ Φίλλιπς** ἔχει σχέση με «συστήματα» ἐπειδὴ βρίσκεται ριζωμένη σὲ ιδιαίτερες καὶ καθορισμένες διαδικασίες, ποὺ ἀκολουθοῦνται μὲ πολλή προσοχή.

Οἱ διαδικασίες αὐτὲς ὅμως εἶναι αὐθαίρετες καὶ δὲν προσφέρονται σὰν ὑποκείμενα ἢ κίνητρα. Οὔτε συνεπάγουν, ὅπως συμβαίνει στὴν τέχνη τῶν συστημάτων, καμμιά ἀπόλυτη ἐπικύρωση στὸ ἴδιο τὸ ἄτομο ἢ σὲ ὅλη τὴν τέχνη. Ὁ Φίλλιπς δουλεύει συχνὰ στὴν κλίμακα τοῦ σχεδίου. Ἡ σειρά ποὺ παρουσιάζεται ἐδῶ ἀποτελεῖται ἀπὸ ὀπτικές συνθέσεις στὸ ὄνομα τοῦ Μπάχ, χρησιμοποιώντας διαδικασίες παράλληλες μ' αὐτὲς τοῦ συνθέτη. Ὑπάρχει ἓνα βασικὸ παιχνίδισμα στὶς σκευωρίες τοῦ Φίλλιπς, ἓνα ἔντονο παιχνίδισμα ποὺ συγκρίνεται ἴσως μὲ αὐτὸ τοῦ Μπόρτζες, ἀλλὰ τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα χαρακτηρίζεται πάντα ἀπὸ θαυμασμὸ καὶ τρυφερότητα γιὰ τὸ ἐπιλεγμένο μοτίβο ἢ θέμα, ἔτσι ὥστε ἀκόμα κι' ἂν ἡ ἐπιφάνεια εἶναι ἀπρόσωπη (ἢ ἀποκαλύπτει προσωπικὲς κλίσεις μόνο μὲ προσεκτικὴ παρατήρηση), ἡ ὥθηση ποὺ προκάλεσε τὴ δράση εἶναι πάντα συναισθηματικὴ.

Μερικὰ ἀπὸ τὰ ὀνόματα ποὺ ἀνέφερα εἶναι γνωστὰ καὶ ἀνήκουν σὲ μερικοὺς ἀπὸ τοὺς κορυφαίους ποὺ δίνουν βαρύτητα στὴν βρετανικὴ τέχνη στὴ διεθνή καλλιτεχνικὴ σκηνή. Συγκρατεῖστε ὅμως τὸ γεγονός ὅτι γιὰ μᾶς τοὺς Ἕλληνας ἡ διαφοροποίηση αὐτὴ εἶναι πολὺ λιγότερο ἔντονη. Στὴν Ἀγγλία, ὅλοι αὐτοὶ οἱ καλλιτέχνες ἔχουν κερδίσει τὸν θαυμασμὸ καὶ τὸν σεβασμὸ μας. Ἐπιδοκιμάζουμε τὴν παγκόσμια ἀναγνώριση μερικῶν, δὲν τοὺς διαχωρίζουμε ὅμως ἀπὸ τοὺς συναδέλφους τους. Τὸ ἀξιοπερίεργο εἶναι ὅτι στὴν πατρίδα μας οἱ καλλιτέχνες συμβάλλουν μὲ πολὺ διαφορετικὸ τρόπο στὴν τέχνη ποὺ δὲν συνδέεται ἄμεσα μὲ τὴν θέση τους στὸ διεθνὴ χῶρο. Ὁ Χόουλαντ, ὁ Σμίθ καὶ ὁ Οὐώκερ π.χ. ἐπέδρασαν σημαντικὰ πάνω σὲ νέους ζωγράφους μὲ τὸ παράδειγμα καὶ τὴν διδασκαλία τους, ἐνῶ ὁ Στέφενσον, ἡ Ντόνα, ὁ Χάελεϋ καὶ ὁ Κραιγκ-Μάρτιν, ἐπίσης ἀξιόλογοι δάσκαλοι, δὲν φαίνεται νὰ ἔχουν ἄμεσους ἀκολουθητές. Τὸ ἴδιο ἰσχύει γιὰ τὸν Τάκερ καὶ τὸν Κοέν, γνωστὲς προσωπικότητες στὶς σχολὲς τέχνης τοῦ Λονδίνου γιὰ τὶς θεμελιακὲς ἀπόψεις τους πάνω στὴ φύση τῆς γλυπτικῆς καὶ τοῦ σχεδίου καὶ δυναμικοὺς ἐρμηνευτὲς τους, ἀλλὰ ποὺ δὲν τοὺς ἔχουν μιμηθεῖ περισσότερο ἀπὸ τὸν Χόκνεϋ καὶ τὴν Ράιλυ, τῶν ὁποίων τὸ ἔργο εἶναι μὲν πολὺ γνωστὸ, ἀλλὰ κάπως ἀπομονωμένο μέσα στὴ βρετανικὴ τέχνη.

Πρέπει νὰ τονιστεῖ ὅτι ἡ ἔκθεση αὐτὴ παραλείπει ὀρισμένες σημαντικὲς περιοχὲς τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητος στὴ Βρετανία. Τὸ γνωστότερο ἀπὸ τὰ εἶδη αὐτὰ εἶναι ἡ ἀντικειμενικὴ ἢ ρεαλιστικὴ ζωγραφικὴ. Εἶναι μία περιοχὴ στὴν ὁποία δόθηκε μιὰ ἀμφιλεγόμενη προβολὴ στὴν πρόσφατη διεθνή σκηνή ποὺ προσανατολίζεται πρὸς τὸν «νεο-ρεαλισμὸ», τὸν «ὑπερ-ρεαλισμὸ» ἢ τὸν «φωτο-ρεαλισμὸ». Ἡ προσοχὴ ποὺ συγκεντρώνεται τώρα στὸ εἶδος αὐτὸ φαίνεται τόσο αὐθαίρετη ὅσο καὶ ἡ σχετικὴ ἀφάνεια στὴν ὁποία εἶχε βυθιστεῖ μετὰ τὸν πόλεμο.



Τò γεγονός είναι ότι ή Βρετανία έχει ιδιαίτερα ταλαντούχους ζωγράφους και σχεδιαστές μορφών και άλλων μοτίβων με μία προσεγμένη παρουσία που δυναμώνει αυτή την δικαιωμένη από τὸ χρόνο άπασχόληση στο επίπεδο μιᾶς πρωτότυπης και δυναμικῆς τέχνης. Μία επιλογή από τὸ ἔργο τους θά μπορούσε νά δημιουργήσει μία ἄλλη σπουδαία ἔκθεση.

Νόρμπερτ Λύντον
Λονδίνο, Μάρτιος 1975

Τὸ Βρετανικὸ Συμβούλιο εὐχαριστεῖ θερμὰ τὸν Νόρμπερτ Λύντον γιὰ τὴ βοήθειά του στὴν επιλογή καθώς και γιὰ τὴν ὑποστήριξή του στὴν πραγμάτωση τῆς ἔκθεσης ποὺ ἀποτελεῖ τμῆμα τῆς συλλογῆς τοῦ Βρετανικοῦ Συμβουλίου.



Πήτερ Μπλέηκ

Γεννήθηκε το 1932. Σπούδασε πρώτα στο Τεχνικό Κολλέγιο και αργότερα στη Σχολή Τέχνης Γκρένιβεντ καθώς και στο Βασιλικό Κολλέγιο Τέχνης του Λονδίνου. Γνωστός πρωτοπόρος της βρετανικής Πόπ Άρτ τη δεκαετία του 1960, έκανε την πρώτη του έκθεση το 1962 αλλά συμμετείχε και σε πολλές ομαδικές: Λονδίνο, «Νέα Σκηνή», γύρος Η.Π.Α. και «Νέα όψη της Πόπ Άρτ», Γκαλερί Χαίηουαρντ, Λονδίνο 1971. Μεγάλη αναδρομική του έκθεση παρουσιάστηκε στη Γερμανία και τις Κάτω Χώρες το 1973.

- 1. Οί μύλοι του Μπέρτραμ, Ίανουάριος 1961**
Μολύβι, 0,28 × 0,203 μ.
- 2. Οί μύλοι του Μπέρτραμ, 1961**
Μολύβι, 0,215 × 0,125 μ.
- 3. Τζίμμου Σκώτ, μύλοι του Μπέρτραμ, Ίανουάριος 1961**
Μολύβι, 0,215 × 0,133 μ.
- 4. Μύλοι του Μπέρτραμ 1961**
Μολύβι, 0,215 × 0,125 μ.
- 5. Καθιστικό, Γαλλία – Οκτώβριος 1963**
Μολύβι, 0,215 × 0,125 μ.
- 6. Μύλοι του Μπέρτραμ την εποχή του τσίρκου 66 - 67 1967**
Μολύβι, 0,23 × 0,15 μ.

Μπέρναρντ Κοέν

Γεννήθηκε το 1933. Άρχισε να σπουδάζει ζωγραφική το 1949 και το 1951 -4 βρίσκεται στην Σχολή Τέχνης Σλέηντ του Λονδίνου, όπου και αργότερα δίδαξε. Έζησε στο Παρίσι και ταξίδεψε πολύ στην Ευρώπη (1954-6). Διατέλεσε επισκέπτης καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Νέου Μεξικού, Άλμπουκέρκη, 1969-70.

Συμμετείχε στη Μπιεννάλε των Νέων, Παρίσι 1961, στα «Ντοκουμέντα III», Κάσσελ 1964 και στη Μπιεννάλε της Βενετίας, 1966. Μεγάλη αναδρομική έκθεσή του παρουσιάστηκε στη Γκαλερί Χαίηουαρντ, Λονδίνο 1972.

- 7. Χωρίς τίτλο 1964**
Διάφορα υλικά σε χαρτί, 0,56 × 0,76 μ.
- 8. Χωρίς τίτλο 1964**
Μολύβι και κραγιόνι, 0,52 × 0,63 μ.
- 9. Χωρίς τίτλο 1972**
Γκουάς, 0,40 × 0,587 μ.
- 10. Χωρίς τίτλο 1973**
Ύδατογραφία, 0,413 × 0,425 μ.
- 11. Χωρίς τίτλο 1973**
Μολύβι, 0,395 × 0,30 μ.
- 12. Χωρίς τίτλο 1973**
Ύδατογραφία 0,648 × 0,76 μ.
- 13. Χωρίς τίτλο (μαύρο) 1973**
Γκουάς 0,57 × 0,76 μ.
- 14. Χωρίς τίτλο 1974**
Ύδατογραφία 0,38 × 0,57 μ.
- 15. Χωρίς τίτλο (μελέτη πίνακα) 1974**
Ύδατογραφία 0,24 × 0,57 μ.

Μάικλ Κραϊγκ-Μάρτιν

Γεννήθηκε στο Δουβλίνο το 1941 και ζει στο Λονδίνο. Σπούδασε στο Πανεπιστήμιο του Γιέηλ (1961-63). Από το 1966 ως το 1970 δίδαξε στην Άκαδημία Τέχνης του Μπάθ. Από το 1970 έως το 1972 έμεινε ως έταϊρος στο Κίνγκ'ς Κόλλετζ του Καϊμπριτζ. Έκανε την πρώτη του

έκθεση γλυπτικής στο Λονδίνο τὸ 1969. Συμμετείχε ἐπίσης σὲ ὁμαδικὲς ἐκθέσεις ὅπως «16 Βρετανὸι Γλυπτες», Γκαλερί Μπονίνο, Μπουένος Ἄϊρες 1970, «Νέα Τέχνη» στὴ γκαλερί Χαΐουαρντ, Λονδίνο 1972 καὶ Μπιεννάλε τῶν Νέων, Παρίσι 1975.

16. Κουτὶ ποὺ δὲν κλείνει 1967

Μολύβι καὶ φάμπλον σὲ τετραγωνισμένο χαρτὶ
0,27 × 0,405 μ.

17. Ὁ Μοναδικὸς 1967

Μολύβι καὶ φάμπλον σὲ τετραγωνισμένο χαρτὶ
0,27 × 0,405 μ.

18. Σχέδιο-πρόταση II 1968

Πένα σὲ τετραγωνισμένο χαρτὶ, 0,42 × 0,55 μ.

19. Πορεία 5 κουτιῶν μὲ ἀνεστραμένα καπάκια 1969

Μελάνι σὲ τετραγωνισμένο χαρτὶ, 0,42 × 0,54 μ.

Ρίτα Ντόνα

Γεννήθηκε τὸ 1939 καὶ ζεῖ στοὺς Λονδίνο. Σπούδασε στὸ τμήμα Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Ντάρραμ (1956-62). Τὸ 1972 κέρδισε τὸ βραβεῖο Τζῶν Μούρ στὴν Ἐκθεση τοῦ Λίβερπουλ καὶ τὸ 1975 παρουσιάστηκε στὸ Διεθνὲς Φεστιβάλ Ζωγραφικῆς στὸ Κάν-σύρ-Μέρ. Τώρα διδάσκει κατὰ περιόδους στὸ Σλέντ τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Λονδίνου.

20. Σπουδὴ μορφῆς Νο. 1 γιὰ τὸ ἔργο Νο. 4

«Ἄντυ» (μὲ νέον) 1967

Μολύβι, 0,31 × 0,31 μ.

21. Σειρὰ Οὐώρχολ: ἔργο 3 ὑπόγεια συμμετρία

Διάφορα ὑλικά σὲ τετραγωνισμένο χαρτὶ
1,19 × 0,86 μ.

**22. Ἄσπρο δωμάτιο-σχέδιο πάνω σὲ συλλογισμοὺς
τριῶν ἑβδομάδων τοῦ Μαΐου 1970**

Μολύβι, κραγιόνι καὶ γκούας, 0,555 × 0,76 μ.

Μπάρρυ Φλάναγκαν

Γεννήθηκε τὸ 1941. Σπούδασε στὴ Σχολὴ τοῦ Ἁγίου Μαρτίνου στὸ Λονδίνο (1964-66). Ἡ πρώτη του ἐκθεση γλυπτικῆς ἔγινε τὸ 1966. Παρουσιάστηκε ἐπίσης στὴν 10η Μπιεννάλε τοῦ Τόκυο, 1970, στὴν 3η Μπιεννάλε Μεντελλίν καὶ στὸ Κέντρο Τέχνης καὶ Ἐπικοινωνίας, Μπουένος Ἄϊρες 1975. Δίδαξε στὴν Ἀγγλία καὶ στὶς Ἠνωμένες Πολιτεῖες. Ἐξέθεσε πρόσφατη δουλειά του στὴ Μπιεννάλε τῶν Νέων, Παρίσι 1975.

23. Ἐξι ἔγχρωμα κολάζ χαρτιοῦ 1967

Πένα καὶ ἀραιωμένο ὑδατόχρωμα,
0,26 × 0,20 μ. τὸ καθένα

24. Κόκκινες φιγοῦρες ποὺ στέκουν 1967/68

Μελάνι σὲ χαρτὶ 0,26 × 0,197 μ. τὸ καθένα

25. Χρωματιστὸ γυμνὸ 1967/68

Πένα καὶ ἀραιωμένο ὑδατόχρωμα,
0,25 × 0,335 μ.

26. Ἐξι σχέδια χωρὶς τίτλο 1967/68

Μολύβι καὶ κιμωλία σὲ χαρτὶ
0,26 × 0,20 μ. τὸ καθένα

27. Καπέλο, γραβάτα καὶ τσάντα 1972

Μαρκαδόρος (3 κολάζ) 0,29 × 0,23 μ.
καὶ 0,24 × 0,25 μ.

Ντέιβιντ Χόκνεϋ

Γεννήθηκε τὸ 1937. Σπούδασε στὸ Βασιλικὸ Κολλέγιο Τέχνης τοῦ Λονδίνου (1959-62). Βραβεύτηκε στὴν Μπιεννάλε τῶν Νέων, Παρίσι 1963, καθὼς καὶ σὲ διεθνεῖς ἐκθέσεις γραφικῶν τεχνῶν στὴ Λουμπλιάνα, Κρακοβία καὶ Λουγκάνο. Ἐζήσηε γιὰ λίγο στὶς Ἠνωμένες Πολιτεῖες καὶ πρόσφατα στὴ Γαλλία. Ἀπὸ τὸ 1960 ἐξέθεσε ζωγραφικὰ ἔργα καὶ τυπώματα σὲ πολλὲς ἐκθέσεις στὴν Εὐρώπη καὶ τὶς Ἠνωμένες Πολιτεῖες. Τὸ 1974 στὸ Μουσεῖο Διακοσμητικῶν Τεχνῶν τοῦ Παρι-

σιού παρουσιάστηκε μία μεγάλη έκθεση του με έργα και σχέδια.

28. Τὸ παλάτι Πρελάου 1970

Πένα, 0,36 × 0,43 μ.

29. Νίκ, Ὅτελ ντὲ λὰ Παί, Γενεύη 1972

Πένα, 0,35 × 0,5 × 0,43 × 0,02 μ.

30. Ὁ Ὅσσι διαβάζοντας στὸ Μόναχο 1972

Κραγιόνι, 0,55 × 0,46 μ.

31. Σήλια, Παρίσι 1973

Μολύβι, κιμωλία καὶ κραγιόνι 0,648 × 0,495 μ.

32. Λίλα ντὲ Νόμπιλις, Παρίσι 1973

Μολύβι, κιμωλία καὶ κραγιόνι, 0,648 × 0,495 μ.

33. Παράθυρο στὸ Λουβρο, ἀντίθετα στὸ φῶς, Παρίσι 1973

Μολύβι καὶ κραγιόνι, 0,648 × 0,495 μ.

Τζὼν Χούλαντ

Γεννήθηκε τὸ 1934. Σπούδασε στὸ Κολλέγιο Τέχνης τοῦ Σέφφηντ (1951-56) καὶ στὶς σχολές τῆς Βασιλικῆς Ἀκαδημίας (1956-60). Τὸ 1964 κέρδισε τὴν ὑποτροφία Στάιβεσαντ καθὼς καὶ τὸ βραβεῖο τῶν Νέων Καλλιτεχνῶν στὸ Τόκυο. Πρῶτη φορὰ ἐξέθεσε στὸ Λονδίνο τὸ 1964 καὶ στὸ Μόναχο καὶ τὴ Ν. Ὑόρκη τὸ 1967. Ἀπὸ τὸ 1960-69 ἔδωσε πολλὰ διαλέξεις πάνω στὴ ζωγραφικὴ στὴ Σχολὴ Τέχνης τοῦ Τσέλση. Μαζὶ μὲ τὸν Ἄντονυ Κάρο ἀποτέλεσαν τὴ βρετανικὴ παρουσία στὴ 10ῃ Μπιεννάλε τοῦ Σάο Πάολο, 1969.

34. Χωρὶς τίτλο 1969

Ἀκρυλικὸ σὲ χαρτί, 0,545 × 0,75 μ.

35. Χωρὶς τίτλο 1970

Ἀκρυλικὸ σὲ χαρτί, 0,535 × 0,75 μ.

36. Χωρὶς τίτλο 1971

Ἀκρυλικὸ σὲ χαρτί, 0,59 × 0,84 μ.

Πῶλ Χάξλεϋ

Γεννήθηκε τὸ 1938. Σπούδασε στὴν Σχολὴ Τέχνης Χάρρου καὶ στὶς Σχολές τῆς Βασιλικῆς Ἀκαδημίας (1953-60). Κέρδισε τὴν ὑποτροφία Στάιβεσαντ γιὰ νὰ ἐπισκεφθεῖ τὶς Ἠνωμένες Πολιτεῖες ὅπου ἔζησε ἀπὸ τὸ 1965 ὡς τὸ 1967. Ἡ πρῶτη του ἐκθεση ζωγραφικῆς ἔγινε στὸ Λονδίνο τὸ 1963 καὶ ἡ δεύτερη στὴ Νέα Ὑόρκη τὸ 1967. Κέρδισε ἐπίσης τὴν ὑποτροφία Σεζοῦρ στὴ Μπιεννάλε τῶν Νέων, Παρίσι 1965. Τὸ 1974 ἔγινε ἐπισκέπτης καθηγητῆς στὸ Κούπερ Γιούνιον τῆς Νέας Ὑόρκης.

37. V 27 1970

Ἀκρυλικὸ σὲ χαρτί, 0,69 × 0,64 μ.

38. VIII 7 1970

Ἀκρυλικὸ σὲ χαρτί, 0,69 × 0,64 μ.

39. VIII 21 1972

Ἀκρυλικὸ σὲ χαρτί, 0,69 × 0,64 μ.

40. VIII 28 1972

Ἀκρυλικὸ σὲ χαρτί, 0,69 × 0,64 μ.

Μπιλ Τζάκλιν

Γεννήθηκε τὸ 1943 στὸ Λονδίνο. Σπούδασε στὴ Σχολὴ Τέχνης Οὐάλαθαρστοου (1960-64) καὶ στὸ Βασιλικὸ Κολλέγιο Τέχνης (1964-67). Ἡ πρῶτη ἀτομικὴ του ἐκθεση ζωγραφικῆς ἔγινε στὸ Λονδίνο τὸ 1970. Ἀπὸ τὸ 1969 συμμετεῖχε σὲ ὁμαδικὰς ἐκθέσεις ὅπως στὴ Μπιεννάλε Χαρακτικῆς τοῦ Τόκυο, 1972 καὶ στὴν ἐκθεση «Ἡ Ἀγγλικὴ ζωγραφικὴ σήμερα», Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης, Παρίσι 1973.

41. No. 7 1973

Ἰδατογραφία 0,203 × 0,203 μ.

42. Νο. 10. 1972

Ύδατογραφία 0,203 × 0,203 μ.

Πήτερ Τζόζεφ

Γεννήθηκε τὸ 1929 καὶ εἶναι αὐτοδίδακτος. Ζεῖ καὶ ἐργάζεται στὸ Λονδίνο. Πρῶτη φορὰ ἐξέθεσε τὸ 1966. Συμμετείχε στὶς ἐκθέσεις «Ἄγγελοι Ζωγράφοι» Γκέλ-σενκιρχεν, Γερμανία 1968 καὶ «Τρεῖς Ζωγράφοι» στὴ γκαλερί Χαίηουαρντ, Λονδίνο 1973. Βραβεύτηκε στὴν ἐκθεση Τζὼν Πλήμερς, Νόττινγκχαμ 1968. Δημιούργησε ἔργα περιβάλλοντος γιὰ ἀνοιχτὸ χῶρο.

43. Σχέδιο γιὰ ἔργο - κίτρινο/μαῦρο 1973

Χρωματιστὰ χαρτιά, 0,762 × 0,558 μ.

44. Σχέδιο γιὰ ἔργο (2) - μπέζ/μαῦρο 1973

Χρωματιστὰ χαρτιά, 0,762 × 0,558 μ.

45. Σχέδιο γιὰ ἔργο (3) - κίτρινο/πράσινη γωνία 1973

Χρωματιστὰ χαρτιά, 0,762 × 0,558 μ.

46. Σχέδιο γιὰ ἔργο (4) - ροζ/κόκκινη γωνία 1973

Χρωματιστὰ χαρτιά, 0,762 × 0,558 μ.

Τζέρεμυ Μούν

Γεννήθηκε τὸ 1934. Σπούδασε νομικὰ στὸ Καίημπριτζ. Ἡ πρῶτη του ἐκθεση ζωγραφικῆς στὸ Λονδίνο ἔγινε τὸ 1963, συμμετείχε ὅμως σὲ διάφορες διεθνεῖς ἐκθέσεις, ὅπως ἡ 9η Διεθνῆς Ἐκθεση Μάινικι, Τόκυο 1967. Δίδαξε στὶς σχολὲς τέχνης Σέντραλ καὶ Τσέλση τοῦ Λονδίνου. Σκοτώθηκε τὸ 1974 σὲ δυστύχημα μὲ μοτοσυκλέτα.

47. Σχέδιο 71/93 1971

Παστέλ σὲ χαρτί, 0,203 × 0,253 μ.

48. Σχέδιο 71/77 1971

Παστέλ σὲ χαρτί, 0,203 × 0,253 μ.

49. Σχέδιο 73/3 1971

Παστέλ σὲ χαρτί, 0,203 × 0,253 μ.

50. Σχέδιο 71/94 1971

Παστέλ σὲ χαρτί, 0,203 × 0,253 μ.

51. Σχέδιο 73/5 1972

Παστέλ σὲ χαρτί, 0,203 × 0,253 μ.

Μάρτιν Νέυλορ

Γεννήθηκε τὸ 1944. Σπούδασε στὸ κολλέγιο Λήντς καὶ στὸ Βασιλικὸ Κολλέγιο Τέχνης τοῦ Λονδίνου. Ἀπὸ τὸ 1972 ὡς τὸ 1973 ἦταν ἐπισκέπτης καθηγητῆς στὴν Ἐθνικὴ Σχολὴ Διακοσμητικῶν Τεχνῶν τῆς Νίκαιας καὶ τὴν ἐπόμενη χρονιά, ἐταῖρος τῆς γλυπτικῆς στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Λήντς. Συμμετείχε στὶς ἐκθέσεις «Βρετανοὶ Γλύπτες», 1972 στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία τοῦ Λονδίνου καὶ στὸ Σαλόνι τῶν Νέων Πραγματικοτήτων, Παρίσι 1975.

52. Φρούριο 6 1975

Γκουάς καὶ κολλάζ, 1,00 × 0,69 μ.

53. Φρούριο 7 1975

Γκουάς, 1,00 × 0,69 μ.

Τὸμ Φίλλιπς

Γεννήθηκε τὸ 1937. Σπούδασε στὸ Κολλέγιο τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης τοῦ Καίημπριτζ καὶ μετὰ στὴ Σχολὴ Τεχνῶν Κάμπερουελ. Ἡ μουσικὴ του παρουσιάστηκε στὸ Φεστιβάλ τοῦ Μπορντῶ καὶ μεταδόθηκε ἀπὸ τὸ βρετανικὸ καὶ ἰταλικὸ ραδιόφωνο. Ἐκανε ἐπίσης καὶ μία ἀναδρομικὴ στὴν Ὀλλανδία, Γερμανία καὶ Ἑλβετία τὸ 1975.

54. Σχέδιο ἐκ τοῦ φυσικοῦ 1962

Μολύβι, 0,23 × 0,16 μ.

55. 'Η γυναίκα του χασάπη 1974

Μολύβι, 0,20 × 0,17 μ.

**56-63. 'Οχτώ παραλλαγές στο όνομα
του Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπάχ 1975**

Διάφορα ύλικά, 0,20 × 0,20 μ. τὸ καθένα

Κάρλ Πλάκμαν

Γεννήθηκε τὸ 1943. Μαθήτευσε σὰν ἀρχιτέκτονας (1959-60) καὶ μετὰ ἀπὸ πρόσθετες σπουδὲς φοίτησε στὸ Βασιλικὸ Κολλέγιο Τέχνης τοῦ Λονδίνου ἀπὸ τὸ 1967-70. Ἔλαβε μέρος σὲ διάφορες ὁμαδικὲς ἐκθέσεις, ὅπως «Βρετανικὴ Γλυπτικὴ», 1972, στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία τοῦ Λονδίνου καὶ στὴ Μπιεννάλε τῶν Νέων στὸ Παρίσι τὸ 1973. Τώρα διδάσκει στὸ Λονδίνο.

64. Χωρὶς τίτλο 1972

Κολλάζ, μολύβι καὶ ἀραιωμένο ὕδατόχρωμα
0,50 × 0,70 μ.

65. Χωρὶς τίτλο (ἄβακας) 1973

Κολλάζ, μολύβι, πένα, ἀραιωμένο ὕδατόχρωμα
καὶ ἀποκόμματα ἐφημερίδων, 0,50 × 0,70 μ.

66. Ζωντανὴ ἀντίφαση 1973

Μολύβι μελάνι καὶ φωτογραφικὴ πλάκα
0,75 × 0,64 μ.

Μπρίτζετ Ράιλυ

Γεννήθηκε τὸ 1931. Σπούδασε στὸ Κολλέγιο Γκόλντσμινθ καὶ στὸ Βασιλικὸ Κολλέγιο Τέχνης τοῦ Λονδίνου. Ἡ πρώτη της ἐκθεση στὸ Λονδίνο ἔγινε τὸ 1962 καὶ στὴ Νέα Ὑόρκη τὸ 1965. Βραβεύτηκε μὲ τὸ διεθνὲς βραβεῖο ζωγραφικῆς στὴ Μπιεννάλε τῆς Βενετίας τὸ 1968 καθὼς ἐπίσης καὶ στὴν Διεθνῆ Μπιεννάλε τοῦ Τόκυο τὸ 1972. Ἀναδρομικὴ ἐκθεση παρουσίασε τὸ 1971-72 στὴ Γερμανία, Ἑλβετία, Ἰταλία καὶ Λονδίνο.

67. Τελικὴ μελέτη ἀκολουθίας γιὰ ἔργο 1974

Γκουὰς σὲ χαρτί, 0,69 × 1,90 μ.

68. Τελικὸ σκίτσο γιὰ ἔργο 1973

Γκουὰς σὲ χαρτί, 1,05 × 1,05 μ.

Μάικλ Σάντλ

Γεννήθηκε τὸ 1936. Σπούδασε στὴ Σχολὴ Σλέηντ τοῦ Λονδίνου καί, κερδίζοντας μία ὑποτροφία, ταξίδεψε στὴν Εὐρώπη. Ἀργότερα μελέτησε τὴ λιθογραφία στὸ ἀτελιὲ Πατρὶς τοῦ Παρισιοῦ. Παρουσίασε τὴ δουλειά του στὴ γλυπτικὴ στὴν Μπιεννάλε τῶν Νέων, Παρίσι 1966, στὰ «Ντοκουμέντα IV», Κάσσελ 1968, καὶ στὴν ἐκθεση «Βρετανοὶ γλύπτες», 1972, στὴν Βασιλικὴ Ἀκαδημία τοῦ Λονδίνου. Δίδαξε στὸν Καναδὰ καὶ τὴ Γερμανία.

69. Σχέδια γιὰ μνημεῖο τῆς Ἀμερικῆς:

**π.χ. ξεφλουδισμένο Μίκυ Μάους
καὶ αὐτόματο σὲ χαλκὸ 1971**

Μολύβι, μελάνι καὶ ὕδατογραφία, 0,585 × 0,79 μ.

70. Σπουδὴ γιὰ ἓνα μνημεῖο μετασχηματιστῆ 1973

Πένα καὶ γκουὰς, 0,58 × 0,79 μ.

**71. Ὑποβρύχια σὲ γυάλινα κιβώτια σὺν τορπίλλες
1973**

Γκουὰς καὶ μελάνι σὲ ἄσπρο χαρτόνι,
0,65 × 0,88 μ.

Κόλιν Σέλφ

Γεννήθηκε τὸ 1941. Πῆρε ὑποτροφία γιὰ τὴ Σχολὴ Τέχνης Σλέηντ τοῦ Λονδίνου. Βασικά, εἶναι γνωστὸς γιὰ τὰ σχέδια του, ἀλλὰ ἔχει ἀσχοληθεῖ καὶ μὲ τὴ ζωγραφικὴ, τὴ γλυπτικὴ, τὶς γραφικὲς τέχνες καὶ τὴν κεραμικὴ. Ἐξέθεσε στὴν Μπιεννάλε τῶν Νέων, Παρίσι 1963 καὶ στὴν ἐκθεση «Νέα Ὄψη τῆς Πὸπ Ἄρτ» στὴν γκαλερί Χαίηουαρντ, Λονδίνο 1969. Βραβεύτηκε στὴ Μπιεν-

νάλε Χαρακτικής του Μπράντφορντ τὸ 1968. Ἐπισκέφθηκε τὶς Ἠνωμένες Πολιτεῖες καὶ τὸν Καναδὰ καὶ ἔχει ζήσει γιὰ ἓνα διάστημα στὴ Γερμανία.

72. Συγκρότημα διαμερισμάτων στὴν ὁδὸ Οὐούλσεϋ στὸ Χόρνζεϋ Νο 8 καὶ γυναίκα μὲ παλτὸ ἀπὸ ἀστρακὰν 1964

Μολύβι, 0,535 × 0,368 μ.

73. Καταφύγιο ραδιενέργειας Νο 4.

Φοῦρνος ὑπεριώδους ἀκτινοβολίας γιὰ λουκάνικα καὶ γυναίκα ποὺ τρώει 1965

Μολύβι, χρωματιστὸ μολύβι καὶ χαρτὶ φθορισμοῦ 0,535 × 0,39 μ.

74. Παγώνι 1969

Κάρβουνο, 0,38 × 0,632 μ.

75. Σπίτι στὸ Μπάκτον 1972

Παστέλ, 0,16 × 0,20 μ.

76. Ἡ Μάργκαρετ μπροστὰ ἀπὸ διακοσμητικὸ 1972

Μπίρο καὶ μολύβι, 0,23 × 0,175 μ.

77. Μελέτη γιὰ κῆπο. Οἱ κῆποι τοῦ Χάου Χίλλ, Νόρφολκ 1972

Μολύβι σὲ χαρτὶ, 0,22 × 0,28 μ.

Ρίτσαρντ Σμιθ

Γεννήθηκε τὸ 1931. Σπούδασε στὸ Βασιλικὸ Κολλέγιο Τέχνης τοῦ Λονδίνου (1954-57). Μὲ τὴν ὑποτροφία Χάρκνες ἐζήτησε στὴ Νέα Ὑόρκη ἀπὸ τὸ 1959 ὡς τὸ 1961 καὶ ἔκανε ἐκεῖ τὴν πρώτη του ἐκθεση. Ἡ δευτέρα ἔγινε στὸ Λονδίνο τὸ 1963. Κέρδισε τὸ μεγάλο βραβεῖο στὴ 10ῃ Μπιεννάλε τοῦ Σάο Πάολο τὸ 1967 καὶ ἀντιπροσώπευσε τὴν Μ. Βρετανία στὴ Μπιεννάλε τῆς Βενετίας τὸ 1970. Ἐπίσης παρουσίασε πρόσφατη δουλειά του στὸ Μουσεῖο Σύγχρονης Τέχνης τοῦ Καρακάς καὶ μεγάλη ἀναδρομικὴ στὴν Τέτη Γκάλερυ (1975).

78. Σχέδιο (H4) 1973

Μολύβι καὶ κιμωλία σὲ χαρτὶ μὲ χρωματιστὸ σπάγγο, 1,575 × 0,825 μ.

79. Σχέδιο 1973 (H5) 1973

Μολύβι, κραγιόνι καὶ χρωματιστὸ σπάγγος 1,575 × 0,825 μ.

Ἴαν Στέφενσον

Γεννήθηκε τὸ 1934. Σπούδασε στὸ Κίνγκς Κόλλετζ τοῦ Νιούκασλ ἀπὸν Τάιν. Δίδαξε στὸ Νιούκασλ καὶ στὸ Λονδίνο. Κέρδισε τὸ Βραβεῖο Ζωγραφικῆς στὸ Πρέμιο Μαρτσότο τὸ 1964 καὶ συμμετείχε στὴ Μπιεννάλε τῶν Νέων, Παρίσι 1967 καὶ στὴν ἐκθεση «Ἡ Ἀγγλικὴ Ζωγραφικὴ Σήμερα», Παρίσι 1973.

80. Προοπτικὴ 5, σπουδὴ ραντίσματος 1965

Λάδι σὲ χαρτὶ μὲ κολλάζ, 0,615 × 0,565 μ.

81. Προοπτικὴ 6, σπουδὴ ραντίσματος 1965

Λάδι σὲ χαρτὶ μὲ κολλάζ, 0,615 × 0,565 μ.

82. Προφυλακτικὸ 22, σπουδὴ ραντίσματος 1966

Λάδι σὲ χαρτὶ μὲ κολλάζ, 0,615 × 0,565 μ.

83. Σχετικὴ μελέτη IV 1970

Λάδι σὲ χαρτὶ μὲ κολλάζ, 0,51 × 0,76 μ.

Οὐίλλιαμ Τάκερ

Γεννήθηκε τὸ 1935. Σπούδασε ἱστορία στὴν Ὁξφόρδη καὶ μετὰ γλυπτικὴ στὸ Σέντραλ Σκούλ τοῦ Λονδίνου. Τὸ 1972, ἔλαβε μέρος μαζί μὲ τὸν Τζὼν Οὐώκερ στὴ Μπιεννάλε τῆς Βενετίας. Ἀνήκει στὴ «νέα γενιά» γλυπτῶν ποὺ ἐμφανίστηκαν τῆ δεκαετία τοῦ '60 καὶ ἔγινε γνωστὸς καὶ ἀπὸ τὰ γραπτὰ του πάνω στὴ σύγχρονη γλυπτικὴ. Ἐπιλέχθηκε νὰ διαλέξει ἔργα γιὰ τὴν ἐκθεση «Ἡ κατάσταση τῆς γλυπτικῆς σήμερα» στὴ γκαλερί Χαίηουαρντ τοῦ Λονδίνου τὸ 1975.

84. Σονέτα του Ρίλκε για τον Όρφέα 1970

Έξι σχέδια στην τύχη για την εικονογράφηση της μετάφρασης του Κρίστοφερ Σάλβεσεν, έκδοση του "Αλισταιρ Μάκ Άλπαϊν Μολύβι, σε αδιάβροχο χαρτί, 0,673 × 0,775 μ.

85. Τέσσερα σχέδια για γλυπτό 1972

Πένα σε έφημερίδα 0,42 × 0,298 μ.

Τζών Ούώκερ

Γεννήθηκε το 1939. Σπούδασε πρώτα στο Κολλέγιο τέχνης του Μπέρμινγκχαμ και μετά στην Άκαδημία Γκράν Σωμιέρ του Παρισιού. Διορισμένος έταϊρος της

ζωγραφικής στο Πανεπιστήμιο του Λήντς το 1967. Κέρδισε την ύποτροφία Χάρκνες και έζησε για ένα χρόνο (1969-70) στη Νέα Νέα Ύορκη. Οί πρώτες του εκθέσεις έγιναν στο Λονδίνο (1967) και στη Νέα Ύορκη (1970). Παρουσιάστηκε επίσης στη Μπιεννάλε τών Νέων Καλλιτεχνών Παρίσι 1969 και με τον Ούίλλιαμ Τάκερ στο βρετανικό περίπτερο της Μπιεννάλε της Βενετίας το 1972.

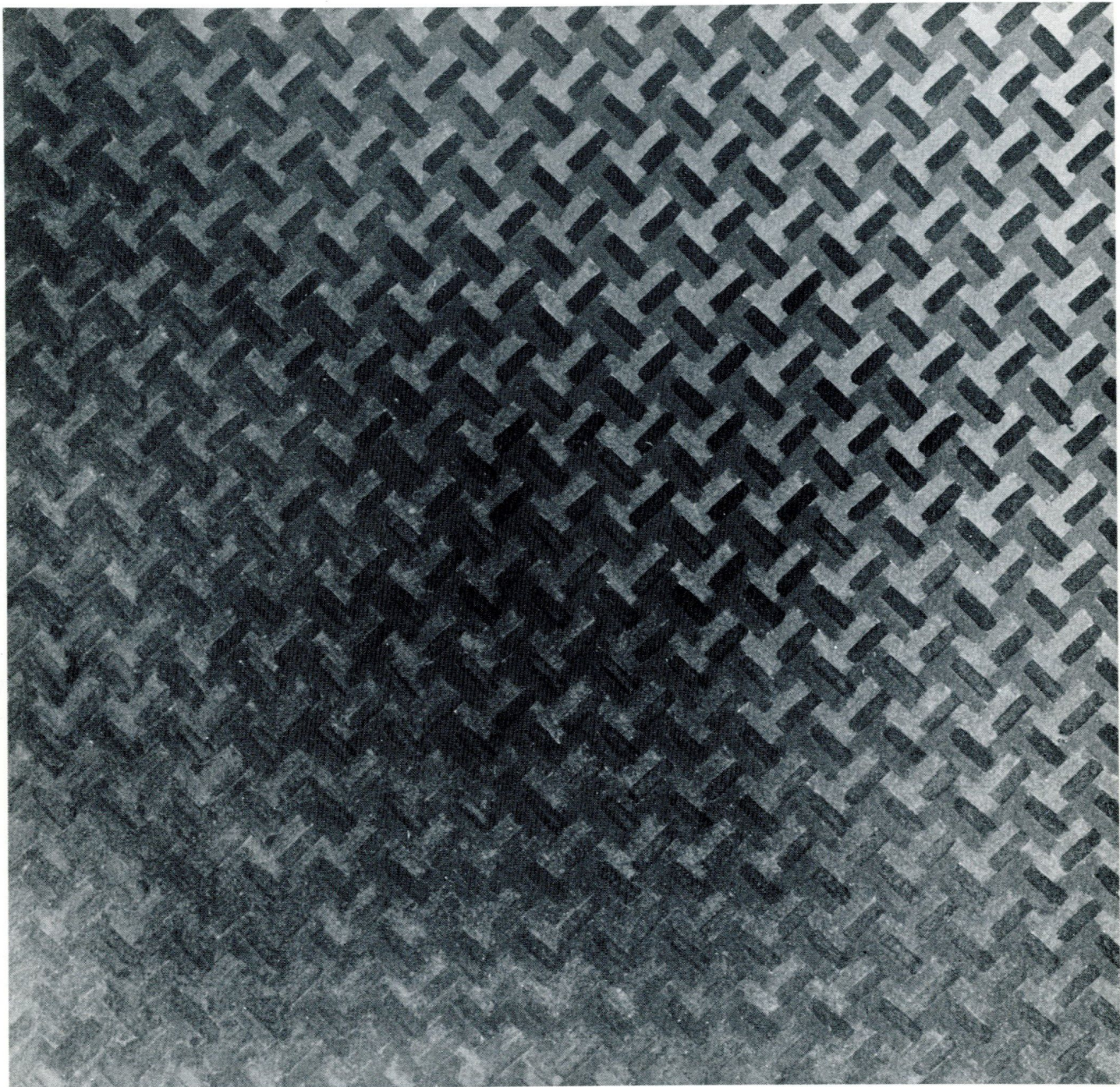
86. Χωρίς τίτλο No. 1 1972/73

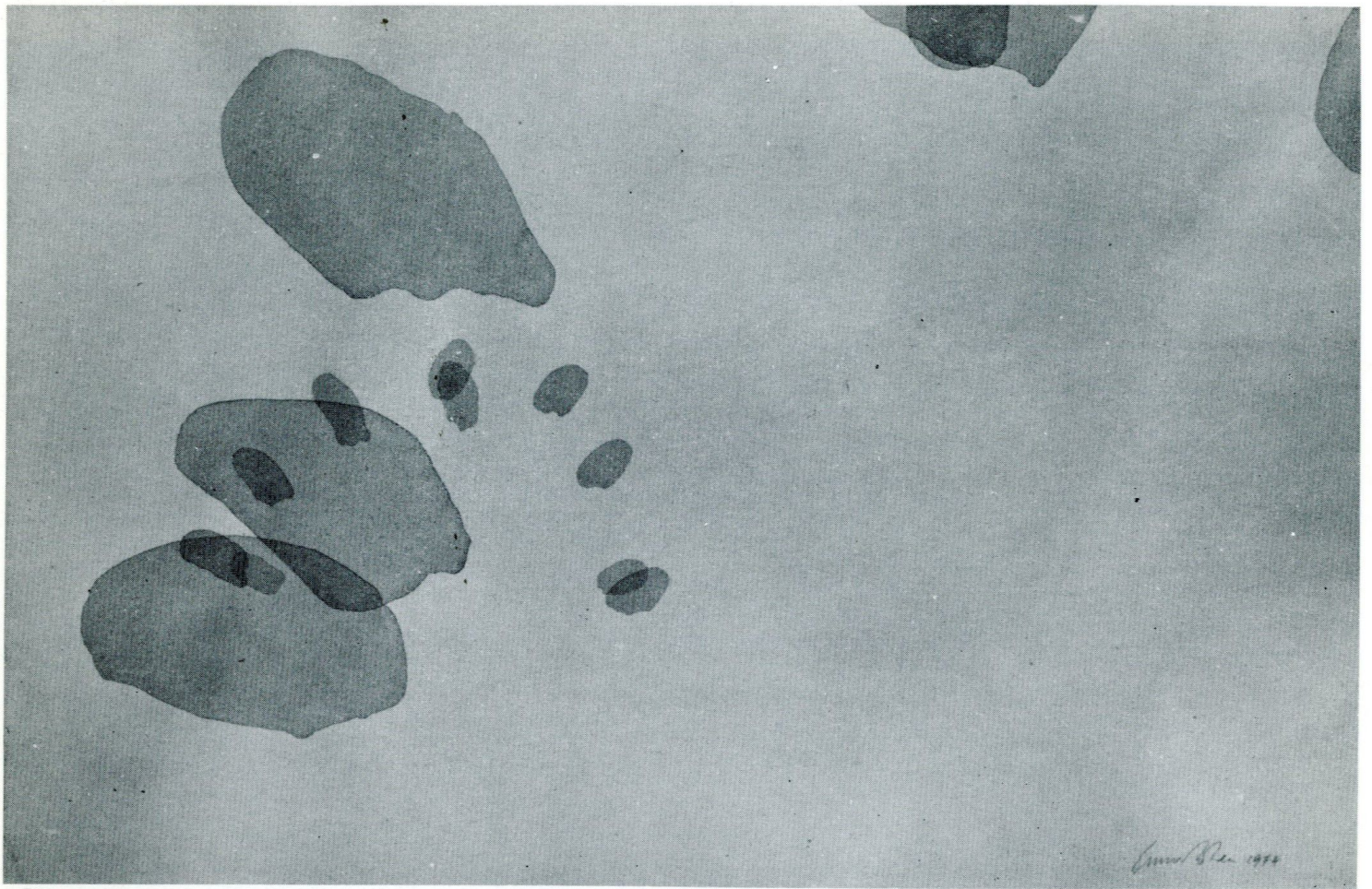
Κιμωλία σε χαρτί, 0,995 × 1,397 μ.

87. Χωρίς τίτλο No. 4 1973

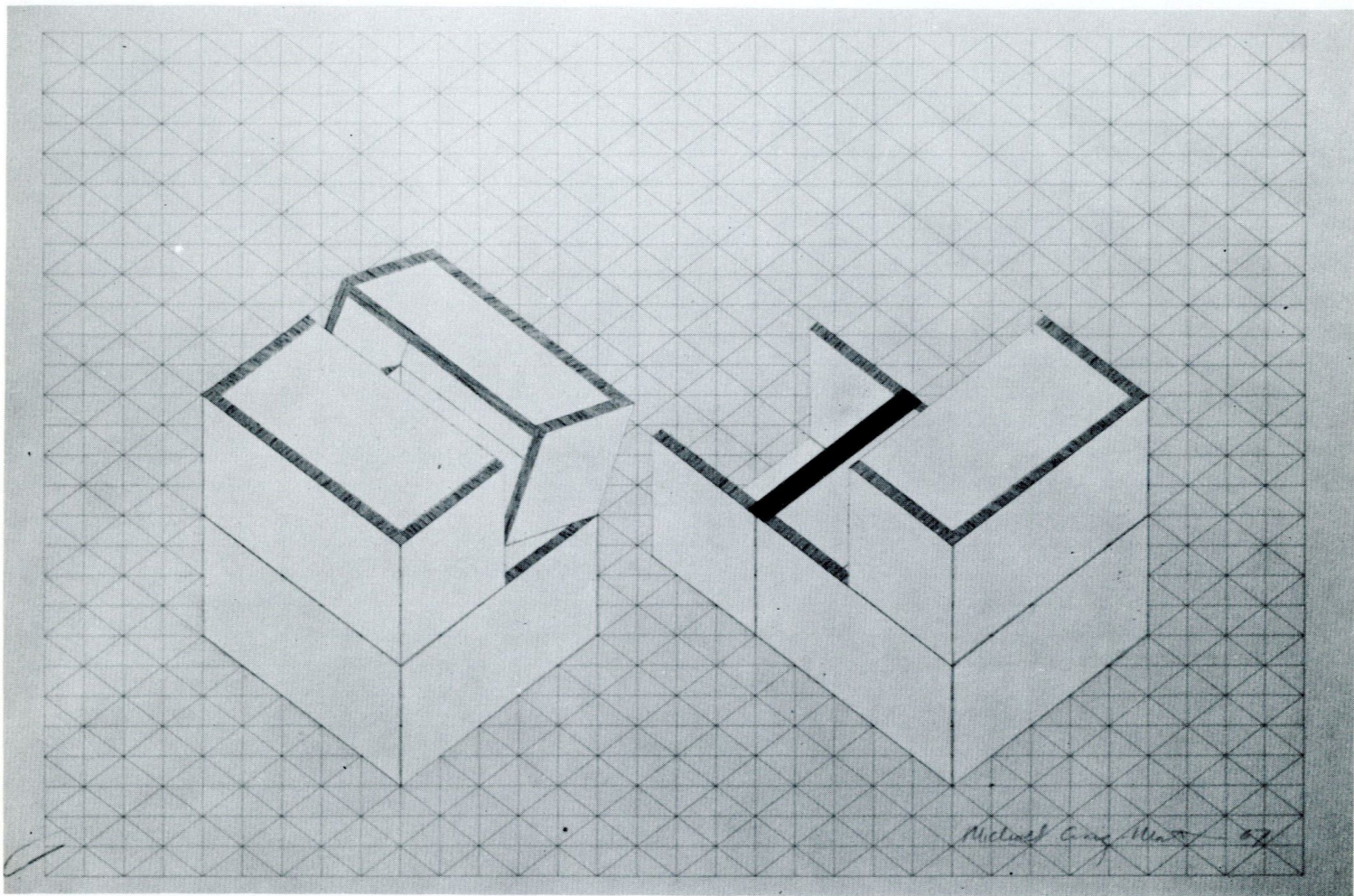
Κιμωλία και μολύβι, 1,01 × 1,385 μ.



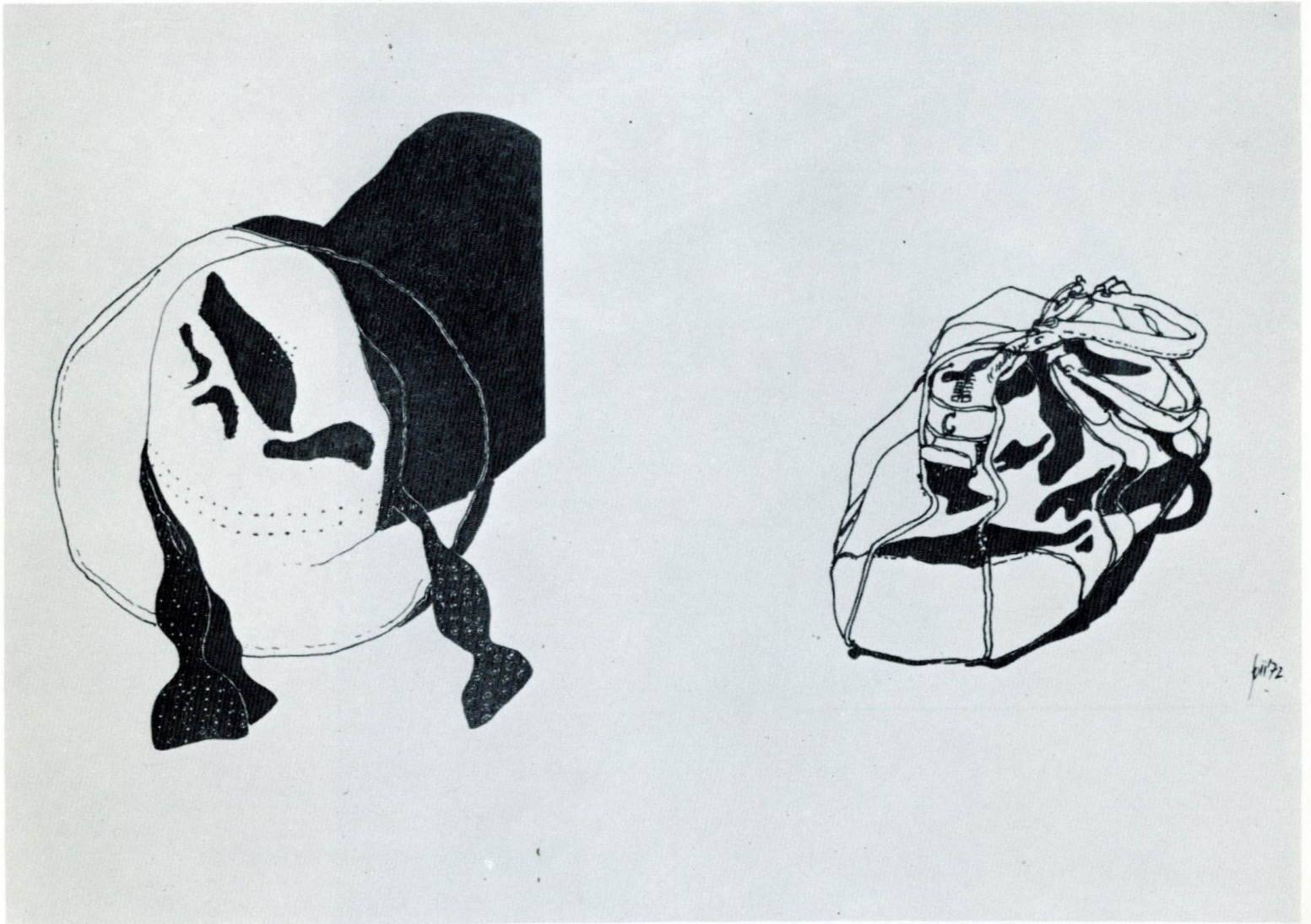




14 Μπέρναρντ Κοέν Χωρίς τίτλο 1974



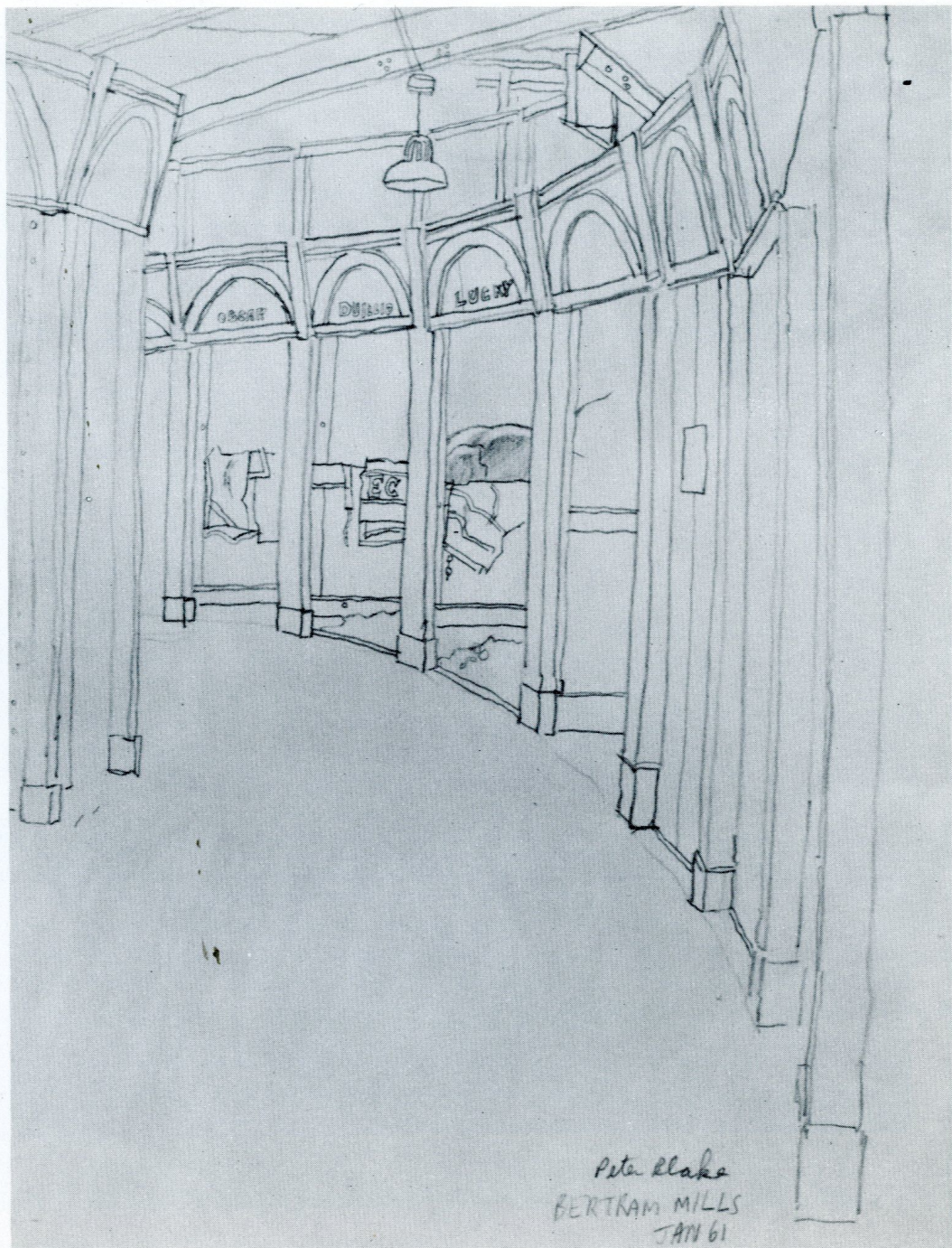
16 Μάικλ Κραϊγκ-Μάρτιν *Κουτί που δεν κλείνει* 1967



27 Μπάρρυ Φλάναγκαν Καπέλο, γραβάτα και τσάντα 1972



31 Ντέιβιντ Χόκνεϋ
Σήλια, Παρίσι 1973

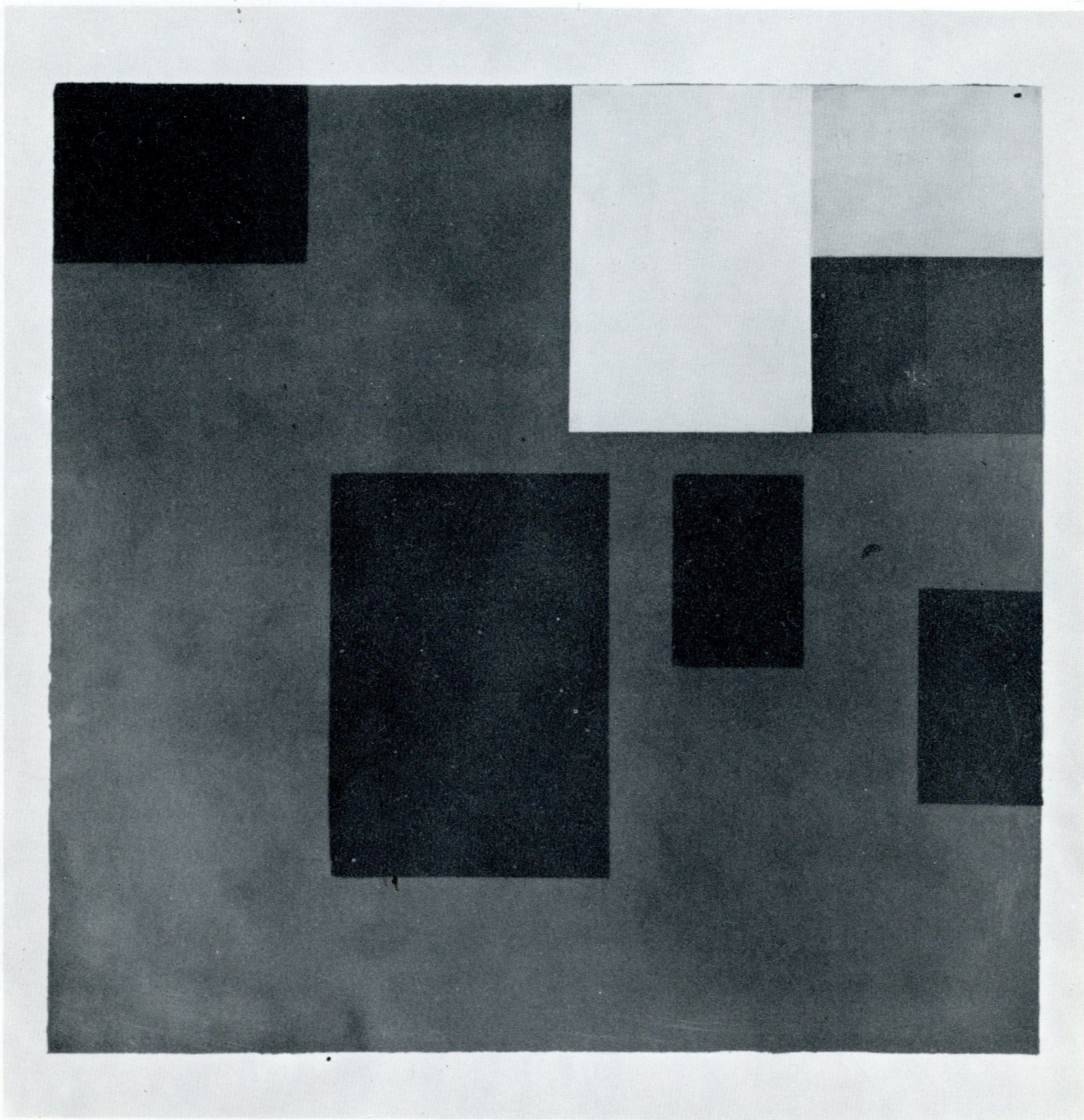


1 Πήτερ Μπλέηκ
Οί μύλοι του Μπέρτραμ,
Ιανουάριος 1961

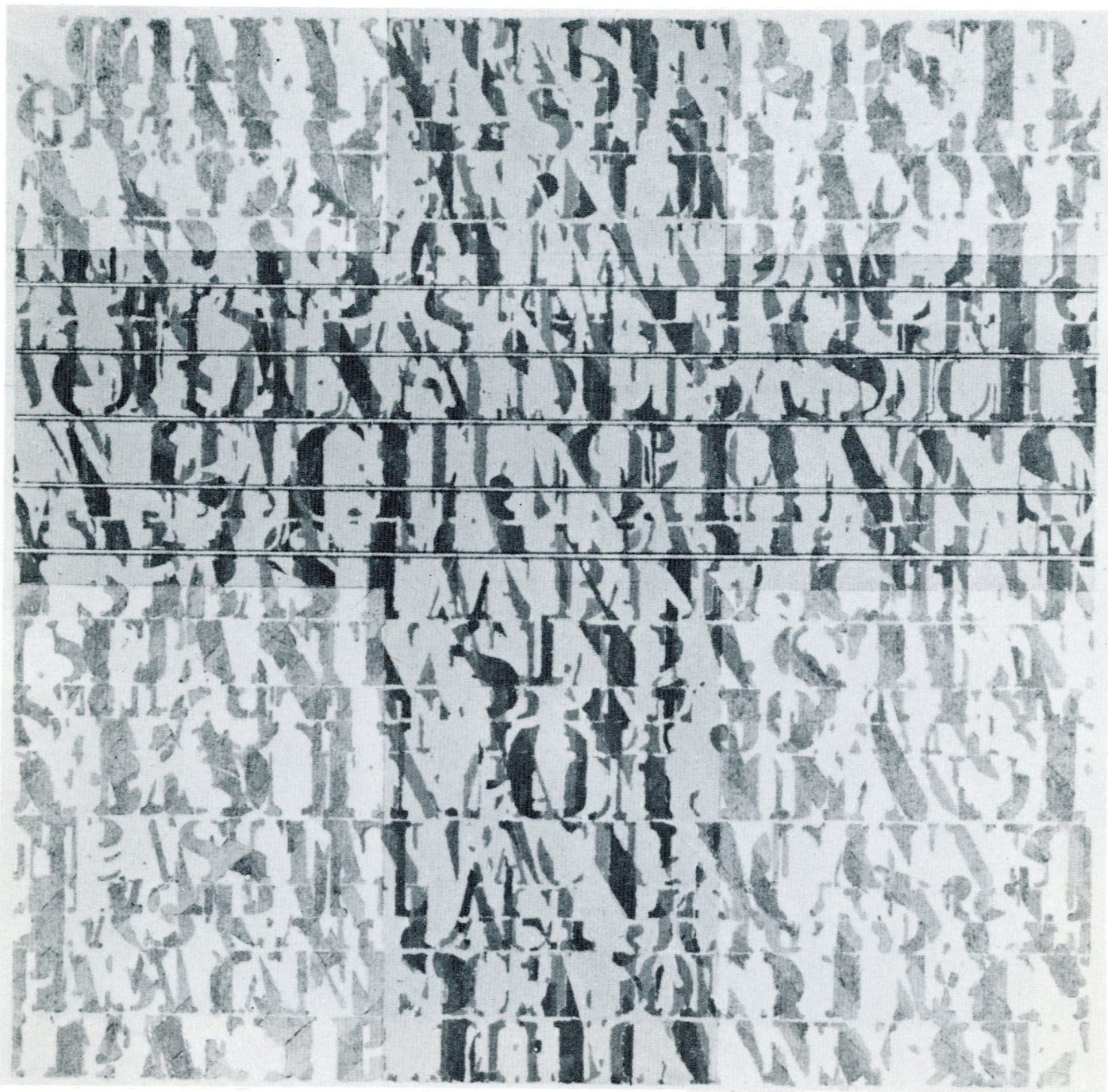
Peter Blake
BERTHAM MILLS
JAN 61



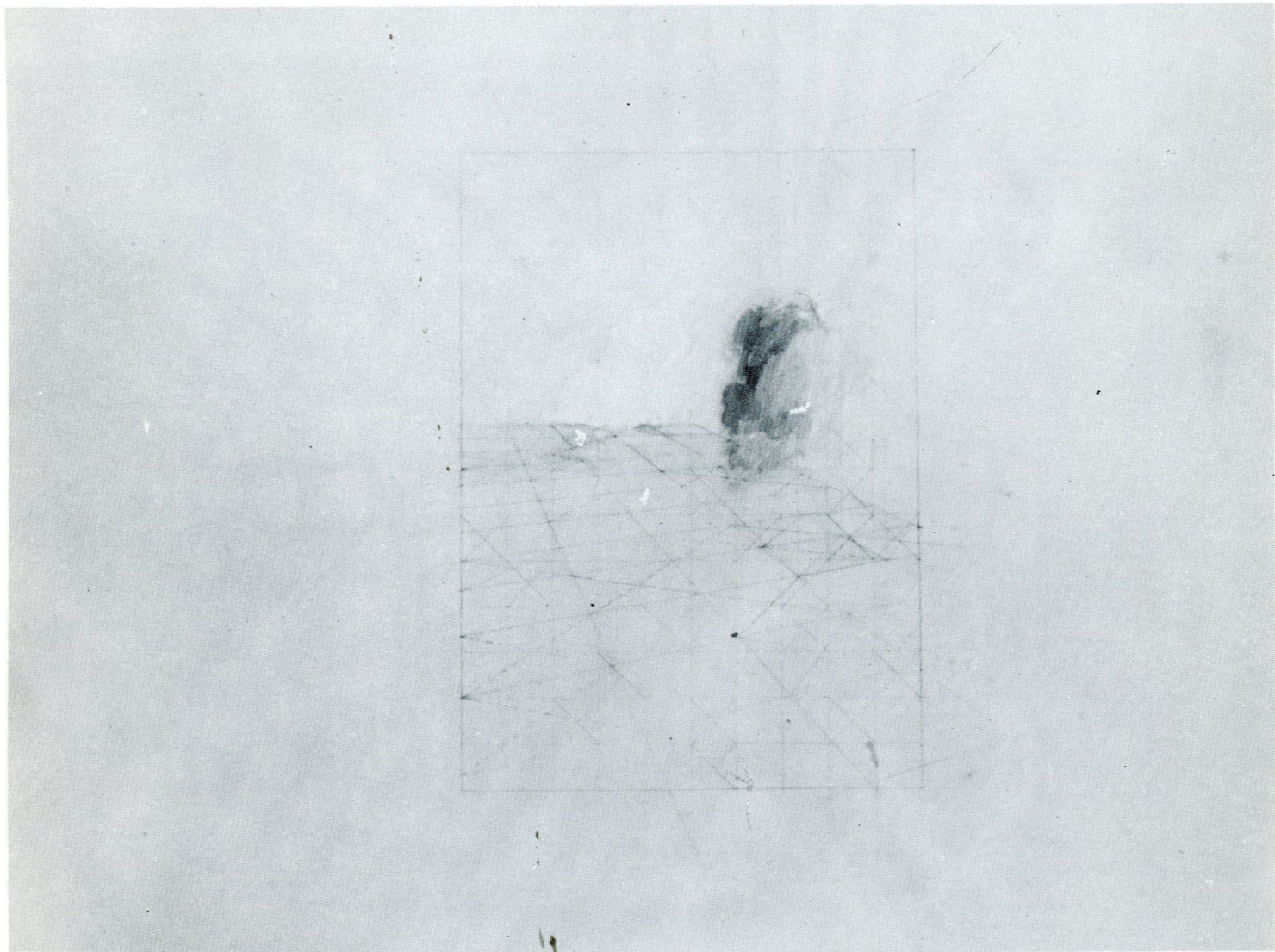
35 Τζών Χούλαντ Χωρίς τίτλο 1970



37 Πώλ Χάελεϋ V 27 1970

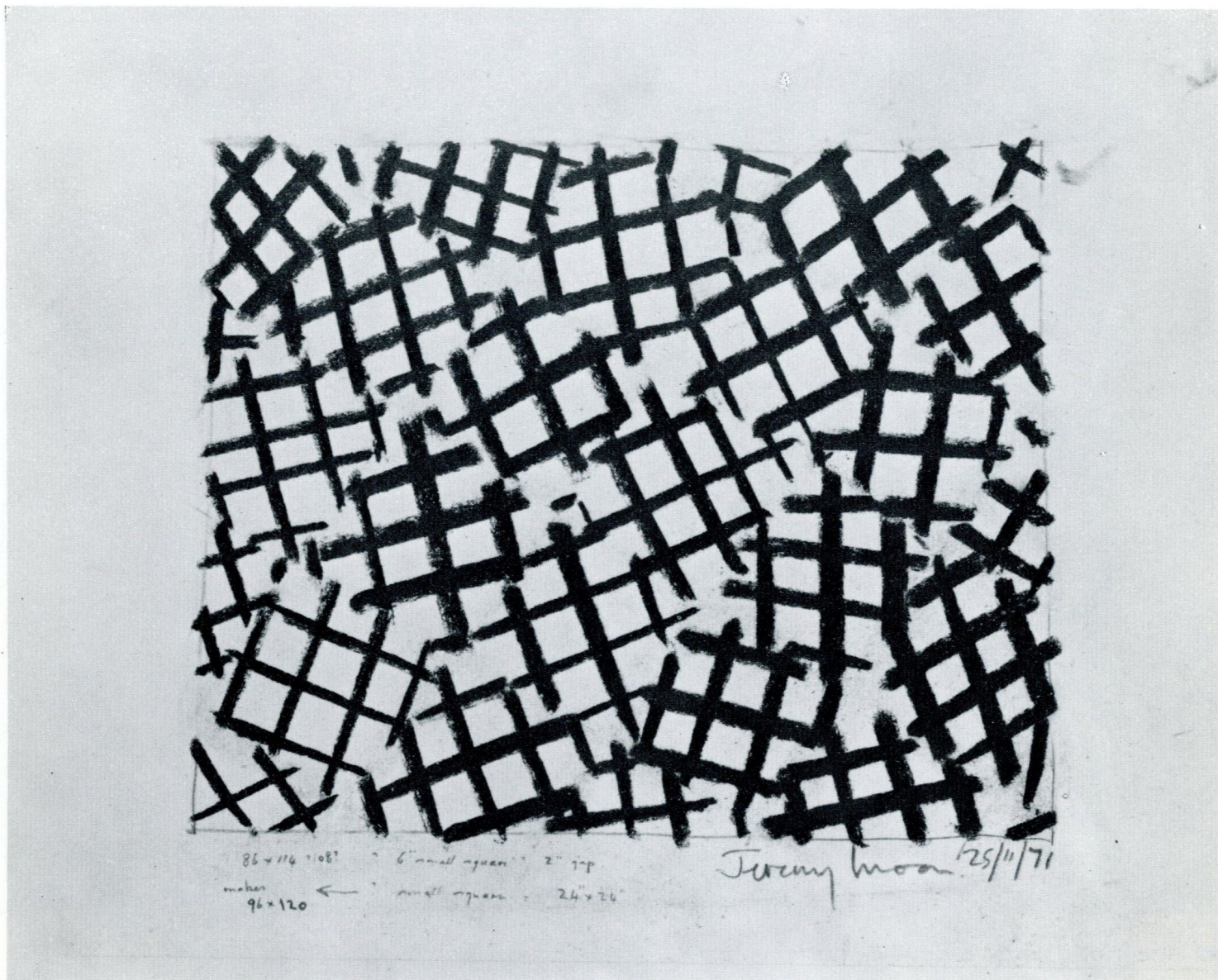


60 Τόμ Φίλλιπς 'Οχτώ παραλλαγές στο όνομα του Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπάχ 1975

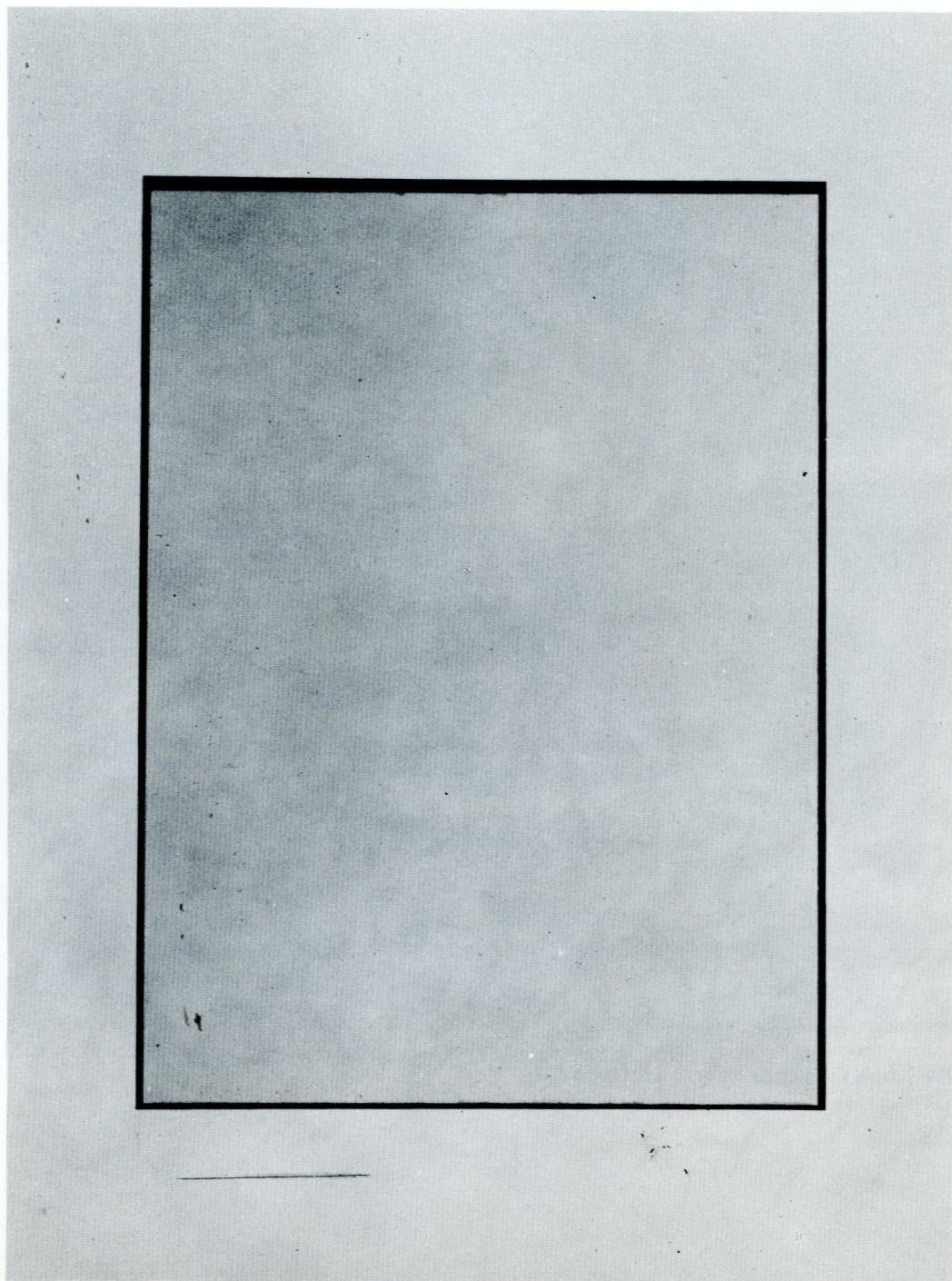


22 Ρίτα Ντόνα "Άσπρο δωμάτιο-σχέδιο πάνω σε συλλογισμούς τριών εβδομάδων του Μαΐου 1970

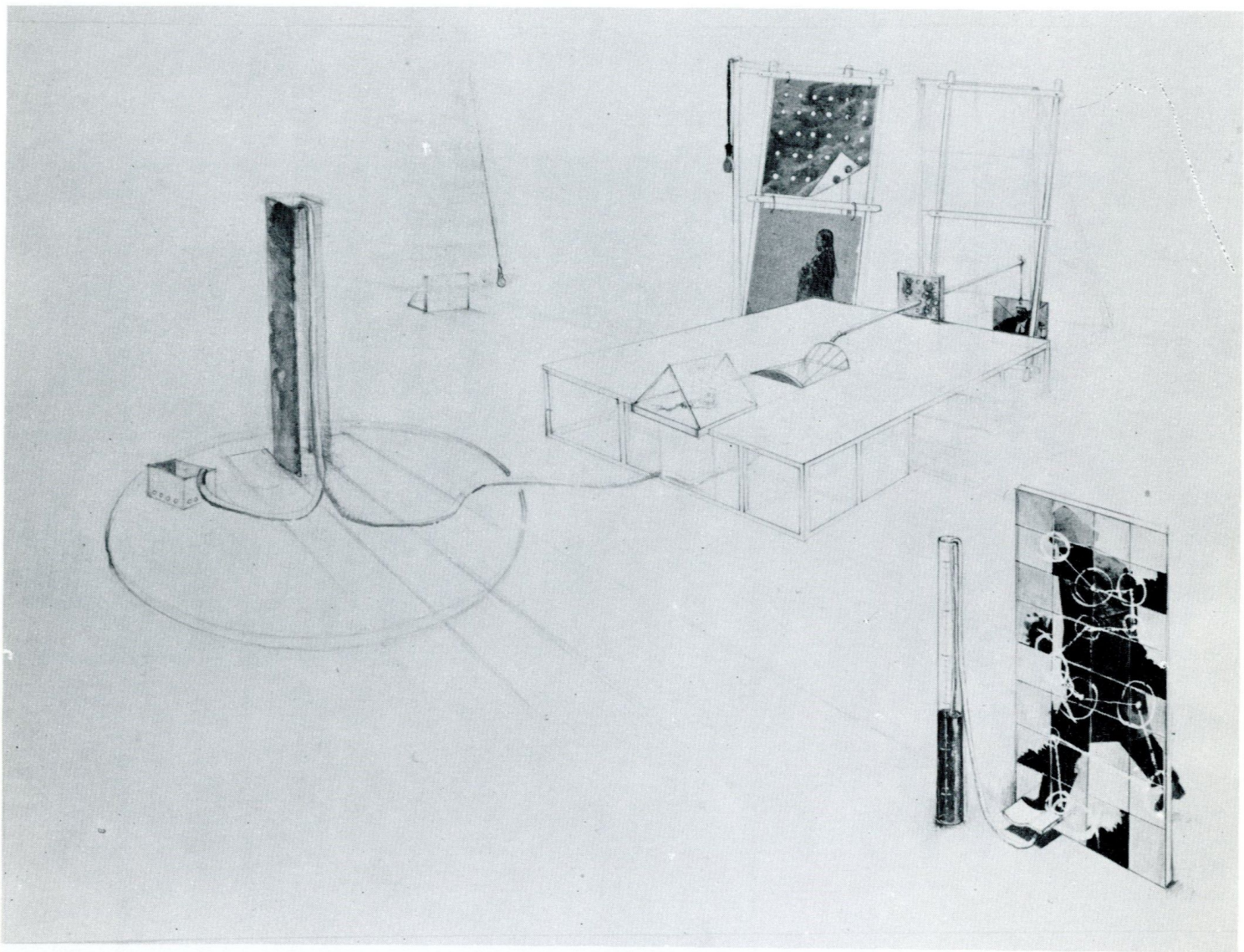




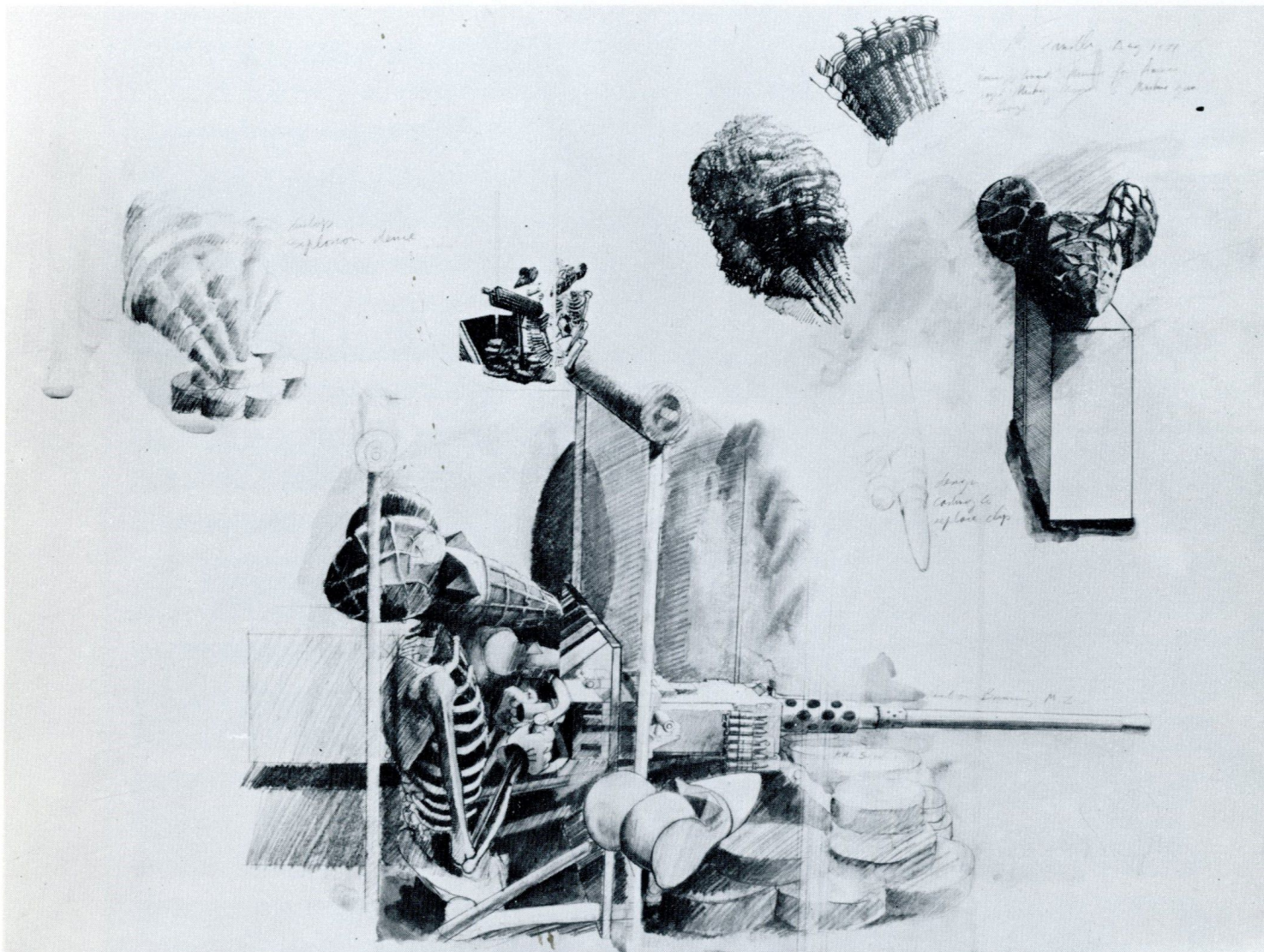
49 Τζέρεμι Μούν Σχέδιο 73/3 1971



44 Πήτερ Τζόζεφ
Σχέδιο για έργο (2) -
μπέζ/μαύρο 1973



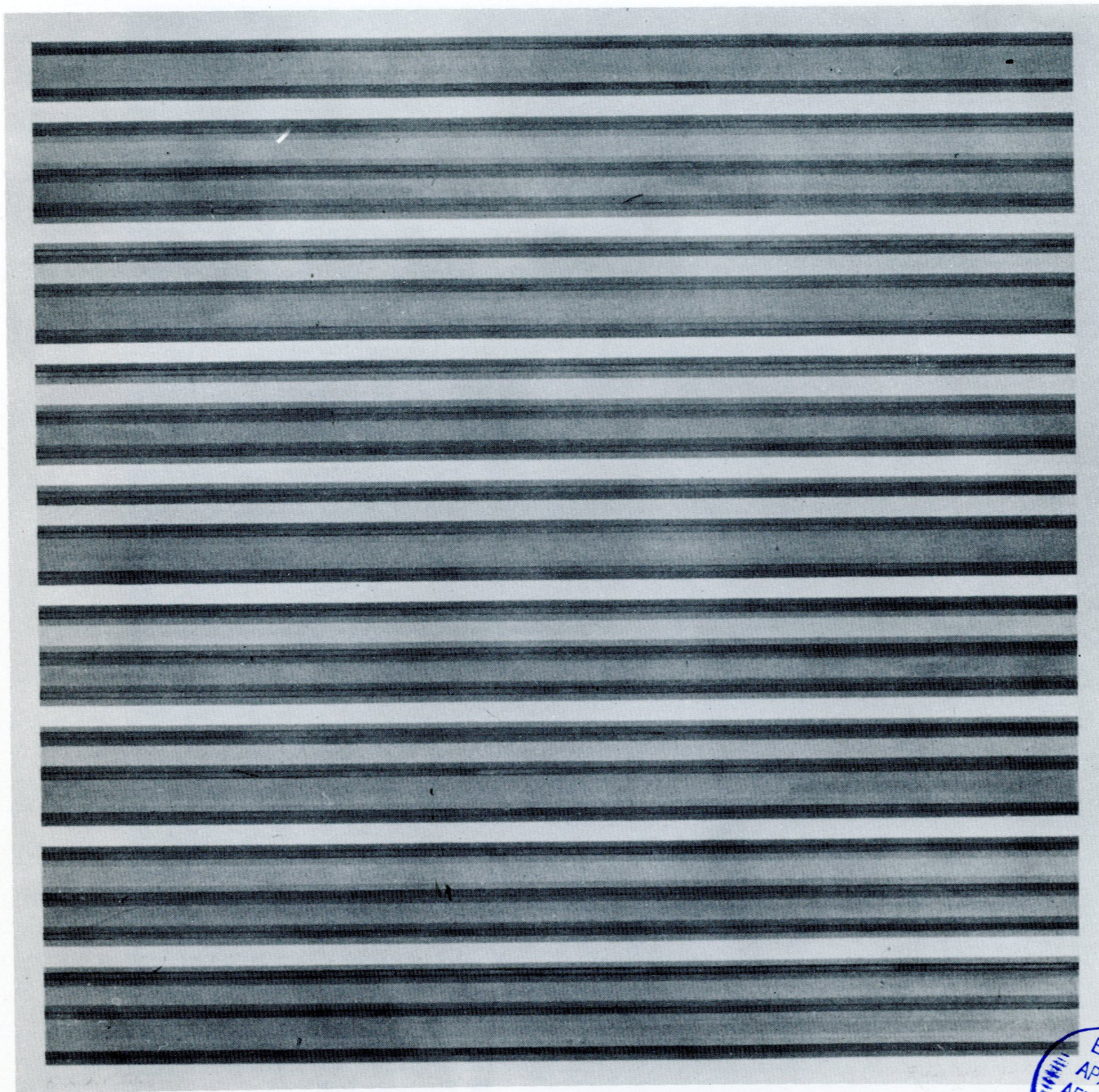
64 Κάρλ Πλάκμαν Χωρίς τίτλο 1972



69 Μάικλ Σάντλ Σχέδια για μνημείο της 'Αμερικής: π.χ. ξεφλουδισμένο Μίκυ Μάους και αυτόματο σε χαλκό 1971

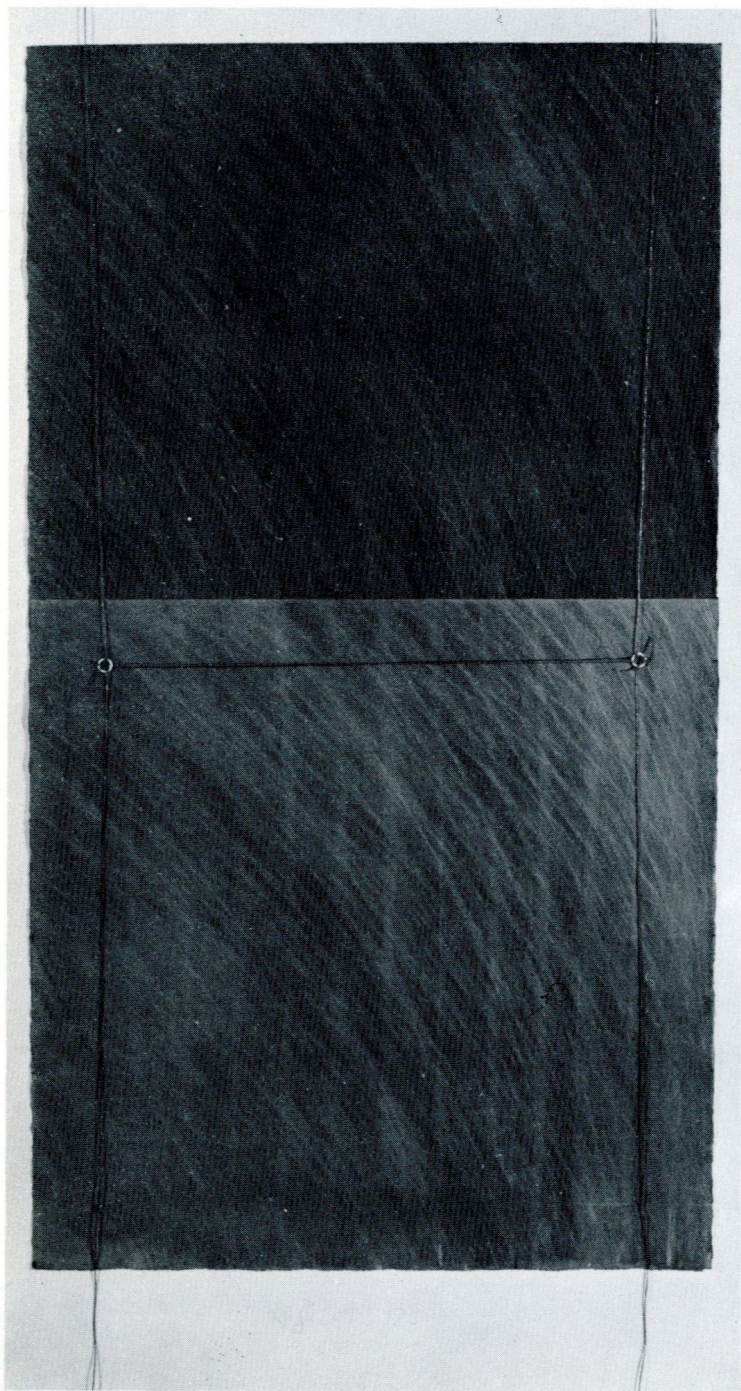


52 Μάρτιν Νέυλορ
Φρούριο 6 1975



68 Μπρίτζετ Ράιλυ Τελικό σκίτσο για έργο 1973





78 Ρίτσαρντ Σμιθ
Σχέδιο (H4) 1973



80 Ίαν Στέφενσον Προοπτική 5, σπουδή ραντίσματος 1965

rather
se open-
chins of
a city.
of little wand
for the
as a crack of a
first group of
on its combats
repulse some in

are the fast Salinas
man—was Britains
Dean defending—
Dingle, followed by
rempans and Sher-

international turn warmed
competing youth when
radio contact with
minutes least would be
rd.

Jilligan out
I. — Joey Jilligan, 17-
raved Britains' most pre-
senter was eliminated
rd round of the game-
section.

in a Manchester last
gained in the last
11th lightweight bout
oland. Whodunnit

or British wrestler bench
On: Anna Saugh,
in the third round.

2-year-old Curry took
Manchester was quickly
by Irish's Ransome

British wrestler now
the six entered in
cases — middle-
Burrough, a
action instruc-

ham Paul
and got
by fog
Mark
cup
con-

20
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

21
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

Subtle drugs
Some of the things which
go on here have to be seen to
be better.

I am not saying that we
should try to compete with the
big nations in the use of subtle
drugs. The British Olympic
Association has rules on alcohol
and we should be guided by
all and we should be guided by
all.

Looking at the fact that
score today at the Helsinki
which was a British per-
mittee a score of 200 points.
Major Mottram said, "I think
he will drop from first to sixth
when the shooting round is
complete."

22
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

23
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

24
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

25
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

26
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

27
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

28
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

29
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

30
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

31
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

32
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

33
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

34
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

35
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

36
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

37
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

38
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

39
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

40
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

41
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

42
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

43
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

44
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

45
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

46
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

47
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

48
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

49
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

50
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

51
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

52
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

53
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

54
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

55
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

56
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

57
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

58
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

59
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

60
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

61
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

62
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

63
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

64
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

65
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

66
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

67
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

68
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

69
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

70
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

71
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

72
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

73
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

74
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

75
I am sure they can produce
a drug which would take a pain
of billions of people in the
world.

Wilkie smashes a record

DAVID WILKIE, an 18-year-old
Edinburgh student, provided the
first British winner of the swim-
ming event when he took his
heat of the men's 100 metres
breast stroke in under 23sec,
beating a tenth of a second
ahead of the favoured American,
Don Brice, who knocked two

seconds off his previous best
time.
It was a magnificent perform-
ance by the lanky, long-haired
Scot who broke Malcolm
O'Connell's record of 23.5
seconds.

Wilkie had to swim
the heat in 23.1 seconds, a
time which might have been
improved by a few hundredths
if O'Connell, from Queensland,
could not follow Wilkie's lead
except for the first heat in
his heat in under 23sec.

Brice's sharp representative,
Paul Naylor, from South-

Island, took the first heat
in 23.5 seconds, a time which
was a fine performance for
the Scot who broke Malcolm
O'Connell's record of 23.5
seconds.

Wilkie had to swim
the heat in 23.1 seconds, a
time which might have been
improved by a few hundredths
if O'Connell, from Queensland,
could not follow Wilkie's lead
except for the first heat in
his heat in under 23sec.

Brice's sharp representative,
Paul Naylor, from South-

Island, took the first heat
in 23.5 seconds, a time which
was a fine performance for
the Scot who broke Malcolm
O'Connell's record of 23.5
seconds.

Wilkie had to swim
the heat in 23.1 seconds, a
time which might have been
improved by a few hundredths
if O'Connell, from Queensland,
could not follow Wilkie's lead
except for the first heat in
his heat in under 23sec.

Brice's sharp representative,
Paul Naylor, from South-

Island, took the first heat
in 23.5 seconds, a time which
was a fine performance for
the Scot who broke Malcolm
O'Connell's record of 23.5
seconds.

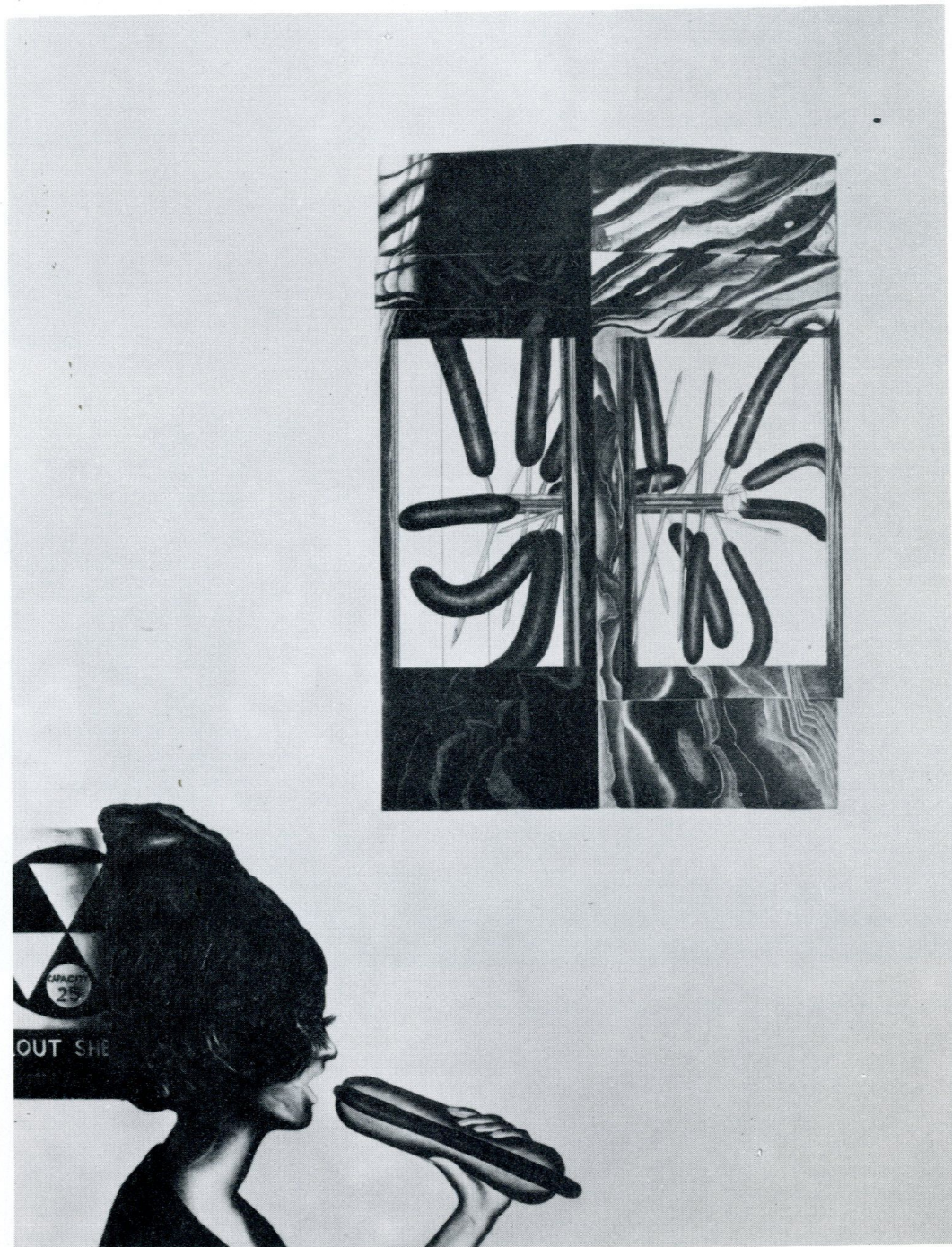
Wilkie had to swim
the heat in 23.1 seconds, a
time which might have been
improved by a few hundredths
if O'Connell, from Queensland,
could not follow Wilkie's lead
except for the first heat in
his heat in under 23sec.

Brice's sharp representative,
Paul Naylor, from South-

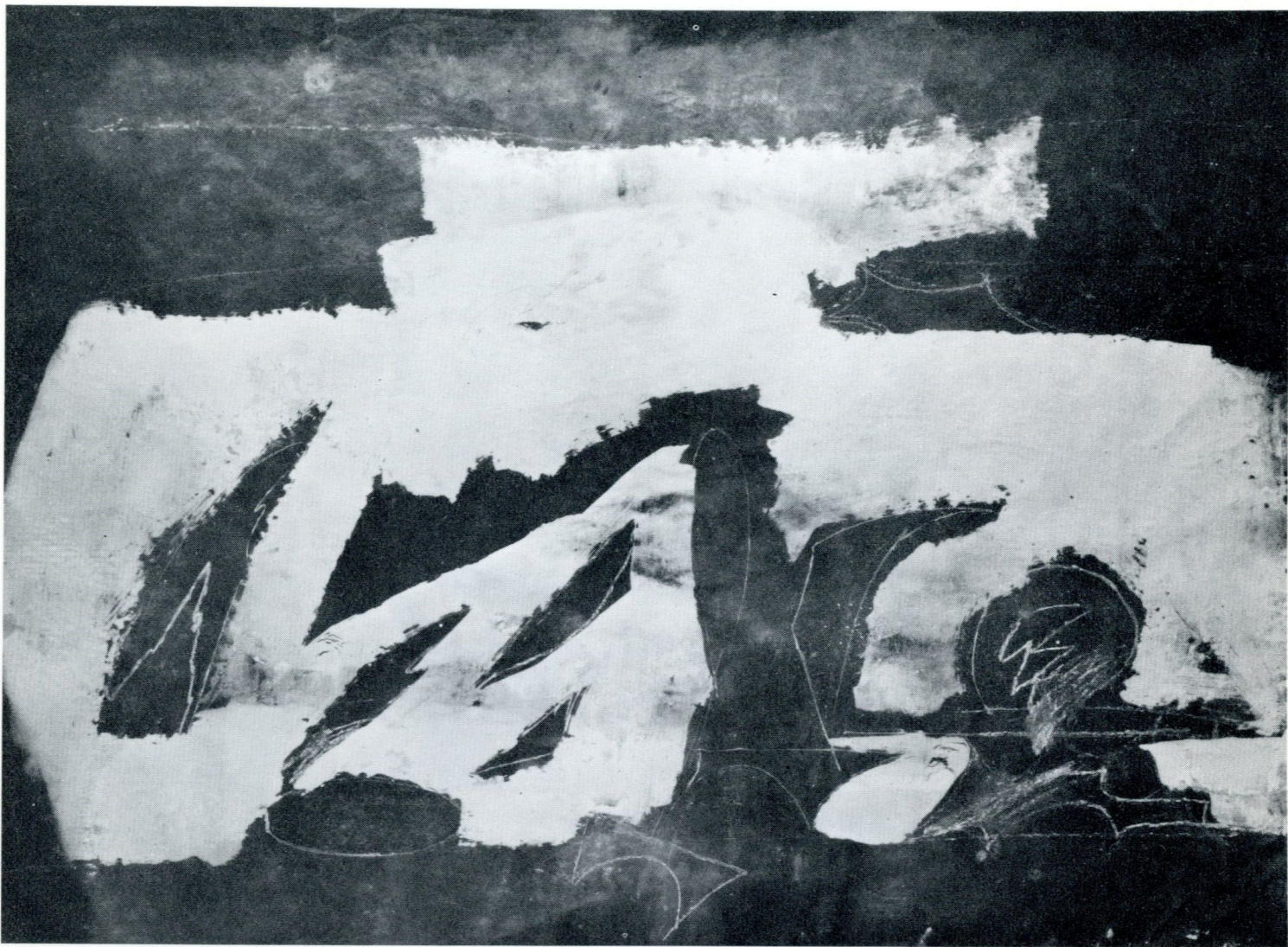
Island, took the first heat
in 23.5 seconds, a time which
was a fine performance for
the Scot who broke Malcolm
O'Connell's record of 23.5
seconds.

Wilkie had to swim
the heat in 23.1 seconds, a
time which might have been
improved by a few hundredths
if O'Connell, from Queensland,
could not follow Wilkie's lead
except for the first heat in
his heat in under 23sec.

Brice's sharp representative,
Paul Naylor, from South-



73 Κόλιν Σέλφ Καταφύγιο
ραδιενέργειας Νο 4.
Φοῦρνος υπερίωδους
ἀκτινοβολίας για λουκάνικα
καὶ γυναίκα πού τρώει 1965



87 Τζών Ούάκερ Χωρίς τίτλο No. 4 1973



ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΣΟΥ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ



036000012834

