

Erró, Dóttir Sléttuúfs, 1993 – Daughter of Sitting Bull, 76 x 57 cm – hluti/part



Gleymd framíð

The Forgotten Future

Vatnslitamyndir
Watercolors

Erró

Hafnarhús

2. febrúar – 29. apríl 2007



Erró, Halló Ralph – halló elskan, 1993 – Hello Ralph – hello dear, 77 x 58 cm – hluti/part

Og þannig malar maður!

Fyrir ekki svo ýkja löngu voru skólastjórar beðnir um að sjá til þess að nemendur læsu ekki myndasögur og kæmu ekki með þær í skólana. Auðvelt er að geta sér til um ástæðurnar að baki þessu. Ein sprall til að mynda af þórfinni til að undirstrika, einmitt á þeim aldri sem börn læra að lesa, að fagaður stíll fagurbókmennta sé betri fyrirmynd en afskræmt, sundurklippið og skorðað af í glufum í myndum. Að heimta að börn reyni að mynda heilar setningar (frumlag – sögn – andlag) en að mennta þau svo á sundurtættu máli uppfullu af hljóðgervingum og orðskrípum, hefði sannarlega orkað ísmællis.

En hinsvegar er fátt sem kveikir jafn mikinn áhuga listamanns og það og bönn æskunnar. Kurt Schwitters, til dæmis, byggði verk sín á einu stytta orði og gekk svo langt að tengja sig þessu eina atkvæði sem síðan varð einskönar samheiti yfir ljóðrænar aðferðir hans. „Merz“ gæti vel verið eitt af þessum orðabrotum sem birtast í myndum níundu listgreinarinnar. Það gæti því einnig verið eitt af þessum brotum úr málinu sem birtast í málverkum Errós, þessum upphrópunum og hljóðfíkningum sem ljá verkunum einskönar hljóm – „Bam Bam,“ „Shaooup,“ „Cknook,“ „Ailie,“ „Honk,“ „Kraak,“ „Bling,“ „Haw Haw,“ og svo framvegis – eða þessar glefsur úr tungumálinu sem stundum má róaða í heildarmeininguna en sem maður öðrum stundum fær engan botn í. Paul Fournel hafði auðvitað rétt fyrir sér þegar hann sagði málverk Errós skylt klippimyndahefðinni. Hliðsetning hluta úr ýmsum og oft nokkuð ólíkum áttum ljáir málverkunum útlit myndagátu og á að miklu leyti rætur að rekja til klippimyndarinnar. En tengsl Errós við það sem myndasöguhöfundar kalla „ramma“ virðist hefja þetta samstæð tilvísana, sem svo einkennir verk hans, upp á æðra stig. Það er eins og að sjálf fyrirmyndin, byggð á sundurliðuðu rými handritsskissu (story-board) – rými sem hvetur listamanninn til að styrkja byggingu myndanna – leyfi honum að auka á sundrun málverksins, og reyndar er eins og þessi stranga skipulagning myndflatarins hafi skapað forsendur fyrir sannkallaða sprengingu sem býr yfir krafti til að þenja sundrunartilheiningar klippimyndarinnar til hins ýtrasta. Þar að auki hafa grafískir eiginleikar

myndasagna, íburður þeirra og hinir ótal stílar mismunandi landa, írmabila og höfundu, ákaflega örvasandi áhrif á starf malarans. Þau fá hann til að margfalda hreyfibrellurnar, nota hvöss, óvenjuleg sjónarhorn og metnaðarfullt útsýni. Og með stöðugum slyttingum í fjarviddinni, skyndilegum breytingum á hlutfalli og sjónarhóli er tekið á hugmyndinni um strigann sem organíska heild frá sjónarmiði djúpstæðs og samfellds óstöðuleika.

Allt hefur þetta verið sagt áður, og það nokkuð vel, sérstaklega hefur Laurence Bertrand Dorléac fjallað um stríð í verkum Errós, og þá einstaklega skýra afstöðu til mannskyndis sögunnar og fordæmingu oibeldis. Engu að síður má ekki gleyma því að sprengikraftur mynda hans stafar jafnt af augljósu inntaki og formgerð þeirra. Sem dæmi má nefna vatnslitamyndir hans, sem fela ekki í sér neinn boðskap (og sérstaklega ekki neinn „pólitískan“ boðskap), en aðráttarafi þeirra – sem að hluta til er vegna uppbyggingu formanna innbyrðis – er óvæfjanlegt. Vatnslitaverk hans eru mun smærri í sniðum en málverkin og veita okkur tækifæri til að grandskoða þá mismunandi tækni sem hann blandar saman í stóru verkunum, sem gera merkinguna svo hlaðna að það jaðrar við fjarstæðu og fátánleika. Í vatnslitamyndunum sjáum við berlega, vegna þess einfaldrleika sem hann leyfir sér ekki í öðrum verkum, hæfni Errós til að tileinka sér uppátæki myndasagnahöfunda, endurkasta frá þeim og með þeim hærra og lengra, og láta þannig í ljós frelsi óháð öllum frásagnarreglum. Áhrif tililmynda má greinilega merkja í fjölmörgum pappírsverkunum, sér í lagi þar sem myndfletinum er skipt í ótrúlega hnitmiðaða kassa eða löðrétta renninga.

Með myndasögunu enn sem fyrirmynd spretta fram hrein grafísk tákni í verkum Errós sem aðeins er hægt að túlka með þekkingu á ákveðnum hefðum. Það er enginn vali á því að hreyfing gegnir lykilhlutverki í verkum Errós. Ekki aðeins er myndbyggingin sjálf mjög dýnamísk heldur virðast fígúrar hans aldrei kyrrar: sumar veifa, aðrar eru í líkamlegum átökum, lyfta glösum, drekka, klappa og fagna, birtast fyrir framan konurnar, hlaupa brjóta af sér; hlutirnir virðast vera í eilíftu uppnámi. Í næstum hverri einustu mynd er einhver verknaður eða framkvæmd sem ljáir myndinni hreyfingu sem breytir henni í uppákomu – uppákomu

sem við horfum á eins og hún sé að gerast, hugur okkar spenntur, augun árvökul, bráandi eftir því sem koma skal.

Rétt eins og Popplistin (Pop Art), svo vitnað sé í Arthur C. Danto, hefði ekki getað orðið til neins staðar nema í Bandaríkjunum, þá óðlast málverk Errós ekki fulla merkingu nema í tengslum við raunverulegt umhverfi sitt. Guy Tortosa hefur lýst því umhverfi sem alþjóðlegu viðskiptafyrirtæki þar sem „allt vinnur saman að því að koma kaþólskum gildum á framfæri.“ Það er innan samhengis þeirrar veraldar, veraldar okkar í dag, þar sem áhugi Errós á hreyfingu, og þar af leiðandi líma, á sér stað. Ástæðan er sú að öll hreyfing gefur til kynna líma og gerir hann, svo að segja, sjáanlegan. En að setja fram lýsingu á samfírnunum þarf ekki endilega að felast í myndum af skjákljúfum, Boeing-þotum eða kjarnorkuverum. Þótt Erró beri félagssögulegu samhengi listsköpunar sinnar vitni þá gerir hann það á sínu eigin máli, sem er stillt inn á samfírna fullan af því sem Paul Virilio kallar „kreppu heildarinnar“ – straumhörf, verulegs, einsleits rýmis, fengið í arf úr forngríski rúmfræði, til gagns tilviljanakenndu, misleitu rými þar sem að hlutarnir, brotin, verða aftur grundvallaratriði, leyst upp í frumatriði, sundrun lígúra og sjónrænna gilda sem ýta undir alls konar umskipti og umbreytinga.“ Má vera að Erró sækji í grófarlega gagnabanka sína um aðra líma en þó er það alltaf okkar eigin lími sem hann særir fram. Raunin er sú að okkar lími, eins og Erró veit betur en flestir, valdi fyrir löngu á milli hérans og skjaldabókunnar, líkt og haldið er á lofti af sigri hrósandi allegorískri lígúrunni í mynd sem heitir La Balance. Nokkrum árum eftir að hann málaði þessa lígúru með vatnslitum notaði hann hana aftur í Desert Storm þrístæðunni, en í þeirri mynd skipti hann skjaldabókunni út fyrir persónu úr annarri sögu – Saddam Hussein. Þrælur hraðans, þrælur límans, þannig lifum við í dag undir harðstjórni hérans. Tíminn, tíminn – líminn til hvers? Því verður ósvarað. Það eina sem er ljóst er að maður má ekki láta augnablikið fram hjá sér fara. Líðandi stund er það eina sem máli skiptir, hún er okkar herra, okkar guð! Fortíðin er gleymd og framtíðin ekki síður, eins og listamaðurinn gefur sjálfur til kynna þegar hann nefnir sýningu sína – Hin gleymda framtíð. Rúðunelið í verkum Errós er bein afleið myndasögunnar og gegnir sama hlutverki

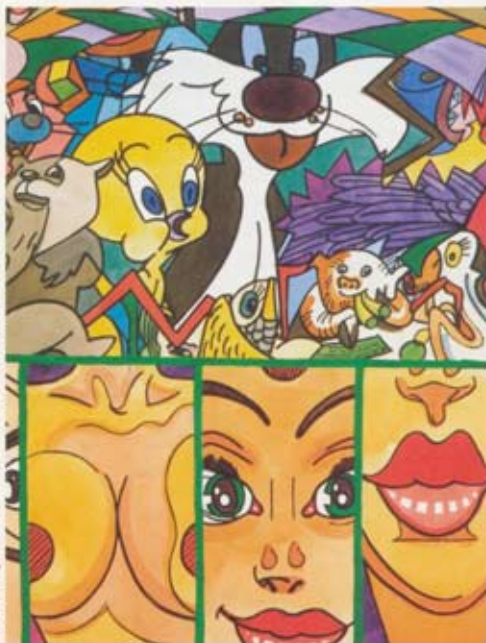
og hliðskipun lígúra sem fengnar hafa verið að láni úr mismunandi heimum líkt og þegar Erró stillir saman þekktum lígúrum úr verkum Picasso og þekktum lígúrum myndasagna. Í fyrra tilfellinu er Erró reyndar að skilja hluti í sundur og virðist veita mismunandi myndabrotum ákveðið sjálfraði, en í síðara tilfellinu virðist hann reyna að endurgera, draga saman myndir eins og hann sé að leifast við að enduruppjöta einhverskonar heild sem gæti unnið á móti hinni fyrrnefndu „kreppu heildarinnar.“ Engu að síður leiða þessar tvær aðferðir, sem virðast í fyrstu andstæðar, að sama markinu. Því Erró er gefinn fyrir ofsafengnar andstæður, hefur mikið dálæti á átökum andstæðra líta og þegar hann setur saman ólík atriði passar hann upp á að samþæfing þeirra sé annað hvort með öllum ólíkindum og skopleg eða gjórsamlega öræð. „Hvað á þetta að þýða?“ spyr lígúra í einni mynda Errós. Og hvað á þetta einmitt allt að þýða? Þessi spurning, með ósakandi undirtóninum er ekki aðeins spurning sem við spyrjum frammi fyrir verkum Errós, heldur er þetta líka spurning sem við spyrjum daglega þegar við horfum á fréttirnar í sjónvarpinu. En einnig spyrjum við okkur að þessu endrum og sinnum á vissum stundum í lífi okkar.

Erró hefur oft verið kallaður „málari frásagnarinnar“ vegna stanslausra vísananna hans í heimsviðburði. Sé lítið á hann sem óvæfingjanlega einn frumlegasta listamann síns tíma þá er það vegna þess að hann skildi snemma hve sundurtælt saga tuttugasta aldarinnar átti eftir að verða og vegna þess að hann kundi að koma þessari sundrung til skila á sjónrænan hátt, endalokum hinna miklu frásagna (des grands récits) sem hvert okkar í dag finnur fyrir, bæði vítsmunalega og tilfinningalega, sem einni afleiðingunni af aðstæðum „ofur-núlímans“ sem Marc Augé hefur rannsakað. Et vilói er vatnslitaverk þar sem að bílabíóskjár birtist á algjörlega fólkskum, bleikum bakgrunni. Hermaður á skjánum snýr sér að málalíða sem er kominn til að ljá honum hjálparhönd á meðan bærinn að baki þeim liggur í rúst: „Þannig skrifar maður mannkynssögu.“ Það er ákaflega freistandi að leyfa kaldhæðni þessara orða að bergmála um liststarf Errós sem viðurkenningu á vanmætti listamanns sem hefur fengið nóg af siðspillingu samfírnanna sinna. En þótt það sé satt að sagan sé ekki lengur ein,

að hin mikla mannkynssaga (la grande histoire) hafi látið í minni pokann fyrir fjölhyggju frásagna þá er það kannski allt önnur mannkynssaga sem þessi þínulilla, sögupersóna kallar fram með orðum sínum. Ekki saga sagnfræðingsins heldur saga sögumannsins, listamannsins. Sagan sem birtist á skjám, striga og pappír ... í stuttu máli, sagan sem fyrir augu ber.

Catherine Francklin

Íslensk þýðing Helga Soffía Einarsdóttir



Erró, Lilla gulka hoeman, 1991 – (la renard), 77 x 58 cm

And That Is How One Paints!

Not so long ago, principals were asked to make sure that their pupils did not read comic books or even bring them into school. The motives behind this ban are not hard to guess. One of them involved the need to emphasize, at the age when children are learning to read, that the polished style of a Victor Hugo served as a better example than a dismembered, disjointed, and mutilated tongue scattered across balloons or lodged in the interstices of images. To ask children to make the effort to construct full sentences (subject-verb-object) and then to let them be educated by a language torn to shreds and riddled with onomatopoeias and barbarisms would indeed have seemed somewhat inconsistent.

Nothing, however, arouses the enthusiasm of artists more than childhood proscriptions. Kurt Schwitters, for example, based his work on one cropped word, going so far as to identify with the single syllable that became synonymous with his poetic method. "Merz" could very well have been one of those word-fragments that crop up in the images of the ninth art. It thereby could very well have been one of those chunks of rent language that are to be found in Erró's paintings, those interjections and onomatopoeias that help give it its sonorous quality – "Bam Bam," "Shaooup," "Cknook," "Aiee," "Honk," "Kraak," "Bling," "Haw Haw," and so on – or those snatches of language whose overall meaning can sometimes be guessed at, whereas at other times this overall meaning totally escapes us.

Paul Fournel was of course right to recall that Erró's painting is related to the tradition of collage. The juxtaposition of elements issuing from various, and often quite far removed, sources, which gives his canvasses the look of a rebus puzzle, stems in large part from this line of descent. But Erró's affiliation with what cartoonists call "frames" seems to raise this crash and clash of references, so characteristic of his work, to a higher power. It is as if the very model, made up of the compartmentalized space of a story board – a space that inspires the artist to supply a solid structure for some of his images (containing them within a mold "form," he says) – allowed him to heighten the fragmentation of the canvas; indeed, it is as if his establishment of a strict organization for the pictorial surface created the conditions for a veritable explosion whose power would be to take collage's inherent tendency toward disintegration to its furthest reaches. Moreover, the graphic qualities of comic books, their sumptuousness and their variety of styles differing by country, period, and author, have a highly stimulating effect upon the activity of the painter. That effect impels him to multiply the number of movement effects and to introduce high-angle views or high-flying prospects. And via incessant foreshortenings of perspective and abrupt changes of scale or angles of view, the idea that there is an organic unity to the canvass is combated from the standpoint of a deep-seated and ongoing instability.

Everything has already been said, and quite brilliantly so, by Laurence Bertrand Dorléac in particular about the presence of war in Erró's work as well as about that work's supreme lucidity regarding history and its tacit condemnation of violence. If nonetheless cannot be forgotten that the subversive force of his images is due as much to their apparent content as to the extreme pertinence of the formal means he calls upon. Witness some of the artist's watercolors, which deliver no kind of message at all (and especially not any "political" kind), but whose force of attraction, which can be attributed to the formal treatment of figures, is beyond dispute. His watercolors, executed in much smaller size, offer the occasion for us to scrutinize a set of techniques he weaves together in his large canvasses that render the meaning so dense as to reach the point of absurdity and outrageousness. There we see exposed, with a simplicity he denies himself in other works, Erró's ability to seize upon the inventions of cartoonists and to rebound

from them, with them, further, higher, expressing a freedom unencumbered by any narrative obligations. The influence of vignettes clearly appears in a number of these works on paper, notably those whose surfaces are cut into squares or into vertical strips with admirable concision.

With comic books still his model, pure graphical signs spring forth that can be interpreted only with the aid of our knowledge of certain conventions. Many of these conventional signs-which pertain to drawing more than to painting-accompany a movement and serve to underscore it is given figure. Now, it is surely the case that movement plays a major role in Erró's work. Beyond the fact that the way he constructs his images is dynamic, his characters themselves never seem to be at rest: between those giving a wave of a hand, those engaging in physical combat, those lifting their glasses, drinking, and applauding, those appearing in front of the ladies, those who are running or who are up to some mischief things are in a perpetual state of agitation. In almost every image, one action or one gesture communicates to the scene a movement that transforms it into a spectacle- a spectacle we would be watching as if it were live, our minds taught, our eyes on alert, awaiting the denouement.

Just as Pop Art, to follow something Arthur C. Danto has said, could not have been invented anywhere else but in the United States, Erró's painting takes on its full meaning, we know, only in relation to its real environment. Guy Tortosa has described that environment as a global business firm wherein "everything collaborates in the promotion of capitalist values." It is within the context of this universe, the one that is ours today, that Erró's interest in movement and, consequently, in time is to be set. This is so in as much as all movement implies time and allows it, so to speak, to be seen. But providing an account of the present-day world does not necessarily mean offering representations of skyscrapers, Boeing aircraft, or nuclear power plants. Once again, while Erró does testify to the sociohistorical context in which he is creating his art, he does so through his language, which is attuned to a present that is shot through with what Paul Virilio calls the "crisis of the whole" - a crisis "of a substantial, homogeneous space, inherited from archaic Greek geometry, to the benefit of an accidental, heterogeneous space in which the parts, the fractions again become essential, atomization, disintegration of figures, of visible bearings that favor all sorts of transmutations, all kinds of transfigurations." Erró can very well draw from within his huge archives figures of another time, but it is always our own time that he is evoking. To get right down to it, long ago our era, as Erró knows better than anyone else, made its choice between the hare and the tortoise, held up by the triumphantly advancing allegorical figure in *La Balance* (*The Scales*). A few years after he had painted this figure in watercolor, he used it again in his *Desert Storm* triptych, though in the latter he replaced the tortoise with the loser from another story (*histoire*): the character of Saddam Hussein! Slaves of speed, slaves of time, we thus are living today under the regime of the hare. That is why the crowd does not stop chanting, "It's Time, It's Time." The time of

what? One will never know. All that can be known is that one must not miss the present moment. The present is all that counts; it is our master, our God! The past is forgotten, the future no less so, as the artist himself suggests when entitling his show *The Forgotten Future*.

A direct legacy of comic books, the grid patterning of the surface in Erró's works plays the same role as the juxtaposition of figures borrowed from different universes, as when he combines legendary figures from Picasso with legendary figures from cartoons. Of course, in the first case, Erró separates and seems to grant autonomy to different fragments of images, whereas, in the second, he seems to be involved in an effort of reconstruction, in pulling images together, as if he were seeking to rediscover some kind of unity that could counteract the abovementioned "crisis of the whole." And yet both approaches, which in appearance are opposed, lead in fact to the same result. For, Erró likes violent contrasts-clashes of color delight him and when he assembles disparate elements, he is sure to make their reconciliation either totally improbable and comic or totally impenetrable. "What does it mean?", one of the two red-faced characters in *Was Soll Das Heissen?* asks his accomplice. What, indeed, can all that really mean? This question, with its reproachful overtone (imagine it in the mouth of the school principal who discovers one of those accursed comic books in the hands of a pupil), is not only the one often posed when standing in front of Erró's works. It is also the question we ask each day when watching the news on television. And, sometimes, it is also the one we ask ourselves at certain moments in our lives.

His constant references to world events have frequently earned Erró the epithet of "historical painter." If he indisputably is, in this domain, the most innovative artist of his time, that is because he understood quite early on in what sort of torn-to pieces history the Twentieth Century was going to end and because he knew how to translate on a visual level this loss of unity, this end of grand narratives that each of us feels today both intellectually and emotionally as one of the effects of the situation of "super-modernity" Marc Augé has studied. Et voilà! is a watercolor painting in which a drive-in movie screen appears as a figure on a totally false pink background. To a mercenary who has come to lend him a hand while the town behind him lies in ruins, an onscreen military man declares, "That is how one writes history." There is a strong temptation to allow the cynical echo of these words to resound through Erró's work itself as the admission of impotence on the part of an artist who has had it with the depravities of his contemporaries. And yet, while it is true that history is no longer one, that history writ large has given way to a plurality of narratives, it is perhaps a wholly other history that this tiny fictional character is evoking with this phrase. Not the history of the historian but the story of the storyteller, of the artist. A history without a capital H, which is written on screens, on canvases, or on paper... In short, the history we have before our eyes.

Catherine Francblin

Translated into English by David Ames Curtis



Erró, Halló Ralph – halló eiskan, 1993 – Hello Ralph – hello dear, 77 x 58 cm

Æviágrip

Guðmundur Guðmundsson – sem síðar meir tók upp nafnið Erró – fæddist í Ólafsvík árið 1932. Hann lauk teiknikennaraprófi frá Handiða- og myndlistarskólanum árið 1951. Árið 1952 til 1954 var hann við nám í Listaakademíunni í Osló. Á þessum árum fór hann í námsterðir til Spánar og Ítalíu þar sem hann sótti sófn og skoðaði sýningar og kynntist m.a. list Hieronymus Bosch. Árið 1954 hóf Erró nám við Listaakademíuna í Flórens og árið eftir var hann við nám í gerð mósafkmynda í Ravenna. Fyrsta einkasýning Errós var haldin árið 1955 í Flórens. Árið 1958 fluttist hann til Parísar þar sem hann býr enn þann dag í dag.

Erró hefur ferðast mikið og dvalið víða og unnið að list sinni og haldið sýningar. Á ferðum sínum hefur hann safnað að sér alls konar myndum (lauglýsingum, fréttamyndum, myndasögum, veggspjöldum, pólitískum bæklingum) sem eru einskonar uppspretta fyrir myndlist hans. Hann velur myndir úr 'myndabanka' sínum og raðar saman í samklipp sem síðan er fært upp á strigann eða pappírinn. Verk Errós má lesa jafnt og njóta þeirra sjónrænt.

Verk hans eru í söfnum út um allan heim og fjöldi verka hans í opinberri elgu. Árið 1999 var haldin stór yfirlitssýning á verkum hans í franska þjóðlistasafninu Jeu de Paume í París og 2001 var haldin yfirgripsmikil sýning á verkum Errós í eigu Listasafns Reykjavíkur í hinu ný uppgerða Hafnarhúsi, en Erró gaf Reykjavíkurborg stóra listaverkgjöf árið 1989 sem er uppstáðan í Errósafni Listasafns Reykjavíkur. Erró sem dvelur til skiptis í París, á Formentera og í Tælandi er enn mjög mikilvirkur í listsköpun sinni og sýningarhaldi út um allan heim. Í Frakklandi hafa verið haldnar ótal sýningar á verkum Errós og á þessu ári eru þar fyrir utan fyrirhugaðar sýningar í Kína, Tyrklandi og Kanada svo eitthvað sé nefnt.

Selected Biography

Guðmundur Guðmundsson – who adopted the pseudonym Erró – was born 1932 in Ólafsvík on the northwestern coast of Iceland. He graduated as a teacher in arts from the Fine Art School of Reykjavík in 1951. In the years 1952-1954 he studied at the Academy of Fine Arts in Oslo, Norway, where he participated in study trips to Spain and Italy and experienced the art of Hieronymus Bosch among others in museums and exhibitions. In 1954 he enrolled in the Academy of Fine Art in Florence, and the following year he studied at an art college in Ravenna where emphasis was placed on mosaic. Erró decided to settle in Paris in 1958 where his work eventually became known as part of the Narration Figuration Movement.

Erró travels a lot and has been living and working in several places for longer or shorter periods at a time. In the course of his travels around the world he has collected a vast amount of images or clippings from comics, postcards, advertisements, newspapers and all kinds of brochures. This 'collection of images' serves as a source for his works that he makes collages from and later piles up to the canvas at his liking. His canvases are intended to be read as much as viewed.

Erró's works can to be found in museums and public collections all over the world. In 1999 there was a large scale retrospective exhibition of his works in National Gallery Jeu de Paume in Paris and an extensive exhibition here in Hafnarhúsi of The Reykjavík Art Museum in 2001. Erró donated a large collection of his works to the City of Reykjavík in 1989, which serves as the foundation for the Erró collection of the museum. Erró divides his time between Paris, Formentera and Thailand, and remains tremendously inspired and active as an artist. Innumerable exhibitions of his works have been held in France – and apart from them, exhibitions of his works are intended to be held this year in China, Turkey and Canada amongst others.



Erró



Opið Opening hours

Hafnarhús Tryggvagata 17, daglega daily 10–17

Kjarvalsstaðir Flókagata, daglega daily 10–17

Ásmundarsafn Ásmundur Sveinsson Sculpture Museum, Sigtún

1.5.–30.9. daglega daily 10–16

1.10.–30.4. daglega daily 13–16

Ókeypis aðgangur alla fimmtudaga

Free entrance every Thursday

Aðgöngumiðinn gildir í þrjú daga í öll húsin

The admission ticket is valid for three days in all three museums (Hafnarhús, Kjarvalsstaðir, Ásmundarsafn)

Alla sunnudaga kl. 15 er leiðsögn um sýningar á Kjarvalsstaðum og í Hafnarhúsi.

Guided Tours in English Thursdays at 3 pm. at Kjarvalsstaðir

Á Kjarvalsstaðum er dagskrá fyrir börn í Norðursal alla sunnudaga kl. 14.

Í boði er táknmálistúlkun við sunnudagsleiðsögn; panta þarf túlkun með minnst viku fyrirvara.

Hægt er að panta leiðsögn fyrir hópa 10–50 gesta. Hægt er að fá leiðsögn á erlendum tungumálum.

Upplýsingar fraedsludeild@reykjavik.is



Bergmbláðib

