GRAFÍK

GRAFÍK
Í MYND

Kjarvalsstaðir – Listasafn Reykjavíkur

Október - desember 1999

Inngangur

Grafíkin er að líkindum sá miðill myndlistarinnar sem hefur átt einna mestum vinsældum að fagna um langa hríð. Þróun grafíklistarinnar síðustu aldirnar hefur átt mikinn þátt í að gera öllum almenningi mögulegt að njóta myndlistar sem að öðrum kosti hefði einungis verið aðgengileg völdum hópum í þjóðfélaginu. Hlutur grafíkmyndarinnar hefur ekki síður verið mikilvægur við að leggja grunninn að þeirri myndrænu framsetningu upplýsinga sem nú er talinn sjálfsagður þáttur í allri fjölmiðlun.

Á þessari öld hefur grafíkin í sífellt auknum mæli nýtt sér þá möguleika sem tækniþróunin hefur haft fram að færa. Síðustu áratugina má segja að orðið hafi sprenging á þessum vettvangi með aukinni fullkomnun ljósmyndatækni og tölvuvæðingu á öllum sviðum.

Það er ánægjulegt fyrir Listasafn Reykjavíkur að geta nú boðið til sýningar á þeim fjölbreyttu kostum sem listamenn hafa fundið í grafíklistinni í samtímanum. Jafnframt er mikill fengur að fá hingað til lands nokkra gimsteina úr hinum ómetanlega listræna arfi grafíkurinnar í listasögunni. Það er sérstakt gleðiefni að geta boðið fram sýningu sem þessa á afmælisári íslenskra grafíklistamanna, og er það von mín að sýningin geti orðið til að hvetja þá til frekari dáða í framtíðinni, öllum listunnendum til heilla.

Foreword

The graphic arts are possibly the most popular medium of the visual arts in recent times. The evolution of graphic arts during the last few centuries has been a decisive force in creating an access for the common people to art in general, which would otherwise have been the exclusive privilege of the chosen few in society. The role of the graphic image has also been important in laying the foundations for the visual presentation of information, which is now seen as an essential part of all news media.

In this century the graphic arts have increasingly made use of the opportunities that new technologies have offered. During the last few decades there has been an explosion in this field with the ever improving quality of photographic techniques and the increasing use of computer technologies in all fields.

It is a pleasure for the Reykjavík Art Museum to be able to host an exhibition of the great variety of opportunities that artists are finding in graphic arts in our times. It is also a great catch to be able to get on loan to our Museum and exhibit some of the gemstones of previous times that the graphic arts have given to art history. It is a special joy to be able to offer an exhibition of this quality in a year of celebrations for Icelandic graphic artists, and it is my hope that this exhibition will become an encouragement for them for future achievements, for the good of all those who love art.

Formaður menningarmálanefndar Reykjavíkur / *Chair, Cultural Committee of the City of Reykjavík:*



Sígild grafík

Það sem við köllum einu nafni grafík eða svartlist má í stuttu máli skilgreina sem ýmsar tegundir myndþrykks í mismiklu upplagi. Hér er semsé um að ræða ýmsa tækni við að fjöldaframleiða myndir til að tryggja verulega dreifingu hverrar myndar. Með þessum hætti geta miklu fleiri en ella notið sömu myndar. Það er að segja: Notið listar.

Grafík er allajafna flokkuð í fernt: Háþrykk (trérista, tréstunga, dúkrista), flatþrykk (steinþrykk), djúpþrykk (koparstunga, þurrnál, æting, akvatinta) og sáldþrykk.

Trérista

Saga evrópskrar grafíkur á rætur að rekja til miðalda, nánar tiltekið til loka 14. aldar. Elsta aðferð grafíkurinnar er tréristan. Tréristan er háþrykksaðferð þar sem skornir eru burtu þeir hlutar af trénu eða þrykkplötunni sem ekki eiga að bera lit á afþrykkið.

Johan Gutenberg frá Mainz í Þýskalandi er sagður hafa fundið upp bókarprentið um 1440 en prentmyndin hafði séð dagsins ljós áður. Það var ein helsta forsenda þessara byltingarkenndu uppfinninga að tiltækt væri efni þeirrar náttúru að festa við sig prentsvertu. Þá kom í góðar þarfir gömul kínversk uppfinning sem barst til Evrópu með Aröbum á 12. öld og er enn föst í sessi sem helsti efniviður grafíklistamanna – pappírinn.

Á þessari sýningu má sjá að Albrecht Dürer (1471–1528) nýtti sér tréristuna sem listmiðil. Endurreisnarmaðurinn Dürer er talinn mesti grafíklistamaður samtíðar sinnar og á síðari tímum hefur honum verið skipað á bekk með helstu höfðingjum listasögunnar. Léttleiki og glæsimennska í línudrættinum einkenna persónulegan stíl hans og skapa honum meistaratign. Hjá Dürer sameinast tær snilld við handverkið og hæfileikar mikils listamanns til persónusköpunar og listrænnar innlifunar.

Dürer leggur áherslu á línuna í verkum sínum. Þrykkfletirnir voru vandlega útskornar tréplötur en framleiðslan í raun og veru einföld afþrykk í svart-hvítu. Á öndverðri grafíköld var hinsvegar sjálfsagt að listamenn sköpuðu listmiðli sínum nýja túlkunarmöguleika með ýmsum tilraunum. Það var byrjað að bæta lit við fábrotna línudrættina með því að mála ofan í afþrykkin þegar þau voru komin úr þrykki, og ekki endilega höfundurinn sem sá um það. Tækni lit-tréristunnar, þar sem notuð er ein tréplata fyrir hvern lit, er nýleg í okkar heimshluta. Á 16. öld var hinsvegar byrjað að ná

fram ýmsum styrkleika sama litar með mörgum þrykkflötum og heitir sú aðferð chiaroscuro-trérista. Þá var hægt að beita ljósi og skugga í tréristunni í stað einberrar línuteikningarinnar.

Í Japan reis list tréristunnar hvað hæst með verkum manna á borð við Katsushika Hokusai (1760–1849) og Ando Hiroshige (1797–1858). Á sýningunni eru tvær lit-tréristur eftir hinn síðarnefnda. Verk Hiroshiges eru landslagsverk þar sem listamaðurinn einbeitir sér að persónulegri náttúrutúlkun og miðlar andblæ viðfangsefnis síns á ljóðrænan hátt.

Koparstunga

Koparstungan er næstum jafngömul tréristunni. Koparstungan er djúpþrykksaðferð þar sem myndin er stungin í málminn og prentsvertan leggst ofan í grófirnar þegar hún er borin á plötuna. Síðan þarf að hreinsa yfirborðið vandlega áður en myndin er þrykkt á pappír.

Á 15. öld er Martin Schongauer langkunnastur þeirra listamanna sem fengust við koparstunguna, og skapaði sérstakan skóla í þessari grein. Það gerði einnig Dürer sem á 16. öld varð hin mikla fyrirmynd, enda hentaði koparstungan jafnvel og tréristan nákvæmri línuteikningu hans og skýrri efnisframsetningu.

Frá 16. til 19. aldar var koparstungan þó fyrst og fremst notuð til að framleiða eftirmyndir teikninga og málverka sem þóttu eiga erindi til fjöldans. Slíkar koparstungur voru gerðar eftir myndum uppbyggilegs efnis eða kristilegs, eftir pólitískum áróðursmyndum, eftir frægum málverkum og myndum af einstökum stöðum – og eiga sér að áferð og innihaldi helst líkindi við póstkort nútímans.

Við þessa þróun var hinu grafíska ferli oft skipt niður og verkþáttum deilt á ýmsa sérfræðinga. Listamaður útbjó frummyndina, grafíkmeistari gróf hana í málm, prentari þrykkti hana á pappír og útgefandi sá um að breyta myndinni í peninga.

William Hogarth (1697–1764) er einn helsti myndlistarmaður Englendinga og þekktur bæði sem málari og grafíklistamaður. Koparstungunni kynntist hann sem lærlingur í gullsmíði þar sem málmrista var ein af námsgreinunum. Um 1731 ákvað Hogarth að fást við myndir með siðrænum boðskap sem hæfði samtímanum og liggur eftir hann fjöldi myndraða sem voru fjölfaldaðar sem grafík. Þeim var tekið með kostum og kynjum, svo mjög að ýmsar þeirra voru endurútgefnar í leyfisleysi og eiga ensku höfundarréttarlögin frá 1735 þangað að rekja rót sína. Ein hin allra útbreiddasta var myndröðin um *Líf skækjunnar* (1731–32). Tvær þeirra mynda eru hér á sýningunni.

Á seinustu öldum hefur koparstungan látið undan síga og grafíklistamenn valið sér aðrar tjáningaraðferðir.

Æting

Æting er sú djúpþrykksaðferð sem rækilegast er kynnt hér á sýningunni. Við þessa tækni er einnig algengast að hefjast handa á koparplötu en sink og aðrir málmar hafa líka verið notaðir. Platan er fyrst þakin sýruheldum grunni, til dæmis viðarkvoðu, vaxi eða asfalti og síðan teiknað í hann með oddhvössu áhaldi sem hreinsar grunninn af þeim hlutum plötunnar sem eiga að bera lit á pappírinn. Þá er platan lögð í sýru sem ætir hana þar sem hún kemst að. Ætingartíminn er einkar mikilvægur því að með löngu sýrubaði verða línurnar sterkar en veikjast eftir því sem platan liggur skemur í sýrunni og geta tilbrigðin þannig orðið mýmörg. Þetta skapar listamanninum verulegt svigrúm.

Ætingin þróaðist í kjölfar koparstungunnar. Fyrstu ætingartilraunirnar eru frá fyrri hluta 16. aldar en það er fyrst á 17. öld að menn fara að sletta sýrunni svo um munar. Tveir af helstu grafíklistamönnum 17. aldar eiga verk hér á sýningunni: Jaques Callot (1592–1636) og Rembrandt (1606–69).

Frakkinn Callot er talinn fyrsti meistari ætingarinnar. Helstu verk hans bera einkenni fréttafrásagnar. Hin mikilfenglega átján ætinga myndröð hans um eymd og ógæfu styrjalda, *Les grandes Misères et Malheures de la Guerre*, frá 1633 er sennilega það verk hans sem kunnast er, en íþrótt Callots er ekki síður augljós í trúarlegum myndum, í röðunum um *commedia dell'arte*-leikarana og öllu dapurlegri betlaramyndum hans.

Callot er oft talinn hafa gert ætinguna að sjálfstæðri listgrein, og fylgir þá allajafna sögunni að Rembrandt tæki síðan við arfi hins franska fyrirrennara síns og hæfi listgreinina til fullkomnunar. Þegar menn standa frammi fyrir grafíkverkum Rembrandts – einsog á þessari sýningu – er fátt annað til ráða en lúta höfði og viðurkenna snilldina.

Í borgarasamfélagi barokktímans í Hollandi kölluðu listsmekkur og málverkapantanir fram yfirlætisleg portrett, nostursamlegar kyrralífsmyndir með allskyns matvælum, búnaði og oft siðrænum boðskap, og landslagsmyndir sem listfræðingurinn Kenneth Clark kallar „hérumbil-staðfræðilegar" (quasi-topographical). Málararnir voru flestir hálfatvinnumenn sem sameinuðu listsköpunina virðulegu borgaralegu starfi. Aðeins örfáir listamenn höfðu framfæri sitt eingöngu af myndlist. Einn þeirra var Rembrandt. Þeir Frans Hals og Adrian van Ostade náðu einnig að lifa af listinni, en hvorugur þeirra náði þokkalegum efnum.

Rembrandt kvæntist hinni auðugu og virðulegu borgarstjóradóttur Saskíu van Uylenburgh en hlaut sjálfur aldrei viðurkenningu sem jafningi í stétt tengdaforeldranna. Það var útilokað að listamenn næðu svo hátt í þjóðfélagsstiganum. Hinsvegar var listin nýtt til að mæra það samfélag stórborgara sem listamönnunum sjálfum var neitað að tilheyra. Í listsköpun sinni gat Rembrandt þó barist fyrir viðurkenningu með því að upphefja listamanninn í stað verkkaupans og ljá hlutverki listamannsins þar með nokkurn virðingarblæ. Þessar tilraunir hans komu raunar fyrir ekki.

Fyrstu ætingar Rembrandts komu úr þrykkpressunni árið 1628. Af þeim er strax ljós innsýn listamannsins í sérstöðu listmiðilsins og þá möguleika sem hann opnar listrænni vinnslu. Á fjórða tug 17. aldar er nafn Rembrandts að finna á ætingum sem bera vott um nákvæm grafísk vinnubrögð samfara velheppnaðri notkun ljóss og handbragði hins æfða málara en eru frjálsari í tjáningu og bundnari augnablikinu en málverk hans. Málverkseinkennin í ætingum Rembrandts (sem hann vann oft áfram og lagfærði með þurrnál) höfðu mikil áhrif á þróun grafíkurinnar en í raun var hann alltaf trúr hefðbundinni ætingartækni. Málverksblærinn birtist í notkun hans á ljósum og dökkum blæbrigðum. Í verkum Rembrandts er samleikur ljóss og skugga ekki einungis nýttur til að móta viðfangsefnið og beina að því áherslu heldur verður lýsingin honum verkfæri til að gæða viðfangsefni sín lífi og innihaldi.

Fjöldi trúarlegra viðfangsefna í málverkum Rembrandts – og raunar í öllu málverki 17. aldarinnar – skýrist meðal annars af tilskipun katólsku kirkjunnar frá 1563 um aukna áherslu á trúarlega fræðslu þar sem myndlistin átti síst að skerast úr leik. Þessa sér einnig stað í grafíkverkum Rembrandts.

Akvatinta

Um Francisco Goya (1746–1828) er sagt að hann hafi í senn verið síðasti fulltrúi gömlu svartlistarhefðarinnar og fyrsti fulltrúi nútímans í grafík. Því má bæta við að hann var fyrsti mikli grafíklistamaðurinn sem hagnýtti sér aðferð akvatintunnar.

Goya fékkst fyrst við þessa tækni á síðasta áratug 18. aldar. Í ætingu er það línan sem öll áhersla er lögð á. Blæbrigðum við lýsingu er hægt að ná með misþéttum strikum langs og þvers en línan er eftir sem áður mikilvægust. Til að geta unnið í stórum flötum og fínum ljósblæbrigðum leitaði Goya því á náðir akvatintunnar, sem er afbrigði af ætingartækninni. Hann stráir smáum viðarkvoðukornum jafnt yfir alla málmplötuna. Síðan hitar hann plötuna þannig að kvoðukornin bráðna og festast við plötuna en milli kornanna verða eftir örsmáir blettir kvoðulausir. Síðan ver Goya þá hluta plötunnar með sýruheldu lakki sem hann vill hafa hvíta og setur hana svo í sýru. Sýran ætist inn í málminn milli kornanna á þeim hlutum plötunnar sem ekki eru varðir. Með því að láta plötuna vera mislengi í sýrunni var hægt að kalla fram margvíslega grátóna í afþrykkinu. Auk þessa notaði Goya hefðbundna línu-ætingu, sem enn er alvanaleg í akvatintugerð.

Einsog margir aðrir vann Goya grafík sína í myndröðum. Á sýningunni eru tvö dæmi úr röðunum *Los Proverbios* (Málshættirnir) og *Desastres de la guerra* (Ógnir stríðsins), og er annað afþrykkið æting, en hitt blanda ætingar og akvatintu. Einsog Hogarth beindi Goya sjónum sínum að félagslegu misrétti og mannlegum fáránleik, en ólíkt Englendingnum leggur Goya áherslu á aðalatriðin og lætur nákvæmnina lönd og leið. Einfaldanir hans koma þó ekki niður á hinni natúralísku framsetningu myndefnisins. Hin kraftmikla tjáning Goya í ætingum sínum og akvatintum þykir í senn sýna afburðahæfni hans við grafíkina og bera vitni um mikilfengleik hans sem listamanns.

Steinþrykk

Árið 1824 vann Goya grafíkmyndröð sem síðan hefur verið kölluð nautabanamyndirnar og nýtti sér þá tiltölulega unga grafíkaðferð, steinþrykkið (litógrafíuna) sem þjóðverjinn Alois Senefelder uppgötvaði fyrir tilviljun árið 1798. Þetta er flatþrykksaðferð. Fyrst er teiknað með feitri krít á kalkstein. Hann er síðan strokinn með sýrublöndu sem herðir krítina og festir hana við steininn. Sýran gerir líka þá fleti gljúpari sem krítin snertir ekki þannig að þeir drekka betur í sig vatn. Kalksteinninn er síðan bleyttur með vatni og prentsvertan völsuð á þrykkflötinn. Hér gildir hið gamla lögmál að vatn og fita blandast ekki, og þar sem prentsvertan er feit festist hún ekki við blautu svæðin heldur einungis þar sem krítað var á steininn. Síðan er þrykkt eftir steininum og eru afþrykkin spegilmyndir af sjálfri teikningunni. Með þessum hætti er hægt að þrykkja mikið upplag sömu myndar án þess að tapa gæðum og steinþrykkstæknin var því ekki síst nýtt til fjöldaframleiðslu myndefnis án listræns gildis. Á sýningunni eru hinsvegar verk sem sýna steinþrykkið sem listmiðil.

Auk Goya voru frumherjar steinþrykksins einkum hópur franskra listamanna í fremstu röð: Eugène Delacroix, Théodore Géricault og Honoré Daumier. Daumier (1808–79) var sá þeirra sem tíðast hagnýtti sér steinþrykkstæknina og er ef til vill mestur listamaður steinþrykksins fram á okkar daga. Hinn háðski spaugari og samfélagsgagnrýnandi skapaði sér frægð með rúmlega fjögur þúsund steinþrykkum sem hafa haft mikilvæg áhrif á þróun listmiðilsins. Þekktustu steinþrykk hans voru unnin eftir pöntun fyrir vikublaðið *La Caricature* á árunum 1830–45 og fyrir dagblaðið *Le Charivari* 1832–60 og 1863–72. Mörgum þeirra var síðar safnað í myndraðir eftir þemum.

Að Daumier gengnum hafa ýmsir listamenn búið til afbragðsverk með hjálp steinþrykksins. Fulltrúi þeirra á sýningunni er Henri Toulouse-Lautrec (1864–1901). Auðþekkjanlegur stíllinn virðist henta steinþrykkinu fullkomlega. Með óvæntum skynhrifum sínum og áreynslulausum glæsileik marka hin sérstæðu grafíkverk hans heilu tímaskeiði sess í vitund okkar. Sá sem skoðar þrykk eftir Toulouse-Lautrec veit samstundis að það er hann sem er höfundurinn og að myndefnið er Parísarborg á lokatug síðustu aldar.

Á hinni nýju öld – sem nú er senn gengin um garð – hefur sígild svartlist látið undan síga fyrir nútímalegri grafíktjáningu. Hún hefur hinsvegar sífellt verið fyrir hendi. Verkin hafa staðið áhugamönnum til boða á uppboðum og í sérverslunum. Fágæt frumþrykk hinna fremstu listamanna hafa selst háu verði og því verið einkamál fárra útvalda en slík verk eru einnig aðgengileg öllum á opinberum söfnum. Hingað til hafa listunnendur sem ekki eru í hópi sterkefnaðra þó átt þess kost að eignast sígilda grafík fyrir tiltölulega viðráðanlegt verð. Þeir sem þekkja markaðinn vita að nú er sá tími óðum á enda. Sífellt fleiri sýna sígildri grafík áhuga. Þar með eykst eftirspurnin – og þá hækkar verðið.

En eftir sem áður er ókeypis að njóta góðrar sígildrar listar.

Eiríkur Þorláksson

Hugleiðing

Við heyrum orðið grafík – og í hugum okkar flestra koma upp minningar um fjölbreyttar myndir sem bera með sér að hafa verið þrykktar á pappír, einu sinni eða í mörgum umferðum. Fyrir augum okkar birtist fjölbreytt línuspil og litaval sem koma saman í einu myndverki – og við gerum okkur einnig grein fyrir þeirri staðreynd að verkið getur verið til í fjölda eintaka sem hvert fyrir sig er sjálfstætt listaverk. Í hugum annarra kunna að koma upp ímyndir af átökum ábúðarfullra listamanna við þunga steina, grófar tréplötur eða fægðan málm, sem síðan er teiknað á, höggvið úr, rist í eða skrapað. Í allri þessari sköpun er efnafræðin á næsta leiti, þar sem hættulegum eiturefnum, bleki og litarefnum ægir saman í ferli sem stefnir allt að einu marki: Að skapa listaverk sem á eftir að standast tímans tönn.

Tímans tönn? Eru það ekki fornaldarleg vinnubrögð sem hér er verið að lýsa? Hvers vegna í ósköpunum er nokkur maður nú á tímum að leggja á sig það erfiði sem fylgir þessum listmiðli þegar einfaldari, hreinlegri og þægilegri aðferðir eru til – og liggja raunar við fingurgóma okkar í alls kyns tölvum og myndavélum? Er þessi sóðalega vinna ekki úrelt fyrirbæri, dæmi um fortíðarhyggju og þar með einangrun viðkomandi listamanna frá þeim nýja og háþróaða tækniheimi sem þeytist áfram allt í kringum okkur?

Það væri auðvelt að ályktа svo – ef ekki væri fyrir þá staðreynd að listrænt gildi hefur aldrei í sögunni byggst á tæknilegu eðli þeirra listaverka sem athyglin beinist að.

Það eru hughrifin sem mestu skipta.

Þau ráðast af persónulegum og óræðum þáttum, þar sem grafíklistin, gömul og ný, á vissulega sinn stað í hjarta flestra listunnenda, og mun eiga um ókomna tíð.

Í samtímanum hafa grafíklistamenn hér á landi sem annars staðar tekist óhræddir á við fornar vinnuaðferðir, blandað þeim saman við þá fjölskrúðugu möguleika sem síbreytileg tæknin býður upp á, og þannig stöðugt haldið áfram að skapa nýja og óvænta list. Listsköpun byggir á því sem bærist innra með listamanninum, og val hans á tækni – ekki síst grafíktækni – byggist fyrst og fremst á því hvaða aðferð hann telur henta best til að koma myndsýn sinni á framfæri.

Á meðan grafíklistamenn halda áfram að vinna af þeim listræna metnaði sem þeir hafa sýnt til þessa – og það gera þeir svo sannarlega í þeim verkum sem þeir sýna listunnendum nú – er ekki ástæða til að örvænta.

Aðalheiður Valgeirsdóttir

Tilvera

Hugmyndir koma úr ýmsum áttum – litir, áferð, efni, sandur, agnir, frumur, foss, náttúran, vefur, veður, ský, form, vasi, skófir. Hver eru mörk forms og flatar? Hvenær tekur einn flötur við af öðrum? Allt rúmast í tilverunni. Öllu blandað saman. Hvítur pappír, litur þrykktur á, annar litur og enn annar, fleiri litir, annar pappír, margar myndir í takinu í einu. Fyrsta myndin tekin fram, en – allt skafið burt, önnur stefna tekin. Hugmyndin? Myndin lifnar á pappírnum, tekur völd, vinnugleði, átök, efasemdir. Niðurstaða, útkoma. Röð sjálfstæðra mynda sem saman mynda eina heild. Nokkur brot úr tilverunni. Ef til vill er einhverjum spurningum svarað, þó enn fleiri ósvarað. Fleiri spurningar vakna og fleiri hugmyndir kvikna.

Existence

Ideas are received from different directions – colours, texture, material, sand, particles, cells, waterfall, nature, web, weather, cloud, form, vase, lichens. Where is the line between form and surface? When does one surface become another? Everything has its place within our existence. Everything blends together. White paper, colour printed on top, another colour and another, more colours, another piece of paper, working on many pictures at the same time. The first picture reviewed, but – everything whiped away and a new direction is taken. The idea? The image on the paper comes to life, takes over, work fulfillment, conflict, doubt. Conclusion, outcome. A series of works that create a whole. A few pieces out of our existence. Perhaps a few questions have been answered, but there are still more without any answers. More questions will arise and new ideas will be born.



Tilvera/*Existence*, 1999
einþrykk á pappír/*monotype on paper*, 112 x 76 cm

Anna Líndal

Fyrir mér er myndlist eins og stækkunargler. Með hjálp þess geri ég myndir sem auðvelda mér að skoða þær fjölmörgu athafnir og siði sem fylgja því að taka þátt í vestrænu samfélagi. Í myndröðinni „Heimsókn" beinist stækkunarglerið að landamærum þess náttúrulega og menningarlega. Með því að stilla saman augnablikum þar sem maðurinn er á einhvern hátt gestkomandi í sínu heimalandi koma í ljós ýmsar myndir sem endurspegla veruleika okkar. Þetta er eilíf glíma við að myn dgera ýmsa huglæga þætti tilverunnar og finna fyrir þá viðeigandi sjónrænt tjáningarform.

To me art is like a magnifying glass. With its help I make pictures that help me examine the numerous conducts and traditions that are involved in being part of western civilization. In the series "A Visit" the magnifying glass is directed towards the borderline between the natural and the civilized. By juxtaposing moments where the individual, in some sense, is a visitor in his own country, many things come to light that reflect upon our existence. This is a continuous str uggle between finding a form for the spiritual side to our existence and the corr ect way to present it.



Heimsókn/*A Visit*, 1999
blönduð tækni/mixed media, 37 x 309 cm

Benedikt G. Kristþórsson

Við getum skipt „grafíklistamönnum" í þrjá hópa: Þá sem laðast að handverkinu, hefðinni, átökunum við steininn eða koparplötuna, lyktinni af svertunni, terpentínunni eða þykkt og áferð pappírsins.

Svo eru þeir sem heillast af tækninni, hvernig flatbytningurinn vinnur með línunni í koparætingunni eða grófleiki steinsins kemur skemmtilega fram í lokaþrykki steinþrykksins.

Og loks þriðji hópurinn, þeir sem kjósa að vinna í hinum ólíku grafísku miðlum vegna þess að þeir henta viðfangsefni þeirra í „myndrænni sköpun". Þar sem viðfangsefnið skiptir aðalmáli en handverkið og tæknin eru aukaatriði.

Ég hef kosið að vinna með ljósmyndavélina, tölvuna og bleksprautuprentarann því þau tæki henta viðfangsefni mínu – núna. Það er skráning á íslenskum veruleika.

We can divide graphic artists into three groups: Those who find the craft itself appealing – the tradition or the interaction with the stone, copper - plate, the smell of the ink, terpentine or the weight or texture of the paper.

The second group is impressed by the technique, how the plane surface interacts with the line in the copperprint or how the texture of the rough stone appears in the final print.

The last group consists of those who choose to work with various graphic techniques because they are right for their subject of "artistic creation". Where the artist's subject is the main issue, and the craft or technique is of secondary importance.

I have chosen to work with the camera, the computer and the ink jet printer because this equipment is right for my subject – now. It is a documentation of Icelandic reality.



Íslenskur veruleiki/*Icelandic reality*, 1999
stafrænt þrykk/*digital print*

Karen Dugas

Tvíeðli

Í kvikmyndalíkingu fangins tíma leitast ég við að afhjúpa fleira en titlarnir gefa til kynna. Í fyrstu nægir ríkuleikinn sem kemur fram í tækni verkanna og þau dramatísku átök sem eiga sér stað í þröngu myndrýminu til að vekja áhuga áhorfandans á nákvæmri skoðun. Dýpt verkanna gerir þau hvikul og hvetur síðan til nánari athugunar. Verkin eru engu að síður sundurlaus: þeim er skeytt saman; form og hlutir fá á sig nýja áferð með nýrri tækni. Form verða skuggar, nákvæm smáatriði verða að loftkenndum vafaatriðum. Þessar dramatísku smámyndir tímans, úr sögu einhvers, afhjúpa viðfangsefni sem er í senn viðkvæmt og kyrrstætt, innilokað í þeim tíma.

Dualities

In cinematic maquettes of captured time, I try to reveal more to the viewer than the titles imply. Initially the richness imbued by the technical expertise and the drama that unfolds in these intimate spaces, is enough for casual moments of intense reflection. The richness of these works makes them volatile, inciting deeper investigation. The body of work is disjointed: images are spliced; forms and objects introduce new textures through shifts in media. Solids become shadows, photographic detail dissolve into airy ambiguity. Irritation and conflict occur throughout the space, intensified by dramatic lighting. These dramatic vignettes of time, of someone's story, reveal a subject that is vulnerable and static, locked in to that time.



Boð/*An offering*, 1998
æting og steinþrykk/*etching and lithograph*, 77 x 120 cm

Christoph Gerling

Ég hef tréristuhausana mína í höndunum, skil þá gegnum hendurnar. Ég saga þá úr harðviði og hegg þá úr með exi. Síðan þrykki ég með bleksvörtu, næstum alltaf án millitóna. Engan haus er hægt að rekja beint til ákveðins módels, hver haus þróast upp út úr öðrum. Enginn er fyrirfram ákveðinn, sérhver verður að því sem hann vill verða. Að síðustu glatast formið. Hausaröð hefur orðið til. Hausarnir stara fram fyrir sig, horfa á mig, líta til vinstri eða hægri, snúa sér. Þeir líta næstum út fyrir að vera slasaðir eða hræddir, reiðir eða feimnir, en oft einnig næsta dreymnir. Þeir eru grannir, þeir eru feitir. Ég þekki þá ekki, ég hef aldrei séð þá áður.

I have the woodcut heads in my hands, understand them thr ough my hands. I saw them out of hardwood and cut them out with an ax. Then I print with pure black, almost never with any middle tones. No head can be traced back to one model, each head evolves fr om the one before it. No head is predesigned, each turns out as it wants to be. In the end the form is lost. A row of heads has emerged. The heads are staring, looking at me, look left or right, turn around. They almost look injured or scared, angry or shy, but often also almost serene. They are thin, they are round. I do not know them, I have never seen them before.



Höfuð/*Heads*, 1997–1999
trérista, æting og steinþrykk/*woodcut, etching and lithograph*, 60 x 47 cm

Guðmundur Ármann Sigurjónsson

Nærvera haustsins
Í þessari myndröð er viðfangsefnið náttúran og nærvera mannanna sem setur spor sín í umhverfið, til góðs eða ills, með einum eða öðrum hætti. Umbreytir, umturnar og rótar. Hvar sem farið er má sjá nálægð okkar mannanna. Hvar sem við förum má sjá nálægð landsins í okkur. Að rista í tréplötu er eins og að takast á við jarðveginn, marka spor í yfirborðið, plægja og ryðja. Þegar nóg hefur verið plægt er litur borinn á og þrykkt, þú uppskerð árangur vinnunnar. Árangur er ekki endilega ný lönd, heldur vetrarvegir, smá bugður á alfara leið.

The presence of Fall
In this group of works the theme is nature and the presence of man, who sets his mark on the environment, for the better or for the worse, one way or another. Changes, overturns and agitates. Wherever we go, the presence of man is visible. Wherever we go, nature is there within us. To make a woodcut is like ploughing the earth, to make a mark on the surface, plough and clear. When there has been enough ploughing, colour is added and a print is made – one harvests the results of one's work. Results are not necessarily discovering new lands, but winter roads, small curves on a common trail.



Nærvera haustsins/*The presence of Fall*, 1999
trérista/*woodcut*, 80 x 90 cm

Guðný Björk Guðjónsdóttir

Sex þrep frá hvítu yfir í svart

Ég hef stundum velt því fyrir mér hversu góð ég þarf að vera til þess að komast til himna. Hvar liggja mörkin? Þarf ég að vera góð allan tímann, eða er kannski nóg að vera oftar betri en verri? Hversu vond þarf ég að vera til þess að komast örugglega ekki? Ef þær góðu fara til himna og þær slæmu til heljar, hvað verður þá um hinar sem vega salt þarna á milli?

Það er slæmt að vera vond kona, jafnvel verra en að vera vondur maður, en án vondrar konu er ekki til góð kona, því hvað ættum við að nota sem viðmiðun? Við þurfum andstæður því án hvíts og svarts væri ekki til grátt. Eitt er víst að við heillumst af því bjarta, fagra og góða, en er ekki eitthvað óendanlega spennandi við hið myrka og hættulega? Andstæður eru einfaldlega spennandi.

Six steps from white to black

I have sometimes wondered how good I have to be to get to Heaven. Where is the dividing line? Do I need to be good all the time or is it perhaps enough to be good more often than bad? How bad must I be not to get there at all? If the good ones go to Heaven and the bad ones to Hell, what becomes of the ones who are somewhere in between?

It is bad to be a bad woman, even worse then being a bad man, but without a bad woman there would be no good woman because there would be nothing for comparison. We need opposites, because without black and white there is no gray. We admire the bright and beautiful, but isn't there something deeply exiting about the dark and danger ous? Opposites are simply exiting.



Sex þrep frá hvítu yfir í svart/*Six steps from white to black*, 1999
stafrænt þrykktar ljósmyndir á handgerðan pappír/
digitally printed photographs on handmade paper, 42 x 74 cm

Halldór Ásgeirsson

Dieter Roth

Yfir heiðina
líður leigubíll
það er vor
og næstum sumar
en liðinn líkami þinn og sál
eru löngu horfin
í svanasöng vatna
snjóskafla gráts
og söknuðar

til einskis skal feta
vonlausa braut
ekkert bjartsýnishjal
dugar lengur fyrir svefninn
ekkert, nei ekkert
skal gefa fyrir söng
svana á vatni
né grát snjóskaflanna?
ég minnist þín og heiðarinnar
gegnum rúðu leigubíls
fyllist trega um stund
á ferð
á öskrandi ferð

Dieter Roth

Across the heath
A taxi glides
It is spring
Almost summer
But your bygone body and soul
Are long lost
In the swansong of lakes
The snowdrifts of tears
And regret

Treading in vain
A futile track
No optimistic chat
Is enough before bedtime
Nothing, no nothing
Shall be given for the swan's
Song on a lake
Nor for the tears of the snowdrifts?
Remembering you and the heath
Through the taxi's window pane
Filled with sadness for a while
Traveling
At a screaming speed.



Hraun, logsuðutæki og pappír/*Lava, welding equipment and paper*

Ingibjörg Jóhannsdóttir

Flaug
Í verkinu „FLAUG" styðst ég við myndir úr barnabókunum „Dísa ljósálfur" eftir G.T. Rotman og „Tinni – Í myrkum Mánafjöllum" eftir Hergé. Ýmsar myndir og stemmningar sem maður upplifir í æsku eru áhrifaríkar og sterkar og móta því – ásamt svo mörgu öðru – hugmyndir um lífið og tilveruna. Þessar myndir úr bókunum eru veigamikill hluti verksins. Hér lít ég til baka og skoða myndbrot sem hafa fylgt mér frá barnæsku, myndir sem fjalla um löngunina til að fara – að kanna nýja heima.

Flew
In the work "FLEW" I make use of images fr om the children's books "Dísa the Fairy" by G.T. Rotman and "Tintin – In the Dark Mountains of the Moon" by Hergé. Some images and situations which one experiences in childhood are very effective and powerful and – among other things – shape ones ideas on life. Those images fr om the books are an important part of the work. Here I look back at pictures which have been a part of me since childhood, images which deal with the desir e to leave – to explore new worlds.



Flaug (detail)/*Flew (detail)*, 1999
æting og steinþrykk/*etching and lithograph*, 120 x 120 cm

Kristinn E. Hrafnsson

Þessar grafíkmyndir eru eins og önnur þrykk sem ég hef gert, eftirmyndir skúlptúra sem auðvelt hefur verið að yfirfæra á tvívítt form. Hugmyndin að þessu verki var eiginlega grafík í sjálfu sér, enda komin beint af prentfleti nokkurra ljóðabóka. Ég var að hanna vatnsniðurföll á nýtt torg og þar sem vatn er frekar ljóðrænt efni í sjálfu sér ákvað ég að þannig yrðu niðurföllin líka að vera. Þau eru útfærsla á nokkrum ljóðum þar sem vatn fellur niður um frátekin orðin. Þetta kallaði ég svo „Brottfall orðanna" og valdi náttúrlega frekar formfögur en um leið lek ljóð, þó svo þau haldi að öllu öðru leyti frá skáldanna hendi. Grafíkþrykkin eru því skuggahlið þessara niðurfalla, þar sem birtan er í fráteknum orðunum, en myrkrið þar fyrir utan. Til að undirstrika enn frekar þessa hugsun frá orðum til hluta og aftur til orða, þá kýs ég að skúlptúrarnir fari sjálfir í sýningarskrána.

These graphic works are like other prints that I have made, reproductions of sculptures that have been easy to transform into two-dimensional forms. The idea behind this work was essentially graphic, originating from the printed surface of a few books of poetry. I was designing water-drains for a new public square and because water is a rather poetic matter I decided that this should also be the case with the water -drains. They are executed in the spirit of a few poems where water flows through selected words. This I titled "The Emission of Words" and picked poems aesthetic in form and yet dripping, but still sound poetry. The graphic prints are the flip-side to those water-drains, where the light is to be found in the reserved words, but darkness around them. To emphasize this thought even further, from words to objects and again to words, I have chosen that the photo of the drains be in this catalogue.



Brottfall orðanna/*The elision of Words*, 1999
járnniðurfall á Kringlutorgi í Reykjavík/
castiron waterdrain, Kringla Square, Reykjavík, 50 x 50 cm

Kristján Steingrímur Jónsson

Verkin eru byggð á ögnum úr málverkum íslenskra meistara á sviði landslagsmálunar. Agnirnar eru stækkaðar í víðsjá, ljósmyndaðar og tölvuprentaðar á pappír í upplagi.

The works are based on particles from paintings by Icelandic landscape masters. The particles are enlarged through a microscope, a photo is taken and printed by computer on paper in a pre-determined number.



Þingvellir/*Thingvellir*, 1999
tölvuprent á pappír/*computerprint on paper*, 110 x 100 cm

Magdalena M. Kjartansdóttir

Dulúðar Dísa
Ég hef alltaf litið svo á að prenttækni sé milliliðalaus tjáningarmáti á sama hátt og önnur listform og ein leið fyrir skapandi útrás listamanns. Við vinnslu verkanna nýti ég, skaparinn sem öllu ræð, aðallega dúk- og tréristutækni til að túlka ástand eða tilfinningar þess sem kviknar á pappírnum. Í þessum verkum held ég mig við manneskjuna og meina sitthvað með hverri persónu, meðvituð um að gildi þeirra svipar til góðra sögumanna sem ná athygli áhorfenda með frásögnum sínum. Ég hef sérstaklega í huga að skilgreina ferlið sem fylgir því að vaxa úr grasi sem kvenvera og lít á sjálfa mig sem sögumann. Verkin hér fjalla um einstæða móður mína með sitt breiða bak.

Mysterious Dísa
I have always considered the graphic process a direct way towards expression, just like any other artform, one particular way of cr eative expression for an artist. While working, I, the cr eator in total control, mainly use the linoleum and woodcut techniques, to interpr et the state or the emotions which are brought to life on the paper. In these works I stick to the human being and give a meaning to each figur e, being aware that their value is similar to that of a good storyteller, who catches the attention of the audience. I particulary like to define the pr ocess of growing up as a female and consider myself as a storyteller. These works are about my single mother, with her broad shoulders.



Dulúðar Dísa/*Mysterious Dísa*, 1999
dúkrista/*linoleum cut*, 187 x 75 cm

Geert Opsomer

Ef þú hefur einhverjar hugmyndir um sálgreiningarkenningar Freuds, um draumaráðningar og um skjaldarmerkjafræði, þá verður ferðin í gegnum táknrænan heim verka minna auðveldari. Í grafíkverkunum tekst ég á við samband karls og konu, valdahlutföll, frelsi og höft, bæði í hversdagslífinu og í víðara samhengi. Ég nota tungumál táknfræðinnar til að tjá mig. Sú staðreynd að alla mannkynssöguna hafa tákn tekið á sig ýmsar myndir hefur lengi heillað mig; ég yfirfæri stundum mína persónulegu merkingu yfir á tákn, og meðhöndla þau á leikrænan, stundum óstýrilátan hátt. Hin endanlega túlkun fer auðvitað eftir heimi og reynslu áhorfandans. En það er alltaf hægt að njóta þessara verka þótt merkingin sé tvíræð.

If you are to some degree familiar with the psychoanalysis of Freud, with dream analysis and with heraldry, you will possibly find it easier to enter my world of symbols. My graphic works deal with the man-woman relationship, power relations, freedom and restriction, both in the small circle of everyday life as on a more universal level. I try to express myself in a symbolic language. I am also fascinated by the fact that in the course of history symbols have gotten different meanings. I sometimes give a totally personal meaning to a symbol. The symbols are handled playfully, sometimes naughtily. The final interpretation depends on the personal world of experience of the viewer. One can enjoy these works even if the meaning is not always unambiguous.

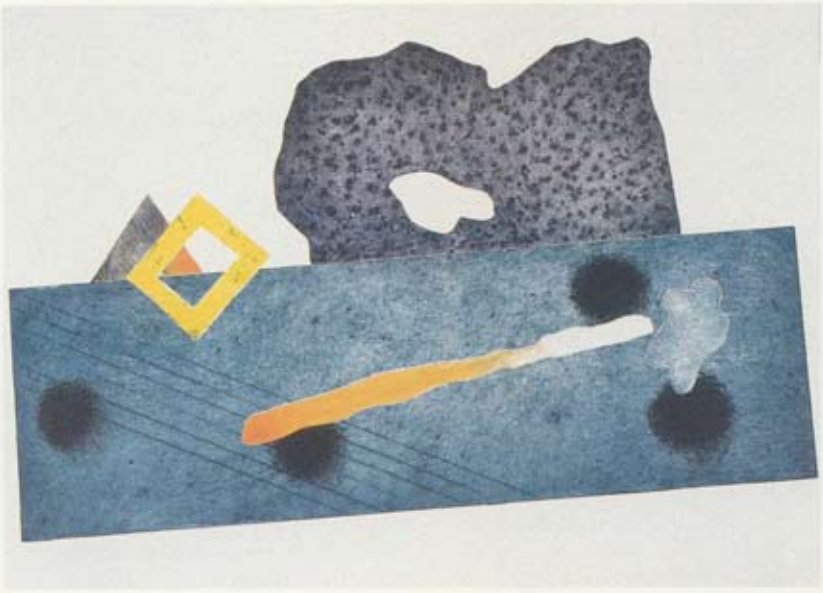


Huglægir rammar/*Cadres Intimes*, 1998
æting og blönduð tækni/*etching and mixed media*, 10 x 10 x 3 cm

Sigrid Valtingojer

Sem hluti af hinu stóra mannlega samfélagi hef ég málið til tjáskipta, til að tjá mig. En tengsl mín við mennina komast á annað stig í gegnum myndir mínar. Með þeim næ ég ekki aðeins til vina minna heldur líka til manna í öðrum löndum, með önnur tungumál – og ég nem skilaboð frá þeim. Vinna mín er stöðugt ferli – allt er breytingum undirorpið (allt flýtur), en sífellt vakna upp nýjar spurningar og það verður að finna ný svör við þeim. Þetta er heilt ævintýri, því að ég veit ekki hvert það ber mig.

As a member of the larger human society, I have a verbal language to communicate, to express myself. But my communication with people is transformed through my art works. Through them I do not only reach my friends, but also people in other countries, speaking dif ferent languages – and I gather messages from them. My work is a continuous process – everything is subject to change, but new questions arise and new answers must be found. This is an adventur e, because I do not know where it will be taking me.



Bergmál/*Echo*, 1999
einþrykk/*monotype*, 54 x 75 cm

Valgerður Hauksdóttir

Gegnsæi

Titill verksins er „Gegnsæi" og er tæknilega á mörkum skúlptúr-, hljóð-, pappírs- og grafíkverks. Ég byggi myndverkið á samspili renninga úr þunnum japanpappír sem hanga frá lofti og mynda rými sem leyfa ólíka nálgun áhorfandans þar sem engin framhlið eða bakhlið er á verkinu. Handgerður pappírinn og þrykktar einingar gefa kost á gegnsæi og skapa áhrif ljóss og skugga sem látið er endurspeglast í óljóst skilgreindu hljóði sem kemur að hluta til innan frá verkinu en endurkastar um leið umhverfishljóðum staðarins til áhorfandans. Tilgangurinn er að skapa vídd milli mismunandi raunveruleika gegnsæis og stöðugleika. Hljóðið er að hluta unnið í samvinnu við Þorstein Hauksson tónskáld.

Transparency

The title of this work is "Transparency" and technically it is a borderline piece between a sculpture, sound, paper and graphic work. The work is made up with an interplay between strips of thin Japan paper which hang from the ceiling and create space which makes it possible for the viewer to approach the work from many directions because there is no front or back side. The hand made paper and printed units cr eate a transparency and an effect of light and shadow, which is reflected in an unclear sound which comes from within the work but at the same time echoes the sound from the surroundings back to the viewer. The goal is to create a dimension between different realities of transparency and substance. The sound is in part created in collaboration with the composer Þorsteinn Hauksson.

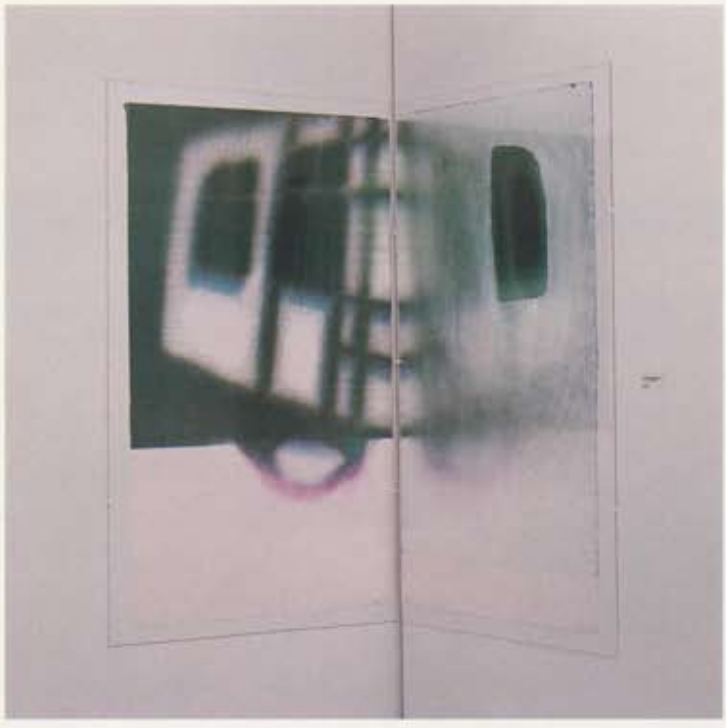


Gegnsæi/*Transparency*, 1999
hluti af innsetningu, blönduð tækni/*part of installation, mixed media*

Annu Vertanen

Smám saman læri ég sífellt meira um heillandi eðli grafíkurinnar. Tilgangurinn er að uppgötva í gegnum eigin verk eitthvað sem ég vissi ekki að væri til, auk þess sem ég kynnist sjálfri mér betur. Myndirnar eru samruni þeirra hluta sem hreyfa við mér, en ástæður fyrir sköpun þeirra koma úr mínu eigin lífi. Ég vil að myndirnar vísi allt í senn til staðar og stundar, hins óljósa, hins reikula. Auk litarins er tíminn mikilvægur þáttur í myndunum. Ég vil að áhorfandinn staldri við og hugleiði tímann á tvívíðum fleti; myndin verður skýrari og betur skilgreind, en athöfninni ólokið.

Step by step, I learn more about the fascinating nature of printmaking. My aim is to discover through my work something that I didn't know existed, as well as learn to know myself. My images are syntheses of the things that move me, but the reasons for creating them come from my own life. I want my images to show simultaneousness and vagueness, indecision. Besides colour, time is an important element in my images. I would like the viewer to stop and observe time in a two-dimensional image; the image becomes sharper and better defined, the event is unfinished.



Húsið mitt (Von)/*My House (Hoping)*, 1998
trérista með álþynnu/*woodcut on aluminum plate*, 160 x 180 cm

Classical graphic arts

The definition of graphic arts could be given in a few words as different forms of prints in various editions. It consists of a variety of techniques for mass production of images that ensure a considerable distribution of that image, so that more people can enjoy it. That is to say: Enjoy art.

Traditionally the graphic arts are divided into four groups: High print (woodcut, xylograph, linocut), plain print (lithograph), deep print (copperprint, dry point, etching, aquatint), and stencil prints (seriograph or silk screen).

Woodcut

The European history of graphic arts goes back to the Middle Ages, or to the end of the 14th century. The oldest graphic technique is the woodcut. The woodcut is a high print medium; those parts are removed from the wood or the wood plate, that are not intended to transfer colour to the printed surface.

Johan Gutenberg, from Mainz in Germany, is said to have discovered the bookprint around 1440, which was considerably later than the graphic printing process. An important basis for both of these revolutionary discoveries was the existence of the correct material for the absorption of ink. Here an old Chinese invention which had been brought to Europe with the Arabs in the beginning of the 12th century came to good use and has ever since kept its position as the base for the work of graphic artists – the paper.

In this show we can see that Albert Dürer (1471–1528) used the woodcut as a medium of expression. The Renaissance artist Dürer was the leading graphic artist of his time and is today considered to be one of the most important artists of all times. His personal style is reflected in the lightness and elegance of the line, which created his mastery. Dürer´s superiour craftsmanship was combined with a talent to create with great artistic character and inspiration.

Dürer emphasized the line in his works. The base for his prints are well prepared wooden plates, but most of the works were simple prints in black and white. Soon people were motivated, however, to experiment with new possibilities within the medium. At first colour was only applied to the simple contours of the prints. This was done by hand and could be executed by others than the printer. The technique of the colour woodcut, when a new plate is needed for each colour, is relatively new for our part of the world. The use of many plates to print different hues and values of the same colour was intro-

duced in the 16th century and was referred to as the chiaroscuro-woodcut. Then prints became infiltered with painterly effects of light and shadow, and were not only limited to simple line-drawings.

In Japan the woodcut reached its heights with the artists Katsushika Hokusai (1760–1849) and Ando Hiroshige (1797–1858). In this exhibiton there are two woodcut prints by Hiroshige. His prints are landscapes in which the artist strives for a personal interpretation of nature and expresses poetic vision of his subject.

Copperprint

The copperprint technique is almost as old as the woodcut technique. The copperprint is a deep print method, in which one engraves the image into the metal and then when the ink is applied to the plate, it will sit in the grooves. The plate is then cleaned before the engraved image is printed onto paper.

In the 15th century Martin Schongauer was the best known artist who used the copperprint technique and created a special school in the field. So did Dürer in the 16th century as he became the great master and the image maker, as the copperprint, like the woodcut, was well suited for his precise use of line and clear forms.

However, from the 16th to the 19th century the copperprint was mostly used for the reproduction of drawings and paintings that were considered to be of interest to the public. Such copperprints were images with pedagogic or religious themes, images with a political message, reproductions of famous paintings and pictures of well known places – something comparable to the glossy reproduction of postcards in our times.

As part of this development the graphic process was often divided between different specialists. An artist created the prototype, a graphic specialist engraved the image onto the copperplate, a printer printed the image on paper and a salesman was in charge of turning the prints into money.

William Hogarth (1697–1764) is one of the best known artists in English history, both as a painter and a graphic artist. He became familiar with the copperprint technique through his apprenticeship with a silversmith, because engraving was part of the techniques he had to master. Around 1731 Hogarth decided to create images on "contemporary moral issues". He painted many series of works which were then reproduced as graphic images and became extremely popular, so much so that a number of them were reproduced without authorization, and in 1735 this brought about the first law on copy-rights in England. One of the most popular series from this period was *A Harlot's Progress* (1731–32). Two works from this series are in this exhibition.

In the last two centuries the copperprint technique has given way as graphic artists have chosen other techniques to work with.

Etching

Etching is the deep print technique that is best represented in this exhibition. When using this technique a copperplate is most often the base, but zink and other metals can also be used. The procedure is to cover the plate with an acid-repellent base, e.g. harpix, wax or asphalt, and then a sharp tool is used to draw on the plate, which removes the acid-repellent base from those areas where colour will later be applied to be pressed on the paper. Now the plate is put in an acid bath, where the acid etches away at those parts of the metal that are exposed. The etching time is very important for the final results, as time variations in the acid bath create weaker or stronger lines. This gives the artists more flexibilty and increases the aesthetical choices.

The etching technique developed after the copperprint. The first etching prints are from the first half of the 16th century but it was not until the following century that the acid technique became generally used. Two of the best graphic masters from the 17th century are represented in this show: Jaques Callot (1592–1636) and Rembrandt (1606–69).

The Frenchman Callot is considered to be the first master of the etching technique. His best known works have the character of a reportage. The 18 print series on the misfortunes and miseries of war, *Les grandes Misères et Malheures de la Guerre,* from 1633 is perhaps his best known work but his mastery is also obvious in his religious images and series on the *comedia dell'arte* actors and his much sadder images of beggars.

It has been stated that Callot made etchings into an independent art form, and that Rembrandt then inherited the skills of his French predecessor and brought the technique to perfection. When one is confronted with Rembrandt's prints – as in this exhibition – one can only bow and acknowledge the genius.

In the bourgeois society of the Netherlands in the baroque era art often took on the form of self-complacent portraits, detailed still-lifes with all kinds of food, objects and often a moral message, and landscapes which the art historian Kenneth Clark has described as 'quasi-topographical'. The painters were for the most part semi-professionals, making a living by persuing a respectable profession and painting on the side. Only a few made a living from art making. Rembrandt was one of these. Frans Hals og Adrian van Ostade also managed to live off their art, but neither became well-to-do.

Rembrandt married into a wealthy and respectable family through the burgmeister's daughter Saskia van Uylenburgh, but was never socially accepted by the circles of his in-laws. It was inconceivable that artists would rise that high in society. However, art could be used to glorify the privileged society, which the artists themselves were denied entry into. But in his art Rembrandt could fight for an acknowledgement for the artist instead of his subject and thereby give him an air of dignity. In reality, however, these attempts were to little avail.

Rembrandt's first etchings came off the press in 1628. These already give insight into

Rembrandt's special feeling for the medium and all the possibilities it opens for artistic expression. In the fourth decade of the 17th century Rembrandt's signature is found on etchings that combine excellent craftsmanship and a powerful use of light, a painter's attitude on the one hand and a fast and more spontaneous expression on the other. The painterly character that appeared in his etchings (which he often worked more and changed with a drypoint) made a permanent impact in the development of graphic arts, but Rembrandt was still essentially faithful to the classical techniques of etching. The painterly effect was created with the use of light and dark hues. For Rembrandt the light did not only have the role of modelling and creating an emphasis, but became a tool of an expressive creation of character and substance in the subject matter.

The great number of religious motifs in Rembrandt's paintings – and in 17th century painting in general – is due to a mandate issued by the Catholic Church in 1563 about the need for religious education for the masses, where art should be an important player. This is also reflected in Rembrandt's graphic prints.

Aquatint

The denotation "the last old and the first modern graphic artist" is often used about Francisco Goya (1746–1828). He also became the first great artist to use the aquatint technique.

Goya used this technique for the first time in the last decade of the 18th century. In etchings the line is of the greatest importance; tone variations could be created by tight and parallel scraping, but the line was still the most important element in the technique. To be able to create larger areas and finer tones Goya came to the aquatint method, which is a variation of the etching technique. He spread fine harpiscorns over the metal plate until it was totally covered. The plate was then heated until the harpiscorns melted and became fixed onto the plate, but between the covered areas there are tiny spaces on the metal plate that are free of this cover. The parts which Goya wanted to remain white on the final print were then covered with acid-repellent varnish. The plate was then put into an acid bath, in which the acid etched into the uncovered parts of the plate between the layers of harpiscorn. Time variations in the acid bath created different gray tones on the printed paper. Goya also used the ordinary line-etching technique, which is still quite common in making aquatints.

Like so many others Goya produced prints in series. In the exhibition there are two examples from the series *Los Proverbios* and *Desastres de la Guerra*, the first work being an etching and the second a mix of etching and aquatint. Like Hogarth Goya took on social problems and human miseries in his work, but unlike the Englishman he emphasized the importance of the general outlines instead of focusing on precision and details. Still his simplifications do not weaken his naturalistic presentation in any way. The expressive power in Goya's work demonstrates his unequalled talent in the medium as well as his artistic power.

Lithography

In 1824 Goya made the bullfighter series using a relatively new technique, the lithograph, which the German Alois Senefelder had discovered by chance in 1798. This flat-based technique is based on a drawing method using an oily stick onto a limestone. The stone is then treated with an acid mixture which hardens the drawing and fixes it to the stone. The acid also affects the stone around the oil, makes it more porous and susceptible to water. After covering the stone with water the ink is rolled onto the stone. The old principle – that water and oil do not mix – comes into play, the drawing absorbing the ink but the wetted stone repelling it. The stone is placed in a press and and the printing process takes place with a mirror image of the drawing appearing on the print. The drawing can be printed in a large edition without the quality of the print diminishing, which led to this method being used for mass production of a lot of trivial art work. In this exhibition, however, lithography is presented as an art form.

Besides Goya it was a number of highly regarded French artists who began using the lithograph technique: Eugène Delacroix, Théodore Gericault and Honoré Daumier. Daumier (1808–79) used this technique the most, and looking back he is probably the greatest master of the lithograph. This humorist, satirist, character-illustrator and social commentator made his name through more than 4000 lithographs and had great influence on the develoment of the medium. His best known lithographs were made to order for the weekly *La Caricature* in 1830–35 and the newspaper *Le Charivari* in 1832–60 and 1863–72. Many of these were later collected into series according to their themes.

After Daumier many artists have created excellent lithographic works. In this exhibition Henri Toulouse-Lautrec (1864–1901) is representative of these. His easily recognizable style seems to have adjusted perfectly to the lithograph technique. The effortless elegance in his surprising and special prints created a unique style for a whole period. Anyone who looks at a print by Toulouse-Lautrec knows instantly that it is his work and that the subject is Paris at the end of the 19th century.

In the new century – which will soon be behind us – the classical graphic arts have somewhat given way to more modern expressions. Yet they have always been around. Classical graphic prints have been available through auctions and in special stores. Rare first editions by famous artists have become very expensive and thus the domain of the privileged, but are also available in public collections. All the way up to the present time classical graphic prints have been available to art lovers for a manageable price. Those who follow the market know that this time is quickly disappearing. More and more people have become interested in classical graphic prints, and therefor the demand increases – and the prices go up.

Enjoying good classical art will, however, continue to be free for all.

An Afterthought

We hear the words graphic art – and most of us start drawing upon memories of various images, that have obviously been pressed onto paper through one or more impressions. In front of our eyes a tangled play of lines and colours appear, that come together in one image – and we also realize that this work can exist in a large number of separate prints, each an independent work of art. Others may see images of the struggles of dour artists with heavy stones, rough wooden plates or polished metal, that is then drawn upon, chisled, etched or scraped. In all of this creative activity chemistry is close at hand, where dangerous substances, ink and colours, come together in a process that is leading it all to one goal: To create a work of art, that will stand the test of time.

The test of time? Is this not a description of antiquated working methods? Why on earth is anyone in this day and age ready to take on the toils of this medium when simpler, cleaner and more convenient methods are available – are in fact at our fingertips in all kinds of computers and cameras? Is this grimy work not an out-dated phenomenon, an example of a strange reverence for the past, and thus the isolation of the artists in question from the new and highly evolved world of technology that is charging ahead all around us?

It would be easy to reach such a conclusion – if not for the fact that throughout history artistic merit has never depended upon the technical nature of the artworks that have been under consideration.

It is the emotional and intellectual effect that is fundamental.

This effect is based on personal and indefinable qualities, where the graphic arts, old and new, certainly have their place in the hearts of most art connoisseurs, and will continue to do so for a long time to come.

In our times graphic artists in Iceland as well as elsewhere have not hesitated to take on old techniques, using these in conjunction with the indeterminable possibilities that the ever changing technology can offer, and have thus continued to create new and astonishing art. Artistic creation is based on what goes on inside the artist, and his selection of techniques – especially graphic techniques – first and foremost reflects what method he or she feels is best suited to convey a particular artistic vision.

As long as graphic artists continue to work with the creative ambition that they have in the past – which they are certainly doing in the works exhibited here – there is no reason to dispair.

Þátttakendur/*Participants*



Aðalheiður Valgeirsdóttir

f./b. 1959

Aðalheiður hefur unnið að myndlist á eigin vinnustofu frá því hún útskrifaðist frá grafíkdeild Myndlista- og handíðaskóla Íslands árið 1982. Hún hefur tekið þátt í fjölda samsýninga bæði hérlendis og erlendis og haldið fimm einkasýningar í Reykjavík.

After finishing her education from the Icelandic College of Arts and Crafts in 1982, Aðalheiður has been working from her own studio in Reykjavík. She has participated in many group shows in Iceland and abroad and has had five private exhibitions in Iceland.



Anna Líndal

f./b. 1957

Á meðan Anna stundaði nám við Myndlista- og handíðaskóla Íslands fór hún sem skiptinemi til Hollands og Þýskalands. Eftir að hún lauk framhaldsnámi við Slade-listaháskólann í London hefur hún haldið einkasýningar hér lendis og á Norðurlöndum og tekið þátt í fjölda samsýninga víða í Evrópu. Verk eftir Önnu eru í eigu opinberra safna á Íslandi og í Svíþjóð.

During her art studies in Iceland, Anna had the opportunity to participate in exchange programs to Holland and Germany. After finishing her graduate studies at the Slade Academy of Art in London, Anna has participated in numerous group shows in Europe and she held private exhibitions in Iceland and in Scandinavia. Her works are in public collections in Sweden and Iceland.

Benedikt G. Kristþórsson

f./b. 1953

Benedikt hefur lokið framhaldsnámi frá Slade-listaháskólanum í London, en lagði einnig stund á nám í listasögu og forvörslu sem hann lauk með meistaraprófi árið 1993 frá Camberwell-listaskólanum í sömu borg. Benedikt hefur haldið einkasýningar í Lúxemburg og Reykjavík og tekið þátt í mörgum erlendum samsýningum. Benedikt kennir við Listaháskóla Íslands.



Benedikt finished his graduate work from the Slade Academy of Art in London. Besides Graphic Art he studied Art History and Conservation and finished his M.A. in 1993 from the Camberwell Art Academy in London. Benedikt has had private exhibitions in Reykjavík and Luxembourg and has participated in many international Graphic Art shows. He is a teacher at the Iceland Academy of the Arts.

Karen Dugas

f./b. 1957



Karen Dugas er fædd og uppalin í Kanada. Hún lauk meistaraprófi í myndlist frá háskólanum í Alberta árið 1982. Síðan hefur hún sýnt í Kanada, í Bandaríkjunum og í Evrópulöndum og einnig í Japan, Kóreu og Taívan. Dugas hefur sinnt stjórnunar- og kennslustörfum, fengið fjölda styrkja og viðurkenninga og verk eftir hana má finna í eigu fjölda safna og stofnana víða um heim.

Karen Dugas is born and raised in Canada. She graduated with a Masters Degree in Art in 1982 from the University of Alberta. Since her graduation she has exhibited widely in Europe and in the U.S.A., Japan, Korea and Taiwan as well as in Canada. Dugas has worked in administration and teaching, and has received numerous stipends and awards. She has numerous works in public collections and museums around the world.



Christoph Gerling

f./b.1937

Christoph Gerling lærði við listakademíuna í München og hefur frá 1974 v erið dósent við akademíuna í Nür nberg. Gerling hefur haldið einkasýningar allt frá árinu 1962, og hefur ekki aðeins sýnt g rafík heldur einnig bækur, stuttmyndir og heimildarmyndir, oft í samvinnu við aðra.

Christoph Gerling studied at the Academy of Art in Munich, Germany, and from 1974 he has been an Associate Professor at the Academy in Nuremberg. Gerling has held numerous solo exhibitions since 1962, but he has not only exhibited his graphic art work, but also books, short films and documentaries, often in collaboration with others.

Guðmundur Ármann Sigurjónsson

f./b. 1944

Eftir að hafa lokið námi við Myndlista- og handíðaskóla Íslands hélt Guðm undur til Gautaborgar og lærði við Valand-listaháskólann sex ár. Guðmundur hefur haldið einkasýningar á Íslandi, í Svíþjóð og Danmör ku og tekið þátt í samsýningum í öðrum löndum Evrópu. Árið 1994 var Guðmundur bæjarlistamaður Akureyrar.



After finishing his studies at the Icelandic School of Arts and Crafts, Guðmundur went to Gothenburg in Sweden and continued his education at the V aland Art Academy for 6 years. Guðmundur has had private exhibitions in Iceland, Sweden and Denmark and participated in gr oup shows in other European countries. In 1994 Guðmundur was nominated as the City Artist of Akureyri in northern Iceland.

Guðný Björk Guðjónsdóttir

f./b. 1963

Guðný lauk námi frá Myndlista- og handíðaskóla Íslands ár ið 1997, en haustið 1996 var hún skiptinemi við listaháskólann í Helsinki. Frá því hún útskrifaðist hefur Guðný tekið þátt í mörgum samsýningum á Íslandi, en einnig alþjóðleg ri samsýningu í Óðinsvéum í Danmör ku.



Guðný finished her degree from the Graphic Art Department of the Icelandic College of Arts and Crafts in 1997. In the fall of 1996 she studied at the Art Academy in Helsinki, Finland. Since her graduation Guðný has participated in many group exhibitions in Iceland and one in Odense in Denmark.

Halldór Ásgeirsson

f./b. 1956

Halldór var tvisvar við nám við Parísarháskóla, 1977–80 og 1983–86. Hann hélt fyrstu einkasýningu sína 1981 og hefur síðan haldið á þr iðja tug sýninga bæði hérlendis og erlendis og tekið þátt í fjölda samsýninga á Íslandi og í Evrópulöndum. Halldór hefur einnig sýnt gjör ninga reglulega allt frá árinu 1978. Halldór á verk í listasöfnum á Íslandi, í Nútímalistasafninu í Helsinki og í Nútímalistasafninu í New York auk Guggenheim-safnsins í söm u borg.



Halldór studied art at the University in Paris 1977–80 and 1983–86. He has held up to 30 private exhibitions since 1981 and partcipated in numer ous group shows in Iceland and Eur ope. Halldór has also showed performances on a r egular basis since 1978. Works by Halldór are in public institutions and museums in Iceland and at the Contemporary Art Museum in Helsinki, Finland and in MOMA, New York, as well as in the Guggeinheim Museum in New York.

Ingibjörg Jóhannsdóttir

f./b. 1966

Eftir að hafa lokið myndlistarnámi á Íslandi fór Ingibjörg til New York og lauk meistaragráðu frá Pratt-stofnuninni árið 1994. Í tvígang hefur hún farið í sérstakt nám í myndskreytingu til New York og Salzburgar í Austurríki. Ingibjörg hefur sýnt bæði hérlendis og erlendis.



After completing her art studies in Iceland, Ingibjör g studied at the Pratt Institute in New York and graduated with an M.F.A. in 1994. She has twice attended special programs in illustration in New York and in Salzbourg, Austria. Ingibjörg has shown her work nationally as well as internationally since 1991.

Kristinn E. Hrafnsson

f./b. 1960



Kristinn lærði myndlist á Akureyri, í Reykjavík og í München til ársins 1990. Kristinn hlaut Menningarverðlaun DV fyrir myndlist árið 1991 og hefur unnið samkeppnir um útilistaverk sem hafa verið sett upp í Reykjavík og víðar á landinu. Kristinn hefur haldið einkasýningar hér heima og í Finnlandi og tekið þátt í fjölda samsýninga innanlands sem utan. Samhliða listsköpun hefur Kristinn kennt og haldið fyrirlestra á Íslandi og í Finnlandi.

Kristinn studied art in Akureyri, Reykjavík and Munich, Germany, until 1990. He received the DV Cultural Prize for Art in 1991 and has won competitions for public art works which have been put up in Reykjavík and thr oughout Iceland. Kristinn has had private exhibitions in Iceland and Finland and participated in many international group shows. In addition to his art work Kristinn has taught and lectured in Iceland and in Finland.

Kristján Steingrímur Jónsson

f./b. 1957

Kristján Steingrímur hóf myndlistarnám í fæðingarbæ sínum, Akureyri, og eftir nám við Myndlista- og handíðaskóla Íslands hélt hann til Hamborgar og lærði þar til 1987. Kristján hefur sýnt á Íslandi og tekið þátt í samsýningum hér lendis og erlendis. Kristján hefur sinnt kennslu og stjórnunarstörfum við MHÍ og er nýráðinn deildarstjóri við Listaháskóla Íslands.



Kristján Steingrímur began his art studies in his home town of Akureyri and after finishing his degree from the Icelandic College of Arts and Crafts he studied in Hamburg, Germany, until 1987. Kristján Steingrímur has exhibited nationally as well as internationally. He has been on the faculty of the Icelandic College of Arts and Crafts and has recently been appointed Dean of the Dept. of Visual Arts at the Iceland Academy of the Arts.

Magdalena M. Kjartansdóttir

f./b. 1944



Magdalena lauk árið 1984 námi úr grafíkdeild Myndlista- og handíðaskóla Íslands. Frá þeim tíma hefur hún sýnt um allan heim, m.a. í Austurríki, Bandaríkjunum, Brasilíu, Japan og Kína. Magdalena hefur fengið ýmsar viðurkenningar og styrki og á verk í opinberri eigu sem og í söfnum á Íslandi, í Svíþjóð og í Noregi.

Magdalena finished her degree from the Graphic Art Department of the Icelandic College of Arts and Crafts in 1984. Since then she has held private exhibitions and participated in numerous group shows internationally, for example in Austria, the U.S., Brazil, Japan and China. Magdalena has r eceived various grants and her works are in public collections and museums in Iceland, Sweden and Norway.



Geert Opsomer

f./b. 1958

Geert Opsomer er belgískur listamaður og kennari, og lauk meistaraprófi í grafík árið 1996. Hann hefur verið ötull við sýningarhald síðastliðinn áratug á heimavelli, en einnig í Suður-Afríku, á Spáni, í Japan og á Ítalíu.

Geert Opsomer is a Belgian artist and teacher, who graduated with a masters degree in Graphic Art in 1996. He has been exhibiting extensively during the last decade in Belgium, and also in South Africa, in Spain, Japan and in Italy.

Sigrid Valtingojer

f./b. 1935



Sigrid er fædd og uppalin í Tékkóslóvakíu en hefur búið á Íslandi síðan 1961. Hún lærði í Þýskalandi en lauk námi við grafíkdeild Myndlista- og handíðaskólans. Sigrid hefur haldið margar einkasýningar og tekið þátt í ótal samsýningum víða um heim, m.a. á Ítalíu, í Japan, Rússlandi, Kína, Bandaríkjunum og víðar. Sigrid hefur ennfremur fengið viðurkenningar frá Japan, Ítalíu og Bandaríkjunum.Verk eftir Sigrid eru í eigu fjölda safna og stofnana, bæði íslenskra og erlendra.

Sigrid Valtingojer was born and raised in the Czechoslovakia, but has lived in Iceland since 1961. She began her studies in Germany but finished her degree in Graphic Art from the Icelandic College of Arts and Crafts. She has held many private exhibitons and partcipated in numerous group shows around the world, e.g. in Italy, Japan, Russia, China and the U.S. Sigrid has received awards from Japan, Italy and the U.S.; her works are in many museums and public institutions in Iceland and abroad.

Valgerður Hauksdóttir

f./b. 1955



Valgerður lauk kennaraprófi í píanóleik áður en hún hélt til Bandaríkjanna í myndlistarnám. Hún lauk meistaraprófi 1983 og árið eftir hóf hún kennslu við Myndlista- og handíðaskóla Íslands. Árið 1994 varð hún deildarstjóri við sama skóla og tók þátt í að koma á fót grafíknámi til meistarastigs. Valgerður hefur fengið ýmsar viðurkenningar og styrki hérlendis og erlendis og verið ötul við sýningarhald úti um allan heim. Hún á verk í eigu opinberra safna á Íslandi og erlendis.

Valgerður finished a degree in piano teaching before she went to the U.S. to study art. In 1983 she finished her Master of Fine Arts degree and in 1984 became a faculty member at the Icelandic College of Arts and Crafts. In 1994 she became the coordinator for the European Master of Arts programme in printmaking. Valgerður has received many grants and awards and has works in public collections in Iceland and abroad.

Annu Vertanen

f./b. 1960



Annu Vertanen er finnsk grafíklistakona sem hefur sýnt í Tékklandi, Eistlandi, Danmörku, Bandaríkjunum, Kanada, á Norðurlöndum og víðar. Hún á verk í mörgum söfnum og opinberum stofnunum, m.a. í KIASMA, Alvar Alto-safninu og Nútímalistasafninu í Finnlandi, en einnig í Bandaríkjunum og Kanada.

Annu Vertanen is a Finnish graphic artist who has exhibited her work e.g. in the Czech Republic, Estonia, Denmark, the United States, Canada and Scandinavia. Her work is in many museums and public collections such as KIASMA, the Alvar Alto Museum and The Contemporary Art Museum in Finland, and in collections in the U.S.A. and Canada.

Menningarmálanefnd Reykjavíkur/*The Cultural Committee of the City of Reykjavík:*

Guðrún Jónsdóttir, formaður/*chair*
Anna Geirsdóttir
Örnólfur Thorsson
Eyþór Arnalds
Júlíus Vífill Ingvarsson

Tryggvi Baldvinsson
Finna Birna Steinsson

Forstöðumaður Kjarvalsstaða/*Director of Kjarvalsstaðir — The Reykjavík Art Museum:*
Eiríkur Þorláksson

Sýningarstjóri/*Exhibition Curator:*
Birna Kristjánsdóttir

Þýðing/*Translation*:
Mörður Árnason,
Birna Kristjánsdóttir og Eiríkur Þorláksson

Yfirlestur handrita/*Proofreading and editing:*
Mörður Árnason

Hönnun sýningarskrár/*Catalogue design:*
Ólöf K. Sigurðardóttir

Umsjón með gerð sýningarskrár/*Catalogue production:*
Ólöf K. Sigurðardóttir

Skeyting og filmuvinnsla/*Colour separation and montage:*
Grafík hf.

Prentun og bókband/*Printing and bookbinding:*
Grafík hf.

© Kjarvalsstaðir – Listasafn Reykjavíkur 1999

ISBN 9979-874-96-1

ISBN 9979-874-96-1

Kjarvalsstaðir – Listasafn Reykjavíkur/*Reykjavík Art Museum*

Október - desember 1999