

F I N N B O G I



P É T U R S S O N

FINNBOGI PÉTURSSON

LISTASAFN REYKJAVÍKUR
JANÚAR - FEBRÚAR 1994

Samfléttun listgreina er ekki nýtt fyrirbæri í heimi lifandi listsköpunar og má rekja hana langt aftur í aldir. Ungum listamönnum nútímans, sem hafa til að bera mikla innsýn í þá sögu og hafa auk þess frjótt hugmyndaflug og sköpunarmátt, er hún einkar hugleikin. Finnbogi Pétursson er einn þeirra íslensku listamanna sem standa hvað fremstir á þessu sviði. Menningarmálanefnd er það ánægja og heiður að kynna verk hans gestum Kjarvalsstaða með þessari sýningu.

Hulda Valtýsdóttir,
formaður.

In the world of living art there is a long tradition of combining different branches of the arts. For young artists today who have not only insight into this tradition but also a fertile imagination and creative power, this is a particularly appealing area in which to work. Finnbogi Pétursson is one of Iceland's leading artists in this field and it is a pleasure and an honour for the Cultural Committee of the City of Reykjavík to introduce visitors to Kjarvalsstaðir to his work through this exhibition.

Hulda Valtýsdóttir,
Chairman.

HUGLEIÐINGAR UM FINNBOGA PÉTURSSON OG LISTRÆNA SAMSVÖRUN Í TÍMANNA RÁS.

I.

Það hefur löngum verið draumur listamanna að blanda saman ólíkum listgreinum í svo jöfnum skömmtum að úr því yrði „þriðja listgreinin“. Sá draumur er ekki endilega hafður í hámaelum, en hann hefur fylgt listinni allar götur frá því Orfeifur reikaði um velli Þrakíu. Orfeifur var skáld, söngvari og hljóðfæraleikari, en heimildum ber ekki saman það hvað hafi vegið þyngst: ljóðlistin, söngurinn eða lýruleikurinn.

Sagt er að Orfeifur hafi sefað villidýr og blíðkað máttarvöld undirheima með söng sínum og/eða hljóðfæraslætti nema hvort tveggja hafi verið. Enn greinir heimildir á í þeim efnum svo seint fæst úr því skorði hvaða hæfileikar skáldsins voru vænlegastir til árangurs gegn fólsku náttúruaflanna. Var það samþættingin samanlögð eða eitt atriði öðrum fremur sem réði úrslitum?

Því verður traudla svarað með neinni vissu. Hitt vita flestir að eftir að menöðurnar þrakversku sundruðu Orfeifi skolaði höfði hans á fjörur Lesbosar þar sem lýriskur skáldskapur átti eftir að blómstra í tíð Saffóar og Alkajosar. Sú spurning hlýtur að vakna hvort skáldskapurinn hafi ráðið úrslitum þótt söngur og hljóðfæraslættur Orfeifs hefðu þann áður nefnda töframátt að geta sefað óargadýr.

En til eru fleiri fornklassísk dæmi um sérstæðan samruna listgreina. Orðið „kór“ kannast allir við sem misstóran hóp söngvara, sem syngja saman. Hitt er einnig þekkt að ballettmeistari kallist „khoreia-graphos“ eða kóreograf. Svo reikular orðsifjar benda til þess að kórar í forngrísku borgríkjunum hafi ekki látið sér nægja að syngja heldur jafnframt fengið sér snúning og ef til vill leikið undir á ýms hljóðfæri. Það gæti komið heim og saman við tiglaminstrið í gólfum nokkurra leikhúsrústa, sem sumir hellenistar túlka sem forskrift eða ramma - „graphikos“ - fyrir dansspor kóra í forngrískum leikritum.

Nú er talið næsta vist að leiksýningar og leikritun hafi þróast frá söngkórum í lok sjöttu aldar fyrir Kristsburð. Fyrsti leikarinn - hinn hálfgoðsagnakenndi Þespis - mun jafnframt hafa verið fyrsti einsöngvarinn. Þannig á kórinn að hafa getið af sér samræður í formi sönglistar, einhvers konar kantötu, sem varð að söngleik en hætti ekki að breytast fyrr en eftir stóð fullskapað leikrit.

II.

Öll hin margslungna blöndun listgreina í Grikklandi hinu forna á sjöttu og fimmtu öld f.K. - um það leyti sem list var að verða list í okkar

skilningi - rifjast ósjálfrátt upp fyrir manni þegar Kjarvalsstaðir hleypa af stokkunum sýningu á verkum Finnboga Péturssonar. Það er nefnilega búið að telja okkur nútímamönnum svo lengi trú um að klassísk formsækni hafni með öllu slíkri blöndun listgreina, sem Finnbogi ástundar, að við erum farnir að meðtaka boðskapinn sem óyggjandi sannleik.

Það vill oft gleymast að sú klassik, sem heimtar skýlaus skil milli listgreina, er ekki hin upprunalega klassik forngríska borgríkjasambandsins heldur nýklassik einvaldanna á 17. og 18. öld. Aðgreiningarfræðin og sérhæfingin, sem ruddi sér til rúms innan vísinda, lista, heimspeki og stjórnmála um og eftir daga Descartes - og Kant batt skömmu síðar í kerfi - var vissulega af hinu góða og hraðaði mjög sigri skýrrar rök-hugsunar yfir hégiljum fyrri tíðar.

Meðal þess sem mönnum varð ljóst þegar þeir fóru að aðgreina hlutina var að blöndun listgreina var engan veginn sjálfgefin. Þeir komust að því að fjölmargar tilraunir til að bræða saman ólíkar listgreinar reyndust þegar til kastanna kom næsta fánýtar og ófrjóar. Þannig var aðgreiningarhyggjan fest í sessi sem óræk sannindi og lífði góðu lífi allt til miðrar tuttugustu aldar. Svo seint sem um miðja öldina staðhæfði franskur fagurfræðingurinn Etienne Souriau - í bókinni *Um tengsl listanna* („La correspondance des arts“, París 1947) - að það væri ekki vænlegt til árangurs að flétta saman tvær eða fleiri ólíkar listgreinar, þótt dialektískt þróunarferli tryggði ávallt opið flæði milli þeirra. Þá varaði Souriau menn einnig við því að blanda saman sérheitum listgreinanna, t.d. nota tungutak tónlistar til að lýsa myndlist eða bókmenntum.

Souriau láðist þó að geta þess að fjölmörg „óhrein“ hugtök eru þegar naglrekin í fagurfræðinni. Í tónlist geta menn t.d. talað um krómatiska skalann án þess að leiða hugann að því að „khromos“ er gríska heitið yfir lit. Þá er sambland tóna og lita algengt í ýmsum samböndum, s.s. í orðatiltækinu „að tóna niður litinn“, en það er algengt orðalag í heimi listmálara.

Reyndar var það ekki minni maður en Isaac Newton, sem notaðist við lögmál hins harmoníska tónskala til að ákvarða fjölda litbanda í litrófinu. Sú niðurstaða hans að litirnir væru sjö talsins er einber hugarsmið til þess gerð að koma einhverri reglu á ljósbrotið. Newon byggði þennan skáldskap sinn á tilraunum, sem hófust með endurreisnarstefnunni. Einmitt þá vaknaði áhugi manna á því að yfirfæra hinn samræmda tónskala á aðrar listgreinar. Til dæmis var reynt að deila niður rými í samræmi við áttundir. Það var gert með þeim hætti að tónsveifla mislangra strengja var mæld og deilt niður í svæði samkvæmt gefnum fjarviddarreglum.

Hér er komið furðunærri þeim heimi, sem Finnbogi Pétursson hefur verið að kanna með verkum sínum. En á milli hans og Newtons standa

þó aldir rómantískrar tilraunastarfsemi, tímabil þegar ýmsir listamenn sökktu sér með ákafa niður í tengslin milli ólíkra listgreina og reyndu að gera sér grein fyrir áhrifum slíkrar samþættingar á skynheiminn.

III.

Segja má að það hafi verið enska skáldið Shelley, sem hóf samþættingarhugmyndina aftur til vegs og virðingar með kvæði sínu *Epipsychidion* frá 1821:

**And every motion, odour, beam, and tone,
With that deep music is in unison:
Which is a soul within the soul — they seem
Like echoes of an antenatal dream.**

Svo sem mörg fyrri kvæða sinna byggði Shelley þetta kvæði um „ofursálinu“ - sál innan í sál - á hugmyndum Platóns. Eins og segir í ljóðlínunum er inntakið ákall um samvirkni skynfæranna svo sálin fái numið öll hin margbrotnu áreiti náttúrunnar og orðið eitt með henni. Franska skáldið Baudelaire, sem fæddist sama ár og Shelley samdi *Epipsychidion*, færði þessa samsvörun skynfæranna inn í stórborgar-náttúruna, sem vegaljós hins nýja villimanns í frumskógi fullum af óvæntum, óræðum táknum. Kvæði hans *Correspondances*, sem Helgi Hálfðanarson þýddi sem „Eining“, býður mönnum að átta sig á og raða saman brotinni heimsmynd nútíma borgarlífs með hjálp samvirkrar skynjunar:

**Sem bergmáls-öldur faðm yfir fjarskann spenna
og falla saman í einingu djúpa og breiða
sem ómælis-nóttin, sem árdegisljósið heiða
angan og litir og tónar saman renna.**

Arthur Rimbaud, einn helsti fyrirrennari sýmbólismans eða táknsæis-stefnunnar, gekk feti nær takmarkinu með því að tengja saman sérhljóð og liti í kvæði sínu *Voyelles*, „Sérhljóð“, sem hefst á þessa leið:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,

Þetta er auðvitað erkiðæmi um samskynjun - „synaisthesis“ - þá, sem nú er talið að skýra megi með því að sérhljóðin hafi Rimbaud lært á skólabeck aðgreind hvert með sínum lit. Það breytir ekki því að tilraun Rimbauds til að vikka skynhrif manna með samþættingu hljóða og lita hafði ómæld áhrif á kynslóðir ljóðskálda, sem á eftir komu.

Er það tilviljun ein að Richard Wagner skuli hafa lokað sínum fræga Niflungahring þegar Rimbaud orti ljóð sitt um sérhljóðin? Wagner

gekk þess ekki dulinn að óperur hans væru samfléttuð listaverk, sem ættu eftir að bylta hugmyndum manna um tengsl listgreinanna. Þegar rússneska tónskáldið Alexander Skrjabin bjó kantötu sína *Prômepeif* til flutnings árið 1910 ætlaðist hann til að auk kórsöngs án orða, orgels, hljómsveitar og píanós, væri leikið á hljóðfæri, sem hann kallaði „litaklaver“. Þegar ákveðnar nótur voru slegnar á litaklaverið lýstu samtengdir litir upp allan salinn.

Hafi Skrjabin byggt á þeim grunni, sem þeir Rimbaud og Wagner lögðu fjörotu árum fyrr, færði hann vini sínum og aðdáanda, rússneska listmálaranum Vassilji Kandinski, kyndil hinna nýju kenninga. *Der gelbe Klang* - „Guli hljómurinn“, hið nýstárlega ljósa-, hreyfi- og tónverk hans frá 1912, sem austurríska tónskáldið Arnold Schoenberg hrósaði á hvert reipi í bréfi til Kandinskis og taldi ganga feti lengra en sitt eigið verk *Die Glückliche Hand*, „Höndin hæfileikarika“, frá 1910-13 - var áreiðanlega eitthvert framsæknasta tímamótaverk fyrir heimsstyrjöldina fyrri.

Þótt „Guli hljómurinn“ væri ekki frumfluttur fyrr en 1975, urðu aðlútandi kenningar Kandinskis um samþættingu mannsraddarinnar, hreyfinga líkamans og hljóms litanna Hugo Ball, hinum kunna forsprakka dada-hreyfingarinnar í Zürich, tilefni til að lýsa því yfir árið 1917 að Kandinski væri nútímaleg framúr stefnan holdi klædd.

IV.

Það væri vissulega verðugt verk að kafa rækilega ofan í sögu samvirkrar listar og listrænnar samsvörunar, þótt ekki væri til annars en sýna mönnum fram á það að Finnbogi Pétursson - okkar fremsti listamaður á sviði samfléttunar - er ekki dottinn til jarðar sem einhver aðskoti utan úr geimnum. List hans byggir á grunni, sem má auðveldlega rekja til upphafs listrænna hugmynda í Grikklandi til forna.

Munurinn á list Finnboga og Orfeifs er fremur tæknilegs en hugmyndalegs eðlis. Hér er orðið tækni auðvitað notað í íslenskri merkingu en ekki grískri, þó svo skemmtilega vilji til að orðið „tekhne“ þýði ekkert minna en list á tungu Orfeifs. Það er reyndar svo með verk Finnboga að þau verða traufra sundurgreind í tæknilega og listræna parta án þess eitthvað tynist, sem tilheyrir báðum sviðum. Tækni hans er því ef til vill tekhne þegar öll kurl koma til grafar. Það vill oft gleymast að róttækustu draumar Skrjabins og Kandinskis um samsvörun ólíkra listgreina eru í mörgum tilvikum þegar orðin raunverulegir.

Efasemdir, sem fram á miðja öldina - og víða gott betur - fylgdu eins og skuggi hvers kyns tilraunum til að kalla fram sannfærandi listræna samsvörun, eru nú á hröðu undanhaldi. Við þurfum ekki annað en hvarfla huganum til kóresk-þýska fjöllistamannsins Nam June Paiks til að sjá hvað hefur áunnist á síðustu tveim áratugum. Þótt tilraunir

Paiks á 7. áratugnum til að virkja nýjustu tækni í þágu listarinnar hafi fyrir löngu tryggt honum heiðursmess í þróunarsögu listarinnar blasir hvarvetna við í verkum hans hinn tæknilegi vandi, sem mönnum af hans kynslóð var á höndum. Tæknileg úrvinnsla bitnaði um of á formfágun og útkoman varð gjarnan klunnaleg. Þessi vandkvæði sáust vel á framlagi hans á nýloknum Tvíæringi í Feneyjum þar sem hann sýndi sem annar af tveim fulltrúum Þýskalands.

Finnbogi nýtur hins vegar örtæknibyltingar síðustu áratuga, sem gerir honum kleift að finnstilla alla þætti verka sinna og stemma af tækni og formgerð. Drjúgur hluti af vinnu hans sem listamanns felst í því að fylgjast með tækninýjungum. Þannig sver hann sig í ætt við aðra nútímamenn. Hann gerir sig heimakominn í frumskógi stöðugra upplýsinga og tækniframfara.

Að visu hóf Finnbogi feril sinn með venjuleg segulbönd sem tjáningar-miðil um það leyti sem vélaöldin var hvað óðast að víkja fyrir örtækninni. Árið 1985 færði hann upp verk í Svartmunkakirkjunni í Maastricht ásamt hollensku listakonunni Leidi Haaijer, sem samanstóð af 50 einóma kasettutækjum og 500 tréstólum. Uppákoman, sem hét *Ástand* og er ágætlega varðveitt á myndbandi, gaf þegar tóninn hvað varðar tilfinningu Finnboga fyrir rými og möguleikum þess. Um páskana var hljóðunum - blöndu af mannsróddum og elektrónískum hljóðum, sem minntu á gregorianska kóra og klukknahtljóm - hleypt gegnum hátalara, sem stóðu á gylltum stólum. Flestir hátalararnir voru við kórinn og endurómuðu í síbylju hljómstreymið, svo kirkjan varð einn gegnvirkur hljómskúlpúr.

Þetta er mikilvægt að hafa í huga þegar spurt er hvoru megin línunnar Finnbogi standi, tónlistar eða myndlistar. Ef næmleiki hans fyrir aðstæðum væri ekki sá, sem raun ber vitni, væri eflaust óhætt að stimpla hann tónlistarmann. En það sýnir sig á myndbandinu frá kirkjunni í Maastricht að samhljómurinn, sem Finnbogi setti af stað með segulböndunum 50 og hátölurinum, var ekki gerður til þess að menn sætu í leiðslu yfir tónlistinni, sem þeir heyrðu. Líkt og stólunum 500, sem dreift var um gólf hinnar gotnesku kirkju, var samhljóminum greinilega ætlað að hafa áhrif á rými kirkjuskipsins og streyma um það eins og elfur. Í þeirri virkjun rýmisins urðu tréstólarnir 500 sem margfaldur hljómbotn á risastóru hljóðfæri, sem kirkjuskipið sjálf myndaði. Sama ár setti Finnbogi upp hljóðræna samstillingu, sem kallaðist *Waves* eða *Bylgjur*. Þrjár þrístrendar álstengur, sem héngu úr loftinu með ákveðnu millibili, skullu með snöggum bylmingshöggum á veggjum salarins. Krafturinn var svo mikill að djúp för komu í þússninguna. Höggin og endurómur þeirra voru mögnuð upp í 12 hátölurum, 6 á móti 6, í öðrum sal. Hljómfallið milli raðanna líktist einna helst djúpum ómi kirkjuklukkna með skærari, málmkenndum millislætti. 1988 setti Finnbogi saman aðra útgáfu úr ál- og bronsstöngum. Í

þeirri útgáfu var hljómmyndunin öllu þýðari.

Það er vert að athuga hinn sjónræna þátt. Frá upphafi virðist strangur einfaldleiki hafa sett mark sitt á vinnubrögð Finnboga. Þannig á samstillingin með stöngunum það sammerkt með uppfærslunni í kirkjunni að ekkert er umfram það, sem til þarf til að gangsetja verkið og halda því gangandi. Hitt er jafnframt einkenni á list hans að þar er ekkert falið, sem heyrir til tæknihlíðinni. Finnbogi tekur hreina og hispurslausa afstöðu til frágangs verka sinna. Virar og leiðslur, tengi og festingar, eru órjúfanlegur hluti verksins og mega þar af leiðandi sjást. Í þessu felst ákveðin fagurfræðileg afstaða - hrá og heiðarleg en jafnframt „amerísk“ í jákvæðustu merking - þar sem vísað er á bug öllum leikrænum blekkingum, sem einkenna mest af síðmóðernískri list.

V.

Árið 1985 setti Finnbogi einnig upp verkið *Certain Rythms for Space* í Time Based Arts, Amsterdam. Örlítið breytt útgáfa - 3. útgáfa - var síðar sýnd í Galleríi Birgis Andréssonar við Vesturgötu. Gamall plötuspilari án hljómplötu stóð á miðju gólfi tengdur við tíu hátalara, sem lágu nærri veggjunum allt um kring og báru annað hvort misvíða pappahólka eða lágu ofan á pappahólkum. Þetta merkilega verk var að því leyti mikilvægt að það færði hátalarann í öndvegi sem eftirlætismiðil Finnboga. Plötuspilarinn stillti og jafnaði taktbilinu milli spennustillis og hvers hátalara fyrir sig svo tónar, litaðir af mismikilli dýpt pappahólkanna, skutust um salinn. Úr varð prósódiskur ryþmakonsert, sem sýningargestir gátu með engu móti staðsett né heimfært. Ef til vill fór Finnbogi nær tónlistinni í þessu verki en nokkru öðru. En jafnframt varð sú hugmynd hans skýrari, sem laut að rýminu og hann kallar „hljóðteikningar“.

Það er nefnilega hægt að skoða hljóðmerkin úr hátölurinum sem mismunandi enda á ósýnilegum línunum, sem teiknaðar eru í rýmið umhverfis verkin. Þetta er raunar hugmynd, sem sjá má afar vel í *Teikningu* frá 1989. Verkið er sett saman úr 12 fingerðum, ferningslaga hátölurum og forritara. Ólíkt *Certain Rythms for Space* er *Teikning* lágmynd á vegg. Hátölurinum er raðað reglulega í fjórar lóðréttar raðir, hverja með þremur hátölurum. Hljóðteikningarnar, sem myndast með óreglulegum hætti þegar ómurinn skýst milli hátalaranna, geta myndað mynstur með 2040 ólíkum möguleikum.

Hugmyndin er útfærð á eilítið annan hátt í verkinu *Línu* frá 1990-91, sem Finnbogi sýndi í Nýlistasafninu 1991. 34 ferningslaga hátölurum var komið fyrir í beinni röð eftir veggnum en hljóðbylgjan var þannig stillt að hún gekk í sveiflu, fram og til baka. Hin hvellu hljóðmerki *Teikningar viku* í *Línu* fyrir sérkennilega áleitinni hljóðbylgju, sem virtist elta áheyrandann/áhorfandann uppi og hegða sér í samræmi við

REFLECTIONS ON FINNBOGI PÉTURSSON AND THE PEDIGREE OF ARTISTIC CORRESPONDENCES

hreyfingar hans.

Sama ár og á sömu sýningu í Nýlistasafninu kom Finnbogi fyrir stórum hátalara, sem hékk þétt yfir hálfmyrkvaðri gryfjunni en hún var flotin vatni. Verkið hét *Hringur* enda myndaði hátalarinn sinusbylgju með tónmögnum að styrkleika 0 - 20 khz, sem gáraði vatnsflötinn svo bylgjuhreyfingin myndaði reglulega hringi á vissu augnabliki í ferlinu. Eftir því sem bylgjan hækkaði breyttist mynstrið á vatnsborðinu en kastari varpaði því á vegginn. Með hjálp vatnsins og kastarans tókst listamanninum að gera hljóðmögnumina sýnilega.

Verkið *Pendúlar*, sem Finnbogi gerði snemma sumars fyrir sýninguna „Borealis 6“ á Listasafni Íslands, er í rökrænu framhaldi af *Hringnum* frá 1991. Þremur stórum hátölurum var komið fyrir neðan í löngum stöngum og látnir sveiflast eins og pendúlar yfir örmáa mikrafóna svo ísmeygilegt tíðnihljóð myndaðist í takt við hreyfingu pendúlanna þriggja.

Eins og flest fyrri verk Finnboga byggir nýja verkið á gangi Kjarvalsstaða á samsvörun hljóðmyndunar og áþreifanlegrar formótunar. Hugmyndin er svo tær að tæknin verður nánast gagnsæ. Á 25 metra vegg er komið fyrir tveim röðum af 7 mislöngum plaströrum, sem minna helst á panflautur. Það segir sig sjálft að stærri röðin gefur dýpri tóna. Tveir forritar varpa út átta púlsum tengdum í hátalara aftast í hverju röri en stuttbylgjuskali útvarpssendis er látinn mynda hljóðin, sem kúld eru með áslætti gegnum rörin.

Hljóðmyndunin er ekki fjarri holum náttúruhljómi suðuramerísku Andesflautunnar og trommunnar, en slík samliking er auðvitað úr lausu lofti gripin og fullkomlega á kostnað aðnjótanda. Hið eina, sem hægt er að græða á slíkum hugrenningum, er ef þær auka skilning okkar á umróti rýmisins. Líkt og hljóðfærin og hljóð þeirra fylla dalina umbreyta flautur Finnboga rými gangsins í tvennum skilningi: Sjónrænt með þrívíðum áherslum og hljóðrænt með fjórívíðum áherslum þar sem tíminn bætir við nýrri aukavidd. Þannig eru samþætting og samsvörun í verkum Finnboga orðnar annað og meir en hugarburður. Honum hefur tekist með sannfærandi hætti að brjóta múrana, sem skilja að ólíkar listgreinar.

I.

Artists have long dreamt of merging different branches of the arts in such equal proportions as to create a “third branch of art.” Although it might not be openly advocated very often, this dream has nonetheless accompanied art ever since Orpheus roamed the Thracian plains. Orpheus was at once a poet, singer and musician, although sources differ about whether his poetry, song or lyre music took precedence.

Orpheus is said to have left wild beasts spellbound and appeased the rulers of Hades with his singing or playing, or both. Once again, conflicting sources leave the question unanswered as to which of the poet's gifts were most effective against the brutality of natural forces. Was it the combination in its totality, or one element above all others, that proved decisive?

While such questions remain mere speculation, it is common knowledge that after Orpheus had been torn to pieces by the Thracian Maenads, his head was washed up on the shores of Lesbos where lyrical poetry would later flourish in the age of Sappho and Alcaeus. This must surely invite us to ask whether Orpheus' poetry was the dominant element, even though his song and music possessed the power of enchanting savage beasts.

There are further examples of a special synthesis of arts from the classical world. The words “choir” and “chorus” are familiar terms for an indefinite number of singers who sing together in a group. A composer or designer of ballet is also known as a choreographer. Divergent etymologies suggest that choruses in the ancient Greek city states did not confine themselves to singing, but also danced and perhaps even played accompaniments on various instruments. This may be consistent with the diamond-patterned floors found in the ruins of a number of theatres, which are interpreted by some Hellenists as a pattern or frame — “graphikos” — for the dance steps of choruses in ancient Greek drama.

It is now thought almost certain that theatrical performances and drama developed from the musical choruses at the end of the sixth century BC. The primeval actor — the semi-mythological Thespis — was also the first solo singer. Thus the chorus is seen as having spawned dialogue in the form of song, somewhat akin to a cantata, which developed into musical drama but continued to change until it had developed into the fully fledged play.

II.

All the subtle mingling of branches of art in ancient Greece during the sixth and fifth centuries BC — around the time art was becoming art in the sense in which we understand the word — unconsciously spring to mind with the exhibition of the work of Finnbogi Pétursson at Kjarvalsstaðir. For in the modern age we have been told so repeatedly that the classical sense of form flatly rejects mingling of branches of art such as that which Pétursson practices, that we are beginning to accept such statements as inviolable truth.

It tends to be forgotten that the classicism which insists on an unqualified division between the different branches of the arts is not the original classicism of the ancient Greek city states, but rather the neoclassicism of the age of absolutism in the seventeenth and eighteenth centuries. Aristotle, admittedly, pioneered analysis and categorization in the fourth century BC. But the analytical method and specialization that established themselves within science, the arts, philosophy and politics around after the era of Descartes — and would afterwards be systematized by Kant — were a positive force, greatly speeding up the triumph of clear logical thought over the superstitions of earlier times. Our notion of democracy, for example, derives from the ideas of John Locke in the latter half of the seventeenth century about the separation of the powers of the state. One of the realizations that emerged with analytical thought was that different arts are by no means automatically compatible. Numerous attempts to fuse different branches of the arts were found, in practice, to verge on the futile and the sterile. The analytical approach thereby become established as unqualified truth and thrived right up until the mid-twentieth century. As late as the middle of this century, the French aestheticist Etienne Souriau asserted, in his book *La correspondance des arts* (Paris 1947), that synthesizing two or more different branches of the arts was unproductive, even though the dialectical process of evolution always ensured an open flow between them. Souriau also cautioned against mixing the terminology of different arts, for example by using musical terms to describe the visual arts or literature.

What Souriau neglected to mention, however, was that numerous “impure” concepts have already been firmly established in aesthetics. In music, for example, it is possible to talk of the chromatic scale without considering that “chromos” is the Greek word for colour. Combinations of tones and colours are common in many contexts, such as the accepted phrase “to tone down a colour” from the world of painting.

In fact, it was no less a figure than Isaac Newton who used the laws of the harmonic tone scale to determine the number of colours in

the visible spectrum. His conclusion that there are seven colours is pure fancy, simply aimed at imposing some kind of order on emissions of light. Newton based this fiction on experiments dating back to the Renaissance, when an interest was first taken in transferring the harmonic scale to other branches of the arts, for example by dividing up space according to an octave pattern. This was done by measuring the tonal vibration of strings of varying lengths and dividing them into areas according to given rules of perspective.

This brings us extraordinarily close to the world that Finnbogi Pétursson has been exploring with his work. But between him and Newton stands the era of Romantic experimentation when various artists absorbed themselves in the relation between different branches of art in an attempt to realize the influence of such syntheses on the perceptual world.

III.

The restoration of the notion of artistic synthesis can be said to begin with Shelley in his *Epipsychidion* from 1821:

**And every motion, odour, beam, and tone,
With that deep music is in unison:
Which is a soul within the soul — they seem
Like echoes of an antenatal dream.**

As in so many of his earlier poems, Shelley based this ode to the superior “soul within the soul” on Plato. The lines quoted above are an exhortation to the senses to act together and enable the soul to partake of all the complex stimuli of nature, and become one with it. Charles Baudelaire, who was born the same year that Shelley composed *Epipsychidion*, transferred this correspondence of the senses into the urban environment to guide the new savage there in a jungle teeming with unexpected, cryptic symbols. His poem *Correspondances* invites an understanding and reconstruction of the disjointed reality of modern urban life, with the aid of coactive senses:

**Like echoes that linger somewhere remote,
merging in a oneness opaque and profound,
as vast as darkness and enormous as light,
the perfumes, colours and noises correspond.**

Arthur Rimbaud, one of the main precursors of symbolism, moved a step closer to this goal by linking together vowels and colours in his poem *Voyelles*, which begins:

A black, E white, I red, U green, O blue: vowels

This is of course an archetype of synaesthesia or "cross-perception" whose explanation lay then, as it still does, in the fact that Rimbaud was taught at school to distinguish the different vowel sounds by associating them with respective colours. That notwithstanding, Rimbaud's experiment in broadening perception by synthesizing sounds and colour had an immeasurable impact on succeeding generations of poets.

Is it mere coincidence that Richard Wagner completed his epic Ring Cycle at the same time as Rimbaud wrote his poem about vowels? Wagner was fully aware that his operas were synthetic works of art that would cause a revolution in notions of the links between branches of art. When Alexander Skryabin was scoring his *Prometheus* in 1910 he envisaged that, in addition to a choir singing without words, an organ, orchestra and piano would play, along with an instrument which he called a "clavier à lumière." Individual notes struck on the "clavier à lumière" would light up a series of colours throughout the concert hall, paving the way for the familiar "son et lumière" performances of later times.

If Skryabin built on the foundation laid forty years earlier by Rimbaud and Wagner, it was to his friend and admirer, the Russian painter Vassily Kandinsky, that he handed over the torch of these new theories. Kandinsky's original light, motion and musical work *Der gelbe Klang* from 1912 — which Schoenberg exalted so highly in a letter to the composer and saw as a step beyond his own *Die glückliche Hand* from 1910-13 — was certainly one of the most progressive artistic turning-points from the pre-World War I period. Although the "yellow sound" did not publicly premiere until 1975, Kandinsky's associated theories of the synthesis of human voice, bodily motion and the sound of colours prompted Hugo Ball, the well known Zürich proponent of Dadaism, to declare in 1917 that Kandinsky was the incarnation of the modern avant-garde movement.

IV.

The history of coactive art and artistic correspondences would certainly merit an in-depth study, if only to prove that Finnbogi Pétursson, Iceland's leading synthetic artist, did not simply fall to earth from a remote planet in outer space. His art builds upon a foundation that can easily be traced to the first notions of art in ancient Greece.

Finnbogi Pétursson is no Orpheus, of course, but the difference between their art is technical rather more than ideological. The word "technical" is here used in the modern international sense, although the Greek word "tekhne," interestingly enough, happens to

mean "art" in the language of Orpheus. In fact, one feature of Pétursson's works is that they can scarcely be divided into technical and artistic parts without losing something from each. His technique is therefore perhaps *tekhne*, when all is said and done. It is easy to forget that the most radical dreams of Skryabin and Kandinsky about the correspondences between different branches of art have, in many cases, already been realized.

Doubts that dogged any kind of attempt to produce convincing artistic correspondences until the middle of this century — and even later in many places — are now retreating rapidly. We only need to recall Korean-German multi-media artist Nam June Paik to see what has been achieved during the past two decades. Although his attempts in the 1960s to harness modern technology in the service of art have long won Paik a place of honour in the history of artistic evolution, his works reveal everywhere the technical problem faced by his generation. The formal sophistication of the work suffered at the expense of its technical elaboration, tending to produce clumsy results. These drawbacks could clearly be seen in his contribution to the recent Venice Biennial, where he was one of the two German representatives. Finnbogi Pétursson, on the other hand, enjoys the benefits of the recent revolution in digital technology, which allows him to fine-tune all the elements of his works and balance technology and formal structure. A large part of his work as an artist involves keeping abreast of technological innovations. In this respect he is cast in the same mould as everyone else in the modern age, and is at home in the jungle of continuous information and technological progress.

Admittedly, Pétursson began his career using an ordinary tape recorder as a medium around the time that the mechanical age was rapidly yielding ground to digital technology. In 1985 he set up a work in the Dominicanerkerk in Maastricht together with Dutch artist Leidi Haaijer, which consisted of 25 stereo cassette players and 750 wooden chairs. Titled *Situation* and well recorded on video, this performance gave an early indication of Pétursson's feeling for space and its potential. At Easter, the sounds — a mixture of human voices and electronic reproductions of a Gregorian chant and ringing of bells — were played through loudspeakers screwed to the cushions of golden chairs. Most of the loudspeakers were located in the quire and the flow of sound resounded constantly to transform the church into a single, all-pervasive musical sculpture.

This is an important point to bear in mind when trying to identify which side of the dividing line between music and visual art Pétursson stands. Without the sensitivity he displays towards the settings of his works, he could safely be branded as a musician. But

the Maastricht video shows that the harmony which Pétursson released with his 25 tapes and loudspeakers was not intended to leave the audience hypnotized in their seats. Like the 750 chairs spread across the floor of the Gothic church, the harmony was clearly intended to influence the spatial properties of the nave and flow through it like a river. When the space was activated in this way, the 750 wooden chairs acted as a multiple resonator on the giant instrument which the nave itself formed.

The same year, Pétursson set up a sonic composition called *Waves*. Three V-shaped aluminium rods, suspended at regular intervals from the roof, struck heavy blows against the walls of the exhibition room, with such force that they left deep marks in the coating. The blows and their echoes were amplified through 12 loudspeakers, six and six in series, in another hall. The rhythm between the voices most closely resembled the deep resonance of church bells punctuated with a clearer, metallic undulation. In 1988, Pétursson created a second version using bronze pipes, which was performed at the Living Art Museum in Reykjavik and yielded a much smoother sound. The visual aspect is also worth considering. From the outset, his approach seems to have been governed by a strict simplicity. A common feature of the rod composition and the church performance was that he used nothing more than what was needed to start the work and keep it going. Another characteristic of his art is that nothing on the technical side is concealed. Pétursson takes a clear and candid approach towards the finish of his works. Wires and cables, plugs and mountings are an inseparable part of each work and are therefore allowed to be visible. This implies a definite aesthetic attitude, raw and honourable, but also "American" in its most positive sense, rejecting all the dramatic illusions which characterize most postmodernist art.

V.

In 1985, Pétursson also set up the work *Certain Rhythms for Space* in Time Based Arts, Amsterdam. A slightly modified version, the third, was later shown at Birgir Andrésón's gallery on Vesturgata in Reykjavik. An old gramophone with no record on it stood in the middle of the floor connected to ten loudspeakers which lay closer to the walls all around and either supported cardboard tubes of various widths or stood on top of them.

This remarkable work was important insofar as it brought the loudspeaker to the fore as Finnbogi Pétursson's favourite medium. The gramophone controlled and evened out the rhythmic interval between the modulation control and each respective loudspeaker, sending tones coloured by the different lengths of cardboard tube back and forth across the room. The result was a prosodic

rhythmical concert that the audience was completely unable to locate or relate to. Perhaps Pétursson came closer to music in this work than any other. But at the same time it clarified his spatial conception, which he calls "sound drawings."

Indeed, the sound signals from the loudspeakers can be seen as different ends of invisible lines drawn in the space around the work. This idea is in fact very prominent in his *Drawings* from 1989, which was composed of 12 slender rectangular loudspeakers and a programmer and, unlike *Certain Rhythms for Space*, was presented in profile. The loudspeakers were arranged into four regular vertical series of three each. The irregular sound drawings formed when the sound jumps between such a configuration of loudspeakers can form more than 1,700 different patterns.

This idea was developed in a slightly different fashion in *Line* from 1990-91 which Pétursson exhibited at the Living Art Museum in Reykjavik in 1991. In this work, 34 rectangular loudspeakers were arranged in a straight row along the wall, but their sounds were adjusted in different ways to give the impression they were swinging back and forth, although this was actually just a trick of the hearing caused by the audience's own movement. In *Line*, the piercing sound signals from *Drawings* gave way to a peculiarly haunting series of sounds that gave the impression of seeking out the audience/spectator and changing their behaviour according to his movements.

At the same Living Art Museum exhibition, Pétursson installed a large loudspeaker suspended over a darkened pit filled with water. The work was titled *Circle*, since the loudspeaker formed a sound wave whose frequency was boosted to 0-200 khz and rippled the surface of the water so that the wave motion formed regular circles at certain moments of the process. As the pitch of the wave rose the pattern on the surface of the water changed, and was projected on to the wall. Aided by the water and the projector, the artist managed to make the amplification of sound visible.

Pendulums, produced early in the summer of 1993 for the "Borealis 6" exhibition at the National Gallery of Iceland, is a logical continuation of *Circle* from 1991. Three large loudspeakers were installed at the bottom of long pipes and made to swing like pendulums over tiny microphones, producing a haunting frequency to the rhythm of their pendulous movement.

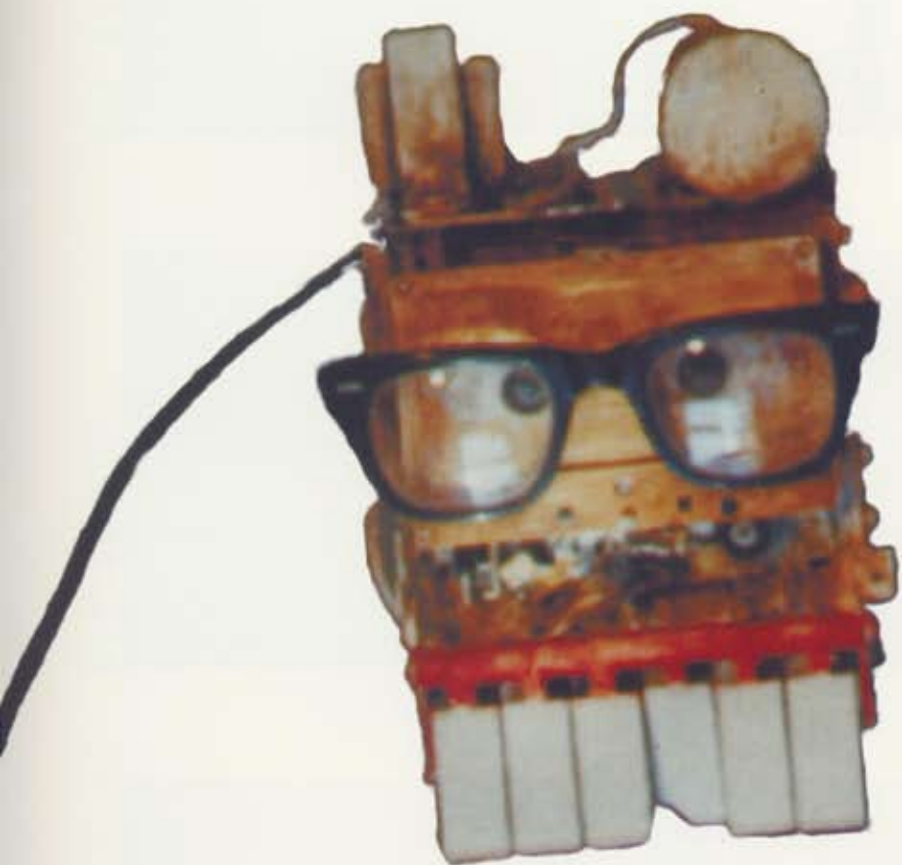
As in most of his earlier works, Finnbogi Pétursson bases his new creation in the corridors of Kjarvalsstaðir on the correspondences between the production of sound and tangible form. The idea is so clear that the technique is almost transparent. On a 25-metre wall, he has mounted a series of seven large plastic pipes, cut through diagonally to create two giant sets of pan pipes, one larger than the

other. Naturally, the larger set produces deeper tones. Two eight-pulse programmers are connected to the speaker at the back of each pipe, while a short-wave radio transmitter produces sounds which are knocked through the pipes by percussion. Short-wave sounds are fuzzy during the day but become clearest when it begins to grow dark. The sound is not far removed from the hollow natural resonance of the Andes pipes or the drum, although such a comparison is of course a mere shot in the dark, made completely at the expense of the enjoyment of the work itself. Such a reflection is only worthwhile if it enhances our understanding of spatial turbulence. Just as "the hills are alive with the sound of music," Finnbogi Pétursson's pipes transform the space of the corridors in two senses: visually with three-dimensional emphases and audially with four-dimensional emphases, the extra dimension being supplied by time. Synthesis and correspondence in Finnbogi Pétursson's works become something different from and larger than fancy. He has succeeded convincingly in breaking down the walls that separate the different branches of the arts.



Portraits of Unknown Friends
1987

10 breytt segulbónd - messingplata / 10 modified tapes — brass plate
Time Based Arts, Amsterdam 1987



Bylgjur / Waves
1985

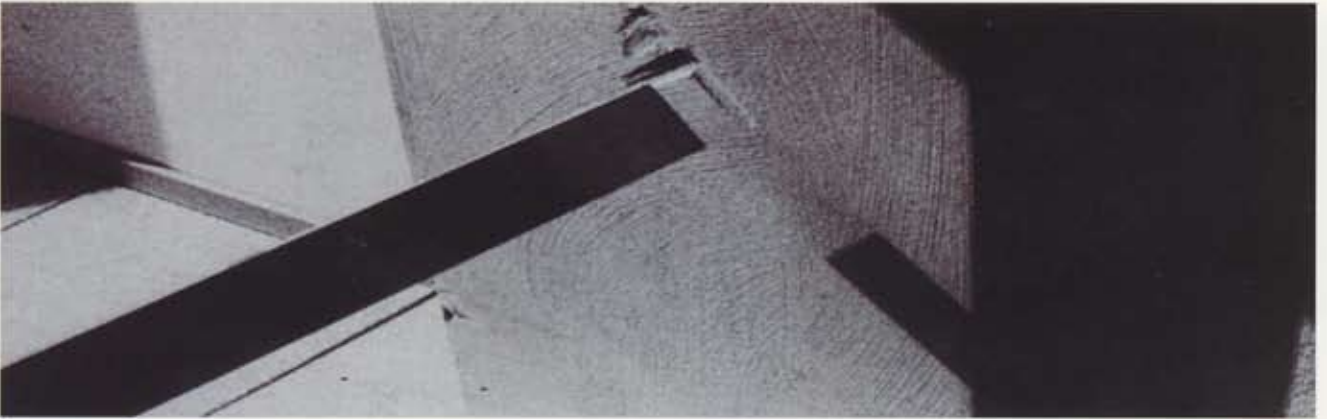
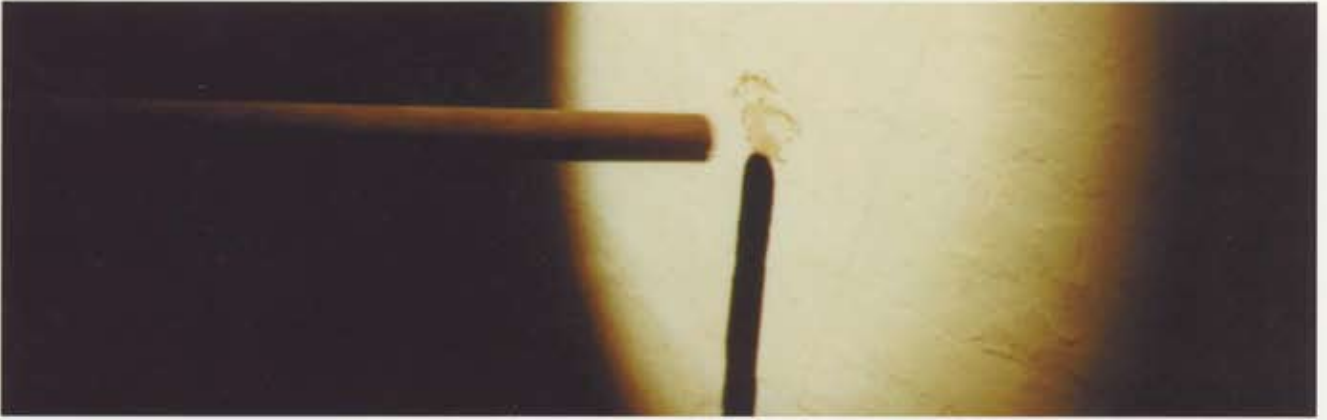
3 kopar-/eirrör - 12 hátalarar - rafsnerrill
3 bronze pipes — 12 loudspeakers — electric switch
Nýlistasafnið / The Living Art Museum 1988

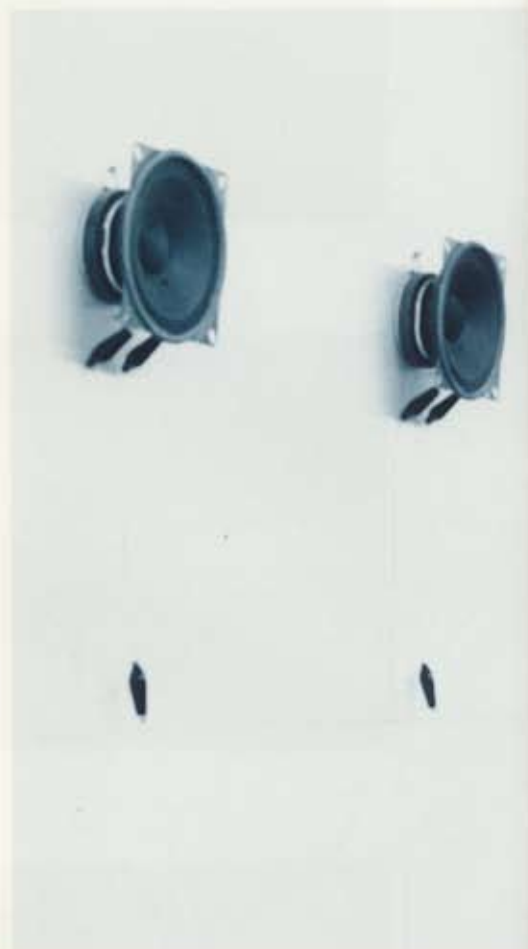
Bylgjur / Waves
1985

3 álprófilar - 12 hátalarar - rafsnerrill
3 aluminium profiles — 12 loudspeakers — electric switch
De Gele Rijder, Arnhem 1985

Bylgjur / Waves
1985

3 kopar-/eirrör - 12 hátalarar - rafsnerrill
3 bronze pipes — 12 loudspeakers — electric switch
UKS, Ósló 1987





Lina / Line1991
12 m.

34 hátalarar - 34 tónjafar / 34 loudspeakers — 34 tone generators
Kölnischer Kunstverein, Köln 1991





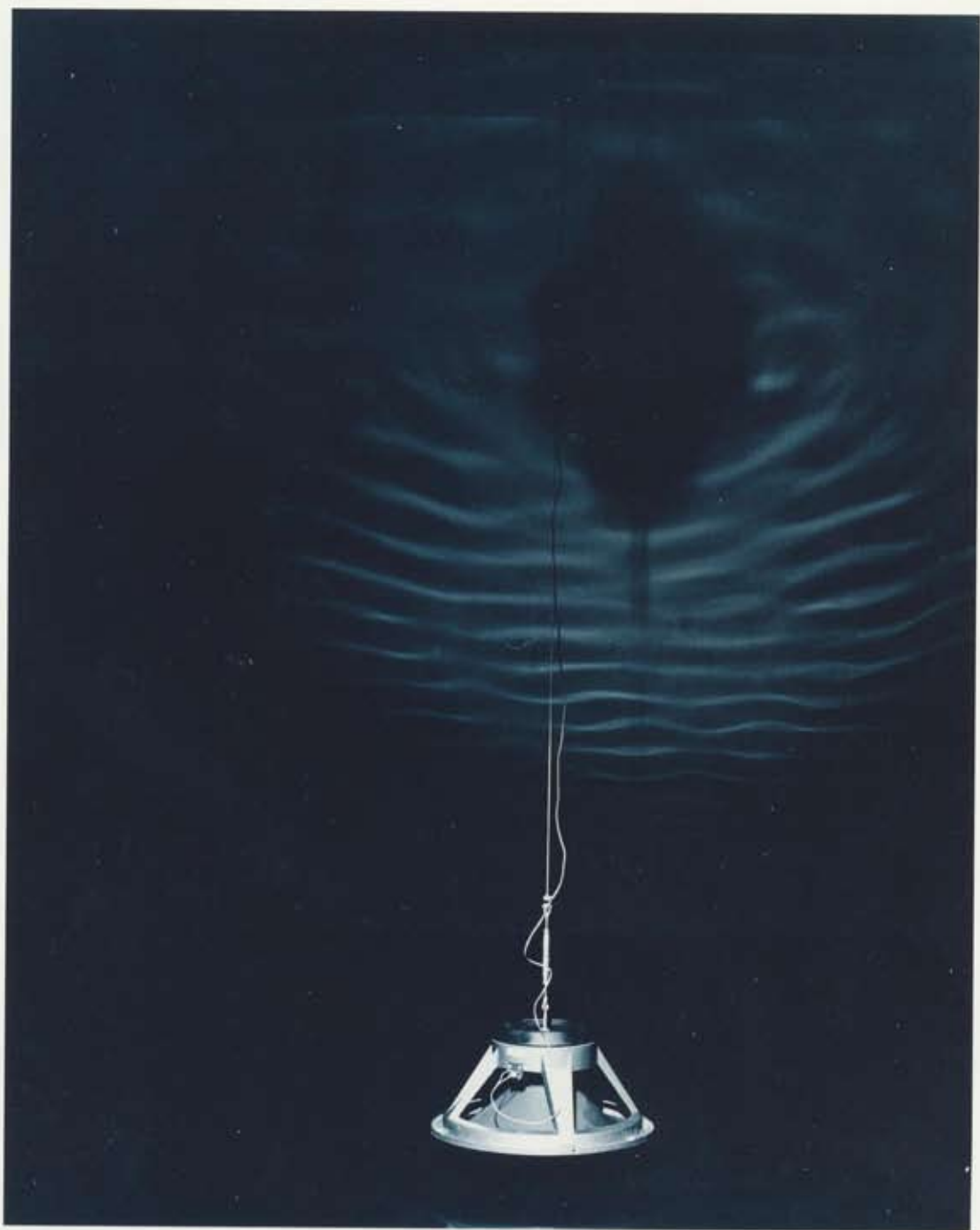
Ástand / Situation
1985

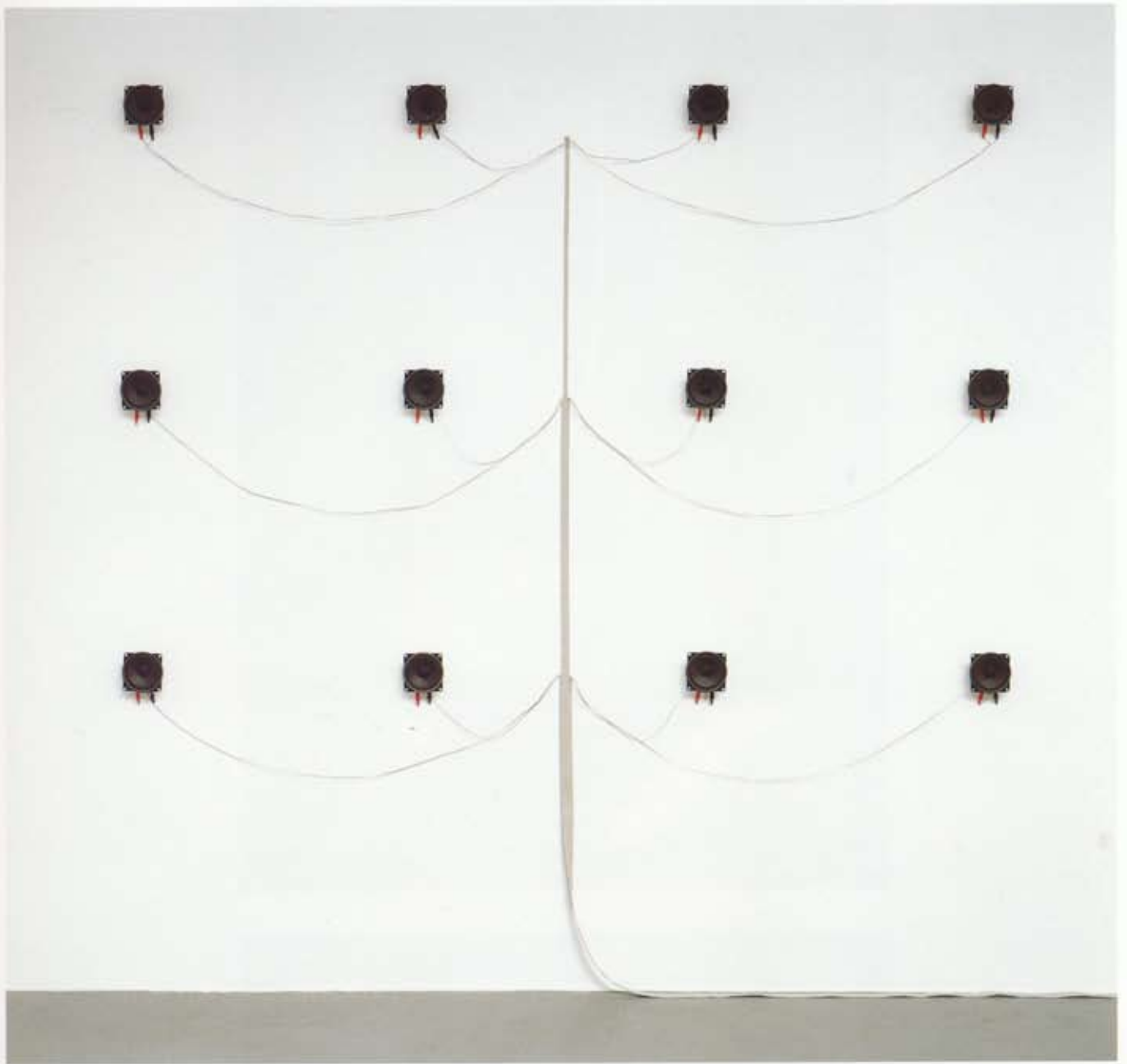
25 segulbönd - 750 stólar / 25 tapes — 750 chairs
Dominicanerkerk, Maastricht 1985



Hringur / Circle
1991

0-200 khz, sinustónn - hátalari - vatn
0+-200 khz sine-wave tone — loudspeaker — water
Nýlistasafnið / The Living Art Museum, Reykjavík 1991







Teikningar / Drawings
1989

2x2 m.
Programmer - 0.5v D.C. spennu - 12 hátalarar.
Programmer — 0.5 v DC — 12 loudspeakers
Kölnischer Kunstverein, Köln Cologne 1991



Mobile

1993

12 hátalarar - 12 sínustóngjafar - 2 rúllustigar
12 loudspeakers — 12 sine-wave sound generators — 2 moving staircases
Kringlan, í samvinnu við Listasafn Reykjavíkur 1993



Móttaka / Feed

1993

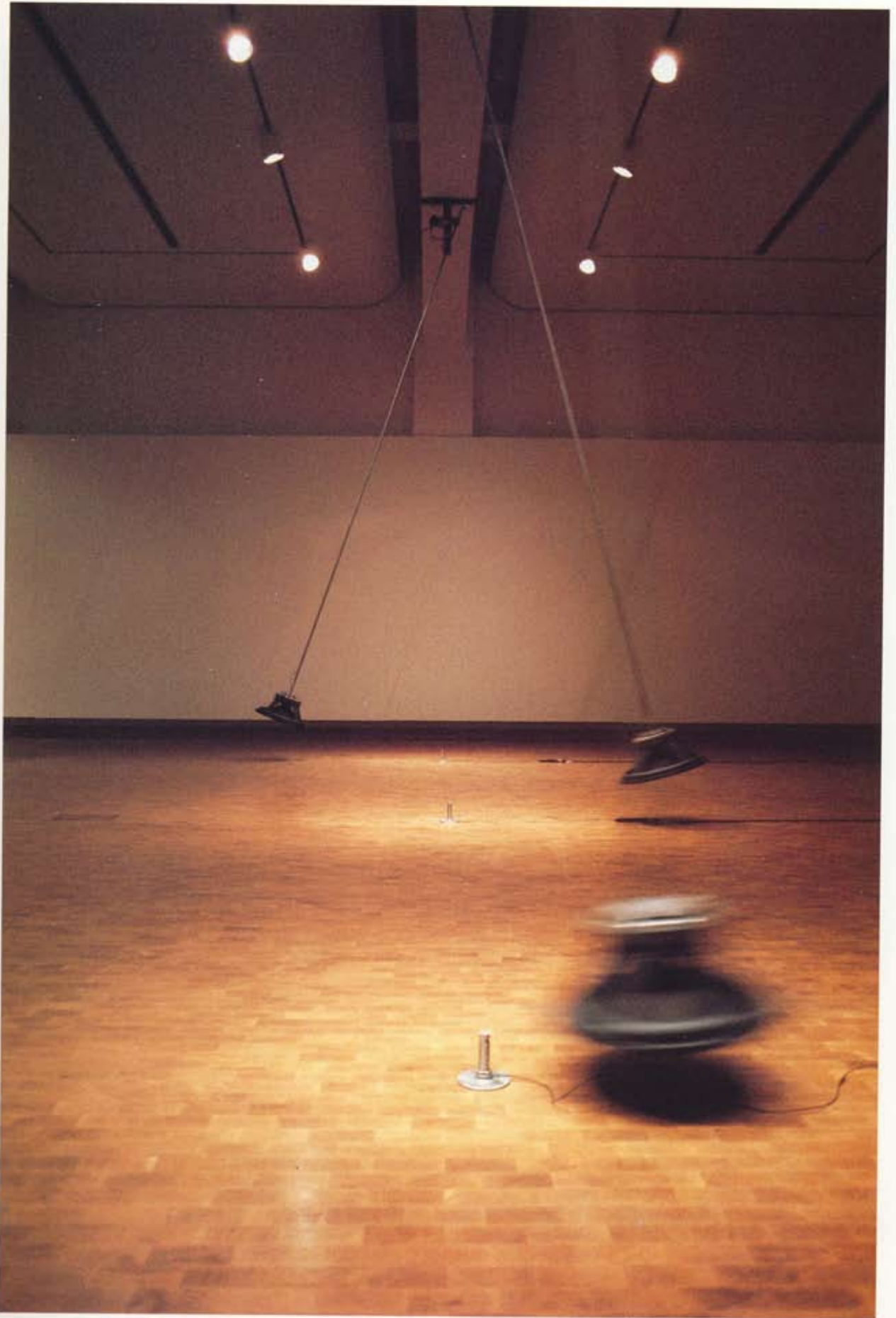
Plaströr - 14 hátalarar - 2 forritar - stuttbylgjumóttakarar
Plastic pipes — 14 loudspeakers — 2 programmers — SW receivers
Kjarvalsstaðir / The Reykjavík Municipal Art Museum 1994

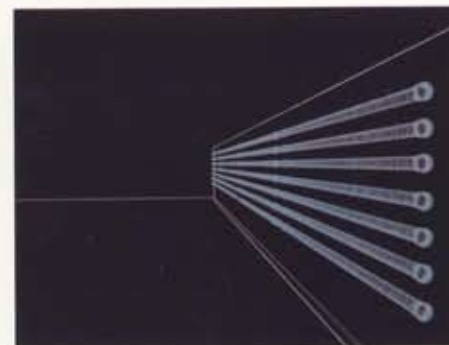
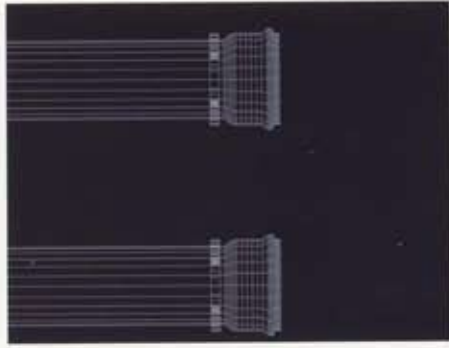
SÍEIA / PAGE 26-27

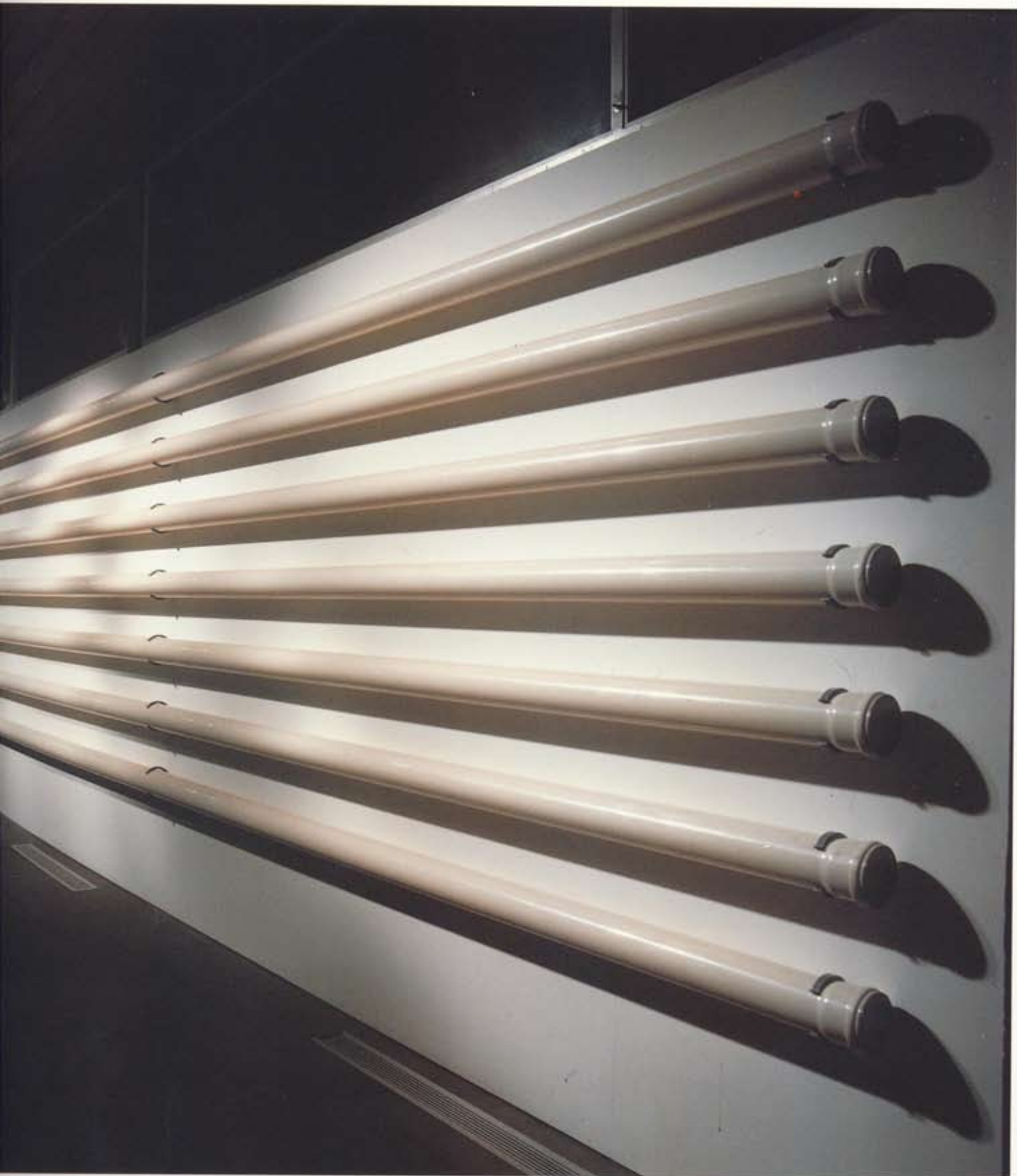
Pendúlar / Pendulums

1993

3 hátalarar - 3 hljóðnemar - járn - (feedback)
3 loudspeakers — 3 microphones — iron — (feedback)
Listasafn Íslands / National Gallery of Iceland 1993



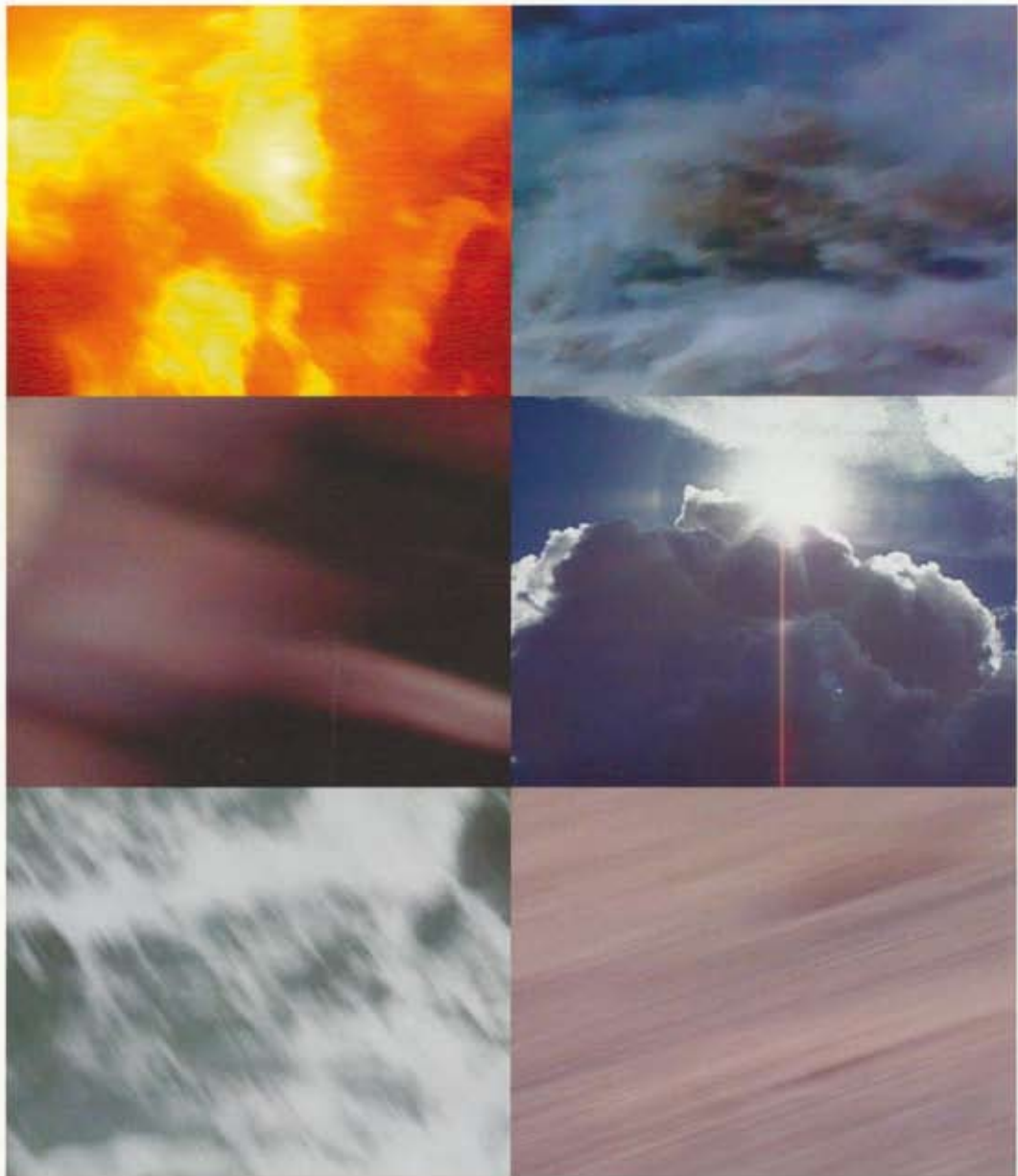






Óður / Ode
1992

Myndband / Video
RÚV / Icelandic State Television 1992





19.11.1959 Fæddur í Reykjavík
1979-1983 Myndlista- og handiðaskóli Íslands, Reykjavík
1983-1985 Jan van Eyck Akademie, Hollandi

19.11.1959 Born in Reykjavík, Iceland
1979-1983 The Icelandic College of Arts and Crafts
1983-1985 Jan van Eyck Akademie, Holland

Einkasýningar

1994 Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir,
1991 „Hringur og lína“, Nýlistasafnið, Reykjavík
1989 „Teikningar“, Faco - Galleri Krókur, Reykjavík
1989 „C.R.F.S. II“, Galleri Birgis Andréssonar, Vesturgötu, Reykjavík
1988 „Bylgjur II“, Nýlistasafnið, Reykjavík
1987 “Portraits of Unknown Friends”, Time Based Arts, Amsterdam
1985 “Festival Kijk Music”, Gele Rijder, Arnhem, Hollandi
1985 Theatercafé, Maastricht
1985 C.R.F.S., Time Based Arts, Amsterdam

One-Man Exhibitions

1994 The Reykjavík Municipal Art Museum, Kjarvalsstaðir
1991 “Circle and Line”, The Living Art Museum, Reykjavík
1989 “Drawings”, Faco - Gallery Krókur, Reykjavík
1989 “C.R.F.S. II”, Galleri Birgis Andréssonar, Vesturgötu, Reykjavík
1988 “Waves II”, The Living Art Museum, Reykjavík
1987 “Portraits of Unknown Friends”, Time Based Arts, Amsterdam
1985 “Portraits of Unknown Friends”, Gele Rijder, Arnhem NL
1985 Theatercafé, Maastricht NL
1985 “C.R.F.S.”, Time Based Arts, Amsterdam NL

Samsýningar

1993 „T“, Listasafnið á Akureyri
1993 Borealis VI, Listasafn Íslands, Reykjavík
1993 Ujazdowski kastala, Varsjá og Gallery Wyspa, Gdansk
1992 „Mobile“, Listahátið í Reykjavík
1987 „Kex“, Kulturhuset, Stokkhólmi
1987 „Kex“, UKS Ósló
1987 “Portraits of Unknown Friends”, Umedia Umeå, Svíþjóð
1985 “Een situatie-Ástand”, Dominicanerkerk, Maastricht
1984 “Icelandic Artists”, Palazzo, Liestal, Sviss
1983 “UM”, Kjarvalsstaðir, Reykjavík
1983 „Gullströndin andar“, J.L. húsið, Reykjavík
1982 Biennale des Jeunes Artists, Musée de l'Art Moderne, Paris
1981 „Bruni BB“, Nýlistasafnið, Reykjavík
1980 „Tveir listamenn“, Galleri Suðurgötu 7, Reykjavík

Group exhibitions

1993 “T”, Listasafn Akureyrar, Akureyri
1993 Borealis VI, The National Gallery of Iceland, Reykjavík
1993 The Ujazdowski Castle, Warsaw and Gallery Wyspa, Gdansk
1992 “Mobile”, The Reykjavík Arts Festival
1987 “Kex”, Kulturhuset, Stockholm, Sweden
1987 “Kex”, UKS Oslo, Noway
1987 “Portraits of Unknown Friends”, Umedia, Umeå, Sweden
1985 “Een situatie-Ástand”, Dominicanerkerk, Maastricht, NL
1984 “Icelandic artists”, Palazzo, Liestal, Switzerland
1983 “U.M. Exhibition”, The Reykjavík Municipal Art Museum
1983 “Gullströndin Andar”, The J.L. House, Reykjavík
1982 Biennale des Jeunes Artists, Musée de l'Art Moderne, Paris
1981 “Bruni BB”, The Living Art Museum, Reykjavík
1980 “Two artists”, Gallery Suðurgata 7, Reykjavík

Þátttaka og útgáfa

1993 “Ikon” (myndband)
1992 „Óður“ (myndband)
1991 Kynningarmyndband. (innsetningar)
1985 Theatercafé, Maastricht (gjörningur)
1983 Mob Shop “Thingummy” (teikningar og hljóðritun)
1983 “Gramm project”, Nýlistasafnið, Reykjavík
1983 Norræn ráðstefna um myndbandalist, Helsinki

Participation/Presentations

1993 “Ikon”, videotape
1992 “Ode”, videotape
1991 Presentation tape, “installations”
1985 Theatercafé, Maastricht NL., performance
1983 Mob Shop “Thingummy”, drawings and record
1983 The Living Art Museum, Reykjavík, “Gramm project”
1983 Nordic Seminar on Video Art, Helsinki

Menningarmálanefnd Reykjavíkur/The Cultural Committee of the City of Reykjavik:

Hulda Valtýsdóttir, formaður/chairman

Guðrún Erla Geirsdóttir

Ingibjörg Rafnar

Jóna Gróa Sigurðardóttir

Július Hafstein

Selma Guðmundsdóttir

Tumi Magnússon

Forstöðumaður Listasafns Reykjavíkur/Director of the Reykjavik Municipal Art Museum:

Gunnar B. Kvaran

Ljósmyndun/Photography:

Finnbogi Pétursson

Helgi Skj. Friðjónsson

Jón Haukur Jónsson

Kristján Pétur Guðnason

Lárus Halldórsson

Sigurður Freyr Björnsson

Stefán Graatsma

Þýðing/Translation:

Bernard Scudder

Yfirllestur handrita og prófarklestur á ensku/Proofreading and editing in English:

Bernard Scudder

Hönnun sýningarskrár/Catalogue design

Birgir Andrússon

Uppsetning / Typesetting

Höskuldur Harri

Skeyting og filmuvinnsla / Colour separation and montage

Prentmyndastofan hf.

Prentun og bókbönd / Printing and bookbinding

G. Ben Prentstofa hf.

KJARVALSSTAÐIR
LISTASAFN REYKJAVÍKUR
THE REYKJAVÍK MUNICIPAL ART MUSEUM
JANÚAR - FEBRÚAR 1994