

Kolme näkökulmaa

Näyttely *Mielikuvat ja kovat faktat* käsittää teoksia kolmesta pigmenttivedossarjasta. Näyttelyn otsikko on laina Charles S. Peirceltä (1839-1914). En halua tällä sanoa, että olisin millään muotoa Peircen ajattelun tuntija. Harvat ovat, sillä Peirce ehti elämänsä aikana toimia monella tieteellisellä saralla. Olen kuitenkin tutustunut Peircen semiotikkaan ja pragmatistiseen ajatteluun, jonka filosofista traditiota hän oli perustamassa 1800-luvun lopulla Yhdysvalloissa. Kiinnostuneille toivotan antoisaa matkaa Peircen elämäntyön pariin, joka viime vuosikymmeninä on saavuttanut yhä suurempaa mainetta .

Peircen käsitepari *facts and fancy* erottelee toisistaan kaksi tapaa kokea todellisuus, olemassaolevana tai muuten todellisena meille. Peircen ajattelu vaihteli hänen filosofin uransa aikana nominalismin ja realismin välillä. Yhtäältä katsottuna kyse on realismista, jossa eräänä koetinkivenä on maailma ja sen kokeminen vastuksena sekä ponnistusta ja voimankäyttöä vaativana todellisuutena. Tietäminen ja merkitykset on määriteltävä sen mukaan millaisia seurauksia asioilla on – ne eivät voi oikeuttaa määrittelyjä idealistisella teorian tasolla. Kovat faktat ovat olemassa riippumatta siitä mitä me niistä ajattelemme. Toisaalta kovat faktat ovat paitsi olemassa myös todellisia meille, ja vaativat usein, että koemme maailman toisenlaisena kuin ennakkokuvitelmissamme. Tapoihin ja tottumuksiin voidaan lukea se, miten sopeudumme yllättäviin tilanteisiin ja kaikkeen sellaiseen, mitä emme mitenkään voi muuttaa mieleisemmeksemme. Näitä kovia faktoja ovat esimerkiksi paitsi raskas ylämäki myös yllättävä rankkasade, ruumiillinen vaiva tai lyhtypylväaseen törmääminen. Yllätyksistä ei tietenkään voi päätellä heti kaikkea sitä, mitä olisi hyvä tietää etukäteen seuraavan vastaavan tilanteen varalta. Kokemuksemme kertyvät ja niihin kuuluu, että jotkut asiat vaativat voimankäyttöä ja aiheuttavat rasiituksia.

Kovat faktat vaikuttavat ennakkokuvitelmiimme, haaveisiimme ja tunteisiimme. Emme aina tiedä mikä meihin iski ja kuvitelma vaikkapa kepiksi metsässä osoittautuvasta käärmeestä saattaa joka tapauksessa adrenaliinin liikkeelle koko kehossamme. Pelästymme tuota uhkaavaa tuntematonta, uutta ja yllättävää. Tutun asian ääressä on puolestaan helppo rentoutua, kunnes kovat faktat palauttavat meidät takaisin maan pinnalle.

Taiteesta ajattelemme usein joko niin, että se on ammattimaista mielikuvituksen harjoittamista, tai sitten kyse on jonkinlaisesta kuvallisesta ajattelusta, joka rinnastuu mitä merkittävimpiin ajattelun muotoihin, vaikkapa filosofiaan ja matematiikkaan. Taiteilijat kokoavat mielikuvituksellisia kokonaisuuksia, joita täytyy selittää. Toinen vaihtoehto, se ettei taidetta pidä ymmärtää, vain kokea. Tämä tuo meidät lähemmäksi puhdasta haaveilua ja päähänpistojen todellisuutta, kuten unia, tai ammattimaisemmin sanottuna, fiktion vapauden valtakuntaa. Kuvallinen ajattelu on ongelmallinen sanapari. Ei ole mitenkään selvää, miten visuaalinen tai mikään muukaan aistimuksellinen kokemus liittyy ajatteluun. Sitä paitsi, miten tätä kysymystä voisi edes käsitellä filosofisesti?

Laajentamalla kokemuksen käsitettä ajattelun, tunteiden ja mielikuvien lisäksi myös kovien faktojen kokemuksiin Peirce pohtii inhimillistä kokemusta, ajattelun ja todellisuuden suhdetta, aistimuksellisen ja käsitteellisen eroja ja erottamattomuutta. Pragmatistinen merkityksenfilosofia yhdistettynä Peircen fenomenologiseen ajatteluun haastaa mm. Husserlin fenomenologian etenkin kartesiolaisen mieli-ruumis -erottelun osalta. Peirce nostaa ajattelun ja tietoisuuden rinnalle tavat ja toiminnan yleisenä kokemuksina. Yleinen ei ole vain abstraktien käsitteiden luokka.

Kun filosofiseen aihepiiriin liittyy sen, miten tuosta kaikesta voimme paitsi keskustella ja kirjoittaa - mikä onkin lähes filosofiaa sellaisenaan - sekä myös sen, miten esittää mitään muutakaan, kuten kuvia, edes apukeinoina keskusteluissamme, päädyimme pian myös kysymään taiteesta jotain. Nykyaikaisen varsinkin opetukselliseksi käännteeksi (*educational turn*) sanottu taiteellisen työskentelyn eetos tarjoaa tälle kehyksen. Taide on valjastettu milloin kauneuden, milloin totuuden tai politiikan, tieteen ja uskon palvelukseen. Taide filosofian palveluksessa ei siis välttämättä ole kovinkaan outo asia. Estetiikan historia on filosofisesti pohtinut taidetta pitkään. Miksei taide voi omalta osaltaan pohtia estetiikkaa? Ohimennen mainiten modernismin formalismia voi pitää ns. taiteen opetuksellisen käänteen historiallisena erikoistapauksena taiteen pohtien itse itseään. Tässä tapauksessa palaan esimodernistisiin tapoihin pohtia mahdollisuutta liittää kuvalliset muodot mallintamaan filosofisia sananparsia, erotteluja ja jopa konteksteja, kuten allegorinen barokkitaide jo kauan aikaa sitten teki. Potkin tässä siis vain osittain avattuja ovia hieman enemmän raolleen. Luontevaa on silloin asettaa kuvan rinnalle tekstejä.

Pidän luontevana ajatella taidetta retoriikan ja kommunikaation laajennettuna kenttänä. Lyhin määritelmäni olisi se, että taide on kiertoilmaisua. En oleta, että taiteeseen pitää välttämättä vastata puhumalla ja kirjoittamalla. Kaupallisesti ajattelevan odotusarvona on ostopäätös. Näyttelyä pitävä toivoo hyvää vastaanottoa. Kyynisempänä päivänä uskon, että osallistun vain erään tapakokoelman jatkamiseen. Pidän taiteen traditiota elossa vielä hetken omalla panoksellani. Uskon, että perinne, jota kannattelen, saattaa kadota. Niin paljon se on muuttunut jo vain sinä aikana, jonka olen toiminut taiteilijana. Jos taide on kieltä, järjestelmään sisältyy arbitraarisuutta. Sääntöjä voi muuttaa. Uusia ilmaisuja ja merkkejä syntyy sitä mukaa kun vanhat katoavat käytöstä.

Teosten lähtökohtana on osa grafiikan installaatiosta *Tabletop Shortline - we all want to see our railroad go somewhere* (108 pigmenttivedosta Mäntän näyttelyssä "Kauhea Ilo" vuonna 2010). Kehitän uusia teoksia mielikuvakartaksi, allegoriaksi tai fantasiamaisemaksi, joita tarkastellaan korkeasta näköalapistestä. Kuvitteelliset kamerat liikkuvat tuntemattoman kuun pinnan yläpuolella etsien biologista ja kulttuurista elämää.

Grafiikka perustuu useampaan kiinnostukseni kohteeseen. Yksi näistä on taustani piirtäjänä ja maalarina. Toisen näkökulman tarjoaa kuva illuusiona, mutta myös diskursiivisen ajatteluun tai propositionaaliseen lauseeseen sisältyvänä lähtökohtana. Olen tässä yhteydessä saanut vaikutteita Charles Sanders Peirceltä, joka kehitti kolmikantaisen merkkifilosofian ikonista indeksiin ja symboliin. Monitulkintainen kuva perustuu kaltaisuuksiin, joita katsoja tunnistaa. Minua inspiroivat kuvat, jotka toimivat kartan tapaan; maisemat, jotka symbolisiin viitekehyksiin asettuen toimivat samalla ikoneina. Emme selviä ilman merkkiprosesseja. Poliittinen ja kulttuurinen valta tarvitsee merkkejä siinä missä mekin. Sarjaan kuuluvien teosten parissa ehdin pohtia, miten on mahdollista ylläpitää erilaisia assosiaatioita, ei vain kuvia katsoessa vaan erityisesti niitä piirtäessä. Piirtäminen on yhdenlainen toiminta, joka hakee motiivinsa matkimalla toisenlaista toimintaa mielikuvituksessa. Mielikuvan tekeminen ei juuri eroa esimerkiksi vaikkapa ajatuksesta hakea aamulehti postilaatikosta.

Tietoisuuteen kuuluu, että jotkut asiat unohtuvat. Se, miten näistä kadotetuista asioista jää jälkiä, arpia, hauraita yksityiskohtia ja se miten tuo muutos tapahtuu ikään kuin silmiemme alla, on sarjan toinen mahdollinen konteksti (lukemattomista muista mahdollisuuksista). Voin ylläpitää useampaa kontekstia, samalla vuorotellen ja yhtä aikaa, sillä ne eivät ole artefaktissa. Lähtökohta tulkinnoilleni on joka tapauksessa piirustuksessa tapahtuva muutos, uudet jäljet sekä vanhojen jälkien vaikutus uusiin. Uuden ja vanhan jäljen vuorovaikutus on bittikohtaisesti, siis matemaattisesti, läsnä myös artefaktin kovana tosiasiana. Toki askel askeleelta kerrostumat vaihtuvat toiseen. Kysymys siitä, onko näkyvän lisäksi muuta, esimerkiksi muistoja entisestä, jää vaille vastausta. Vaihtoehtoja on kaksi. Muisto tallentuu laskennalliseksi jonoksi, jonka voi palauttaa, jos tallenne löytyy. Bittiavaruuden tallenne muistaa työskentelyni järjestyksen. Silti näyttää siltä, että on mahdollista kadottaa asioita kokonaan. Tämäkin kuuluu kovien faktojen luonteeseen, vaikka joutuisin toteamaan että ainekset ovat luultavasti edelleen olemassa, joskin jossain toisessa, tunnistamattomassa muodossa.

Kaikenlaisen kuvittelemisen käy sujuvasti, esimerkiksi yllä kertomani kuva-aiheet ajan ja paikan palautumattomien muutosten maisemana. Näkymättömiin ei jää mitään. Kaikki on näkyvissä ja ainut mitä artefaktista puuttuu, on sen merkitys. Sen kuvan me näemme. Kun kuvalla on nämä mahdollisuudet, kun se samalla esittäytyy meille totena joka ei silti ole olemassa kuten kovat faktat ovat, niin miten kuva silloin liittyy koviin faktoihin? Kovana faktana digitaalinen tiedostoni katoaa sähköhäiriön tuloksena. Täplät paperilla haalistuvat ajan mittaan. Paperi palaa ja katoaa tuhkakksi. Ihmeellisintä minusta on se mikä yhdistää kovan tosiasian ja kuvan. Se on kaltaisuus, samanlaisen järjestyksen mahdollistava ikoni. Tarkkailijan havaitsema ja tulkitsema ikoninen järjestys palautuu kuvana tarkkailijan tulkinnaksi.

Kovat faktat muodostavat yhden tiedon ja ajattelun ehtojen alueen. Se, miten tuo konteksti olisi esitettävissä kuvana, on erityinen teoreettinen ongelma. Miten tehdä kuva kovista tosiasioista, joka olisi itsessään kova fakta? Mahdotonta. "Ratkaisen" ongelman kuitenkin kahdella ajatuksella. Yksi on se, että kuvittelen tilanteen, jossa tuntematonta maailmaa tarkkaillaan kaukaa mahdollisen ilmakehän yläkerroksissa. Tarvitaan tarkkailumenetelmä, tietty näkökulma, etäisyys ja mahdollisuus ottaa tuon maailman pinnalta näytteitä. Näytteiden ottamiseen on kuitenkin kehitettävä menetelmä. Kovia faktoja on mahdotonta esittää representaation avulla, kuten indeksiä ilman symbolia. Tarvitaan näyte tästä maailmasta itsestään (sample), mutta myös tutkimusta tämän näytteen ominaisuuksista, eli merkityksistä. Kuvallinen työskentely perustuu kuitenkin representaatioihin, jotka perustuvat puolestaan ikoniin. Ikoni ei kuitenkaan todista mistään. Meidän on jossain vaiheessa kerättävä näytteitä lisätietojen saamiseksi.

Teossuunnitelmani upottaa temaattisesti tuon vieraan tarkkailun alla olevan maailman näytteineen ja säännöllisin väliajoin otettuine "valokuvineen" teoksen ja kuvan representaatioon (jota ei siis ole vältettävissä). Valokuvat osoittavat, että maisemassa tapahtuu hitaasti muutoksia. Onko siellä elämää? Tästä ei vielä näytä olevan todisteita.

Sarjan edetessä tapahtuu metaforien kahdentuminen. Yhtäältä olen edelleen fantasiamaiseman otteessa. Tarkastelen maailmaa yläilmoista. Pinnasta kohoavat savupatsaat kertovat geologisista tai biologisista ilmiöistä. Outoa on se, että osa näkyvistä ilmiöistä asettuu suoraan katsojaa vasten (Puu, Savu). Lämpimät höyryt kohoavat muodostaen pilviä. Planeetalla on jonkinlainen ilmakehä. Seuraavaksi asiat mutkistuvat lisää.

Toisaalta, tuo maailma ei ehkä sittenkään ole olemassa, vaan heijastaa (oman) mieleni rakentumista tai sen tapahtumia, muistoineen, kerrostumineen, unohtamisineen, torjumiseen tietoisuudesta, väkivalloin tai lempeästi. Tarkkailun alla oleva maailma on tarkkailija itse!

Voin siis yhtä hyvin lisätä aivan toisenlaisen tulkinnan, yhtä lailla fiktiivisen: näky kertoo jotain kenestä tahansa, vaikkapa itsestäni. Teen poistoja maanpinnasta. Reuna-alueet muuttuvat rakentaessani tilalle arpeutuvaa ja eheyttävää uutta verkkoa. Kysymys on myös ajan kulumisesta, kerrosten kulumisesta tai niiden poistamisesta. Leikin maailman luoja, mutta kyse ei ole vieraasta kuusta tai planeetasta, vaan omasta tietoisuudestani, muistoista, joiden metaforaa piirustus ja piirtämisen tapahtuma edustaa.

Ei ole yhdentekevää, että piirrän pyyhekumilla. Jälki muistuttaa kudelman luomista neulomalla tai virkkaamalla. En itse asiassa korjaa mitään, poistan vain mustaa väriä. Repeämiä täynnä oleva valoverkko täyttää kuvapinnan. Sarja esittää "korjaukset" muutoksina joita näytän uudessa työssä. Nyt kirjoitan muistiinpanojani, mutta voin tehdä huomautukseni suoraan kuviin. Ensimmäistä kudelman - vierasta maailmaa - täydentää selittävä kerros. Vieraan maailman tulkintaversiossa selitys luo kuvan tarkkailusta ja sitä vastaavasta luettelomerkinnästä.

2. LÄHTEITÄ

/Ihme, kumma!/
/Kuink' ihania olennoita täällä/
/Nyt näenkänä! Kuink' ihminen on kaunis!/
/Suloinen, uusi maailma, joss' ompi/
/Tuollaista kansaa!/
William Shakespeare, Miranda'n puhe Myrsky,
V Näytös, I Kohtaus (Käännös Paavo Cajander)

Osuuteni näyttelyssä Icon@BraveNewWorld Prahan Mánes-galleriassa vuonna 2008, voisi väittää Aldous Huxleyn kuuluisan, vuonna 1932 kirjoittamansa kirjan, *Uljas Uusi Maailma*, kontekstiin, mutta vain viiveellä. Yritän jäljitellä kahden teeman välistä jähmeyttä, näyttelyn yhdistävää nimellistä teemaa sekä teoksiani, tai pikemminkin yritän luoda linkkiä Huxleyn ironisen dystopian ja taiteellisen pyrkimykseni välille. Tämä tapahtuu normaalisti tulkinnan teoreettisessa piirissä ellei esteettisessä ekfrasiksen tilassa. Jälkimmäinen vaihtoehto lienee tavallisempi, nimittäin yrittää ratkaista kuvan ja tekstin sisältö ihmetellen samalla syitä tekstuaaliselle muodolle. Vastaehdotukseni olisi oikeastaan sanoa kyllä, voit tehdä näin, mutta se vaatii vastaavaa kokemusta, joten ole kärsivällinen.

Modernin taideteoksen kohdalla mitään asiaan liittyvää kokemusta ei oleteta tarpeelliseksi. Vain värien, viivojen ja tasojen arvostamista - ja samalla tietysti kohtuullisen paljon kontekstuaalista tuttuutta, joka mahdollistaa kunnollisen ajanvieton taidegalleriassa - ja on yleensä seurausta tästä nimenomaisesta ajanvietosta. Nykytaide ei kuitenkaan tahdo leikkiä tällä tavalla, eikä ainakaan alistua implisiittisyyteen, rivien väliin. Päinvastoin, suorat viestit toimivat parhaiten, kuten kadulla, missä tarvittava kokemus pelin säännöistä on pakollista.

Jotkut katsojat kysyvät varmasti, miksi taiteilija valitsi tämän filosofin esittämisen jonkun toisen sijaan. Tai miksi juuri tämä aihe tai tapaus eikä jotain muuta? Tämä reaktio johtuu varmasti siitä, että teksti on esitetty suorana reproduktiona ilman minkään sortin vääristämistä, joka oletettavasti saattaisi puolestaan sisältää jonkin erityisen näkökulman ironian, kommentin tai dekonstruktion kohteena olevaan asiaan, tai mihin tahansa. Ellei valitulle kohteelle, tässä tapauksessa siis tekstille, ole tehty mitään, luulisi että taiteilija yrittää esittää viestinsä täydessä yhteisymmärryksessä Charles Sanders Peircen (1839-1914) kanssa. Eli taideteos esittää filosofisen fragmentin tältä nimenomaiselta ajattelijalta tietystä syystä. Tämä ei kuitenkaan voi pitää paikkansa, sillä teos ei ole itsessään mikään keskustelu.

Taideteos voi kuitenkin olla sellaisen keskustelun lähtökohta tai muistikeino. Vastuu filosofisesta keskustelusta ojennetaan katsojalle. Oikeastaan tämä vastuu ei eroa sellaisesta, joka annetaan minkä tahansa taideteoksen katsojalle. Keskustelu ei kuulu taideteokseen, mutta se voi aiheuttaa sellaisen olematta itse muuta kuin, kuten tässä, Peircen ajattelun ikoni ja mahdollisuus tulkita jokin nähtävästi kuvallinen asia.

Peirce, joka on tunnettu paitsi yhtenä modernin semiotiikan isänä myös muiden ansioidensa johdosta monilla muilla tieteenaloilla (esim. geodesia, logiikka, matematiikka, pragmatismi), ei vaikuta kovin ironiselta ihmiseltä. Itse asiassa sellaisen vaikutelman tunnistaminen vaatisi todellista asiantuntijuutta. Mitä tulee esitettyihin visuaalisiin muotoihin muuten, kuva ei

itsessään merkitse mitään ellei joku tulkitse sitä jossain suhteessa. Missä on dystopia? Ja kuka kutsuu uljasta uutta maailmaa dystopiaksi?

Ennen kuin siirryn (yhdele) mieluisalle tulkinnan kentälle – jotakin joka on verrattavissa taiteilijan antamaan teosnimeen - tahtoisin osoittaa kiitollisuuteni Peircen filosofian tulkinnalle, joka on toiminut lähteenä myös teokseni sitaateille. Niitä ympäröi innostava ja selkiinnyttävä kommenttiraita. Tämä eksegeettinen saavutus ja hyvin luettava sellainen on Mats Bergmanin, suomalaisen Peirce-asiantuntijan teos: *Fields of Signification, Explorations in Charles S. Peirce's Theory of Signs* (Vantaa, Philosophical Studies from the University of Helsinki 6, 2004), joka muodostaa Peircen tekstien ympäristön. Mats Bergman soveltaa kommunikaation kontekstia Peircen ajattelun kokonaisuuteen ja kehittää kiinnostusta hypoteesiin, jonka mukaan (oma suomennokseni): *“hänen (Peircen) käsityksensä merkistä ja merkkitoiminnasta on ytimessään kommunikatiivinen; että hänen usein hämärää ja abstraktia merkkejä ja merkkitoimintoja koskevaa reflektiota voi hyödyllisellä tavalla lähestyä kommunikatiivisten suhteiden näkökulmasta... aion osoittaa että Peircen perustavanlaatuiset merkkiteoreettiset käsitteet voidaan tärkeällä tavalla osoittaa olevan tavanomaisten kommunikaatiokäytäntöjen abstrahointeja (vrt Colapietro, 1995, 25)”*.

Teokseni tulisi hyväksyä intuitiiviseksi ikoniksi tuosta piiristä, jossa Bergmanin konteksti saa alkunsa; ikoneina taiteen retorisisesta kommunikaatiosta. Peircen teoriassa ikoni itsessään on epätäydellinen merkki. Ikonit täytyy ympäröidä muilla merkeillä ja tulkinnan elementeillä niin, että niiden funktiot toteutuvat täydellisessä merkkirelaatiossa. Taide taidetilan huonekaluina on ympäröitävä tulkinnallisin tapahtumin. Tämä on välttämätöntä taiteelle sen ollakseen taidetta. Sellaisenaan taide ei voi olla vain ikonografisia figuureja ja paloja maailmassa, vaan sen on oltava kommunikatiivinen käytäntö visuaalisen kulttuurin jaettujen tapojen puitteissa.

Lähteet-sarjan teoksissa yhdistän perustavia Peircen ehdottamia fenomenologisia ehdotuksia utopistiseen ja täysmoderniin visuaaliseen muotoon nonfiguratiivisen kuvaston avulla. Ristiriita akateemisen näkökulman ja moderniteetin kontekstin välillä Huxleyn interpolaatioiden ja taiteellisen modernismin näkökulmasta tuottaa ikonisen seikkailun. Seuraava kirjoitukseni yrittää kulkea tämän ristiriidan muodostaman välimatkan alusta loppuun, tämän täysin virtuaalisen, potentiaalisen ja hypoteettisen kentän (tämä jos mikään on jo itsessään ironista, sillä meidän ei tarvitse täysin luottaa filosofeihin kuten muinoin Hegelin päivinä, eikä myöskään taiteilijoihin kuten Joseph Kosuthiin, näiden hybrisen hetkelläkään). Peircen (1839-1914) eduksi on luettava ettei hänkään luottanut filosofeihin. Hän uskoi että elämän erilaiset kokemukset ovat filosofisen kysymisen lähtökohta.

Moderni taide kyseenalaisti syvästi kommunikaation ja merkityksen käsityksiä, mistä seurasi sellaisiakin tuloksia, joita motivoi ja jotka sitoutuivat sekä utopistiseen että vallankumoukselliseen symbolismiin (esimerkiksi Malevitsh, Mondrian ja Beckett). Eräät, jotka olivat antautuneet utopistiselle moderniteetille runoilijoina ja tiedemiehinä, kuten Roman Jakobson, Claude Levi-Strauss tai Samuel Beckett, kokeilivat strukturalismia ja päätyivät lopulta dekonstruktioon purkamalla vanhat rakenteet ja käsitykset tieteessä ja taiteessa. Tämä tapahtui, kuten Jakobsonin kohdalla, joko positiivisena pyrkimyksenä etsiä parolen yksikköjä ja polyfoniaa languen systeemiä vastaan, tai, kuten Barthesin ja Derridan tapauksessa, dekonstruoimalla ja demytologisoidamalla semiologia. Uuden järjestelmän luomiseksi ”vanha” on purettava.

En erottele eksistentiaalista ja absurdia dekonstruktioita tai edes teosofista idealismia tässä toisistaan. Teollisten ja poliittisten mullistusten vedenpaisumukset, kaupunkien kaaos ja pääomien hallinnointi on tuottanut sekä taiteellisia että sosiaalisia utopioita kuten

dystopioitakin vakuuttaviksi ikoneiksi, joiden vanavedessä ovat aina uineet niin pessimistiset kuin optimistisetkin reaktiot. Tämä on tapahtunut 1800- sekä 1900-lukujen modernien yhteiskuntien muutosten myötä.

Minulla on toinen henkilökohtaisempi kuva, jota tarjoan tarkasteltavaksi. Tällä kertaa kyseessä on Peircen tarkastelu, joka liittyy opinnäytteeseeni (*Seitsemän maailauksen katsominen/Maalaus maailman osana*, Helsinki LIKE 2005). Ehdotan siinä mahdollisuutta Peircen merkkitheorian valossa, tai pikemmin, otan lähtökohdaksi tuon teorian taustalla olevasta fenomenologisesta näkökulmasta, ja yhdyin siihen mitä Mats Bergman esittää työssään. Siinä Peircen ajatukset tukevat kommunikaatioteoreettista soveltamisajatus (Bergman 2004). Edelleen retrospektiivisesti, sillä esittelin opinnäytteeni 2005, otan vihdoin Bergmanilta potentiaaliset vihjeet talteen (potentiaaliset siksi että käsitykseni tässä ovat kokonaan alustavia) ja ehdotan, että Peircen fenomenologia (ja hänen semiotiikkansa) auttaisi hahmottamaan käsitystä taiteellisesta käytännöstä merkkitahtumana. Tämä ei kuitenkaan ole taideteoksen konteksti. Taideteokset eivät suorita tutkimusta, vaikka taiteilijat saattavatkin tehdä niin. Tutkimus tehdään diskurssissa, esimerkiksi taiteesta ja taideteoksesta alkaen.

Teoreettisen näkökulman, kuten vaikkapa Peircen, yhdistäminen tavallisesti esteettisesti suuntautuneeseen puuhaan, kuten taiteelliseen työhön, ei kuvaa näiden kahden toiminnan tavan välistä käytännöllistä ja teoreettista etäisyyttä. Alun alkaen kutsu tutustua semioottiseen pragmatismien kokonaisuuteen perustajansa Peircen avulla annettiin minulle lyhyessä mutta intensiivisessä, suomalaisen filosofin Pentti Määttäsen, ohjauksessa (Määttäsen 1993). Myös suomalaisen sosiologi Risto Heiskalan synteettinen näkökulma (Heiskala 1997) tarjosi kokeilemaan keskustelemaan, makro- ja mikrotason semiotiikkaa yhdistävää, sisäänsä sulkevaa viitekehystä yhdessä strukturaalisen kehysteorian sosiaalisen semioosin kanssa. Sekä Määttäsen että Heiskala puoltavat aesthesis-ilmidiöiden, semioosia ja tulkinnan valtasuhteita kulttuurissa käsitteleviin keskusteluihin luotujen näkökulmien hybridistä rakennetta. Määttäsen naturalismi yhdistää spatiaalisen ja ruumiillistuneen vuorovaikutuksen ympäristön kanssa rakentamalla suhteen perceptin/havaitsemisen välille havaintopäätelmien avulla, ts. semioottisena tulkinnan prosessina useilla toiminnan ja tiedostamisen tasoilla.

Koska taiteilijalla on jatkuva tarve muokata ympäristöään, pientä tai suurta, on omaksuttava hybridien kaltainen kattava teorioiden joukko taiteellisen suunnittelun keskustelemiseksi - aivan kuten yleisestikin inhimillisen toiminnan sosiaalisessa viitekehyksessä. Tällä tavalla tarkasteltuna taide ei ikinä ole yhteiskunnan ulkopuolella vaan sisällä, ottaen osaa yhteiskunnalliseen muutokseen, sen pintoihin ja merkityksiin. Onko merkitys siinä tapauksessa pinnallista? Nimenomaan, sillä merkitys on sosiaalinen tila, eikä mikään mikä liittyy erityiseen yksilöön. Uljaan uuden maailman teemat käsittelevät ruumiillisia olentoja kontekstissa ja yhteiskunnassa, vuorovaikutuksessa toisiinsa. Ratkaiseva alateema jokaisen utopian tai dystopian kohdalla on kulloinenkin tilanne teknologisten rajoitusten ja mahdollisuuksien suhteen, mitä kohtaamme luodaksemme ja tuhotaksemme - luomalla uutta tuhoamalla vanha. Utopia/dystopia on hyvin binaarinen metafora. Asiat voivat ja ovat menneet pieleen, mutta usein ne näyttävät pieleen menneinä vasta jälkikäteen. Siksi tarvitsemme dystopioita skenaarioina.

Sarjani Peirce-teksteistä voidaan helposti ajatella ulkokohtaisesti vain tekstin ja kuvan vastakkaisuutena, luennan kautta tulkittavana sekä jonain vähemmän ymmärrettävänä mutta visuaalisena projektiona verkkokalvoillamme. Ne ovat, kuten taideteokset, elämämme

tapahtumiin verrattuna paljon vähemmän yleviä mutta kauniimpia, ja niistä puuttuu elämän mittainen kokemus. Taidekokemus on vasten monia annettuja todistuksia laimeampi tunne elämästä. Pääsyy lienee pienempi mittakaava ja toiston puute valkoisessa kuutiossa verrattuna muihin ympäristöihin.

Kumpikin osa, teksti ja kuva Lähteitä-sarjan teoksissani luovat omanlaisensa abstraktion, ja ikonisen tuloksen sijasta näemme pikemmin ikonisen lähtökohdan. Loppupeli pelataan aina symbolisen piirissä, ehdotuksena konventionaaliseksi tulkinnaksi. Mutta lähtökohta voi olla ikoninen mahdollisuus. Vähempää eivät tarjoa myöskään tekstit potentiaalisuudessaan. Vain perusteellisempi tutustuminen Peircen ajatteluun paljastaa tekstien merkitykset täydemmin. Sarjan teoksen elliptinen sisältö on juuri merkityksen luominen. Se on Peircen sitaattien sisältö. Mutta ennen kuin ymmärryksen tila saavutetaan (jos koskaan) diptyykin kumpikin osa ilmaisee modernin kuvan ja tekstin välistä dikotomiaa. Mielestäni niillä on paljon yhteistä, alustavasti ja lopuksikin, kun ryhdymme siirtämään pohdintaamme käsitteelliseen ja kriittiseen ajatteluun.

Perustava ja runollinen käsitys liittyy Brave-New-World-ajatukseen, tai utopia-dystopia -parin vastakkaisuuteen on sen binaarinen määrittäminen. Ironian ja kauhun tulee kääntyä joko valoon tai pimeyteen. Mustavalkoisuus sekä tekstin että kuvan suhteen ei voi olla assosioitumatta utopististen haaveiden dikotomiaan. Toinen käsitys liittyy yleiseen abstraktiuteen sekä kuvassa että tekstissä. Jos meillä olisi avain kuvien ratkaisemiseen (mitä ne kuvaavat?) ja jos toisaalta meillä olisi Peircen kiinnostusten ja sanaston syvempi tuntemus, kuvallista ja teoreettista näkökulmaa voisi täydentää ymmärryksellä, merkityksillä eri muodoissaan - tai asteissaan kuten Peirce toteaa tekstissään. Merkityksen ovat keskeneräisiä, kunnes lisäkokemukset muokkaavat meitä paremmin ymmärtämään mitä olemme tunteet ja kokeneet elämässämme. Tämä pätee myös teoriaan.

Taiteilijan edistäessään agendaansa ja antautuessaan tulkintoihinsa, yhä monimutkaisempi assosiaatio on se kulttuurinen tosiasia, joka erottaa modernin taiteen (modernismin) nykytaiteesta. Sarjan kuvat/tekstit sisältävät mahdollisuuden pohtia mikä näyttää olevan erilaista näiden kahden diskurssin tai ajattelu- ja toimintatavan välillä. Mielestäni modernistinen taide on pääasiassa kiinnostunut itsestään, omasta muodostaan, omista mediuumeistaan. Modernistiset kokeilut näyttävät loppuvan dekonstruktioon, transgressioihin ja poettiseen ironiaan sekä abstraktiin, joka ratkaistaan vasta käsitteellisessä avaruudessa, kuten käsitetaiteessa joka sallii median ja muodon jatkuvia muutoksia yleisen ja abstraktin teeman kera. Modernismissa tämä sisältö oli taide itse.

Nykytaiteen strategiat pidättäytyvät moderneista dekonstruktioista, joista hyviä esimerkkejä ovat vaikkapa konkretismi, nonfiguratiivinen taide ja minimalismi - riippumatta taiteilijoiden ilmaisemista asenteista. Situationismi ja konseptualismi muodostavat jonkinlaisen siirtymäalueen tai kynnyksen, jossa modernistinen dekonstruktio liikkuu kohti viimeistä vaihettaan, omine politiikan ja filosofian kiinnostuksineen, missä yhteisesti pyritään ylittämään taiteen ja elämän rajaviiva - jokaisen modernin avantgarden aito askel.

Nykyaikainen kiinnostus poliittisiin ja henkilökohtaisiin asioihin tai mielipiteiden julkaisemiseen poliittisesta/henkilökohtaisesta taiteesta, joka ymmärretään vallan ja diskurssin paikkana - mikä se onkin - edistää taiteen kehittymistä tärkeiden kysymysten diskurssina. Tämä kehitys alkoi jo ehkä kun taiteen modernistinen häiriö irtisanoutui julistaen itsensä autonomiseksi. Tulokset esimerkiksi nykyveistostaiteesta, kuten tapahtui Saatchi & Saatchin mesenoiman nuoren brittiläisen taiteen kohdalla 1990-luvulla, realisoituivat katu-uskottavana, mittakaavaa ja kokoa hyödyntävänä realismina, ei ironiana, herkkyytenä tai dekonstruktiona (ehkä Rachel Whitereadia lukuunottamatta). Tästä

päädymme siihen, että nykyajan suora puhe, vaikkakin retorisine järkytystä suosivine keinoineen, on tulosta dekonstruktivisesta voimasta itsestään! Joka tapauksessa paluu tekstuaalisiin ja avoimesti kommunikatiivisiin päämääriin aiheuttaa täysin uudenlaisia vaateita siitä, minkä ja miten taiteen tulisi yhteiskunnassa liikkua.

Taiteen muodollisten piirteiden ja mediumien modernistinen pohdinta sekä purkamisen muuntautuu nykytaiteen narratiiviseksi, toki laajalla esittämistapojen ja representaatioiden repertuaarilla. Jos taiteilija, joka on koulutautunut moderneihin esillepanon keinoihin haluaa esittää selkeän kysymyksen - tai selkeän vastauksen - hän on pulassa. Modernistinen dekonstruktio poliittisen ja henkilökohtaisen kerronnan työkaluna ei tue selkeyttä. Käytännössä joudumme antautumaan visuaalisen kulttuurin pitkälle perinteelle ja sen vakiintuneille esittämiskäytännöille. Niinpä modernismin historialle ja sen esteettiselle traditiolle on annettava huomattava tunnustus, riippumatta siitä mikä ajankohtainen asia on kyseessä.

Tässä korostan modernin ja nykyaikaisen välistä absoluuttista eroa. Modernistiset skeemat palvelevat esittämiskäytäntöinä myös nykytaiteessa eläviä asenteita, mikä tuottaa hankaluuksia ellemmme hyväksy itseämme modernisteina, joskin postmodernisteina omaten kehittyneet käsityksin kaikesta.

Pieni panokseni modernin ja nykyaikaisen hämärälle erottelulle on yksinkertaisesti se, että mitään modernistisia dekonstruktioon liittyviä lisäyksiä tai mausteita ei ole lisätty manipuloimaan Peircen tekstejä. Kyse on oikeasta muodosta ilman dekonstruktioita; tekstit ovat aivan kuten Peirce ne kirjoitti. Tämä on luultavasti minun ”opetuksellisen käänteen” versio. Kun ensimmäistä kertaa aloitin piirustusten ja kaavojen sekoittamisen, ei minulla ollut mitään ideaa mistään opetuksellisesta käännteestä. *Oratio recta* ei ollut minusta mikään tie taiteeseen. Taiteessa on kyse *oratio obliqua* -muodosta, ajattelin. Mikä on sinänsä totta - mutta asiat muuttuvat. Ei sanoilla leikkimistä, tavuilla, muodoilla, vain suoraa puhetta, mielenosoituksia ja demoja sekä manifestien ja kommenttien osoittelua meille katsojille.

Avoimeksi jää se kysymys, voiko teksti tässä täysin alkuperäisessä muodossaan olla osa taideteosta ja siten laillisesti reprodusoitu ilman julkaisijan lupaa. Alustava mielipiteeni on, että teksti on osa teosta fyysisesti ja kontekstuaalisesti, ja siten vapaa tulemaan luetuksi kuin mikä tahansa taideteoksen teksti. Onko tämä Peircen tekstin toisinto sekä taidetta että filosofiaa? Vastaisin kyllä, sekä että. Ja koska se on mahdollista, välimuotoja löytyy empimisestä ambivalenssiin. Peircen tekstin kohdalla taiteen paikka on muuntautunut akateemiseksi paikaksi, missä voi keskustella merkityksiä dekonstruoimatta vain niitä konstruoiden (on täysin mahdotonta ymmärtää, miten nämä moodit voisivat toimia erossa toisistaan). Mikäli tällaista keskustelua tulee tapahtumaan, on aivan kokonaan toinen kysymys.

Siksi välitön ja intuitiivinen visuaalisen kohtaaminen, riippumatta merkityksen symbolisista mahdollisuuksista, on suurin piirtein sama sekä kuvan että tekstin kohdalla. Se riippuu oheistiedosta ja siitä, miten tuntee symboliikan (tässä tapauksessa teorian). Välitön aistimuksen kohtaamisen hetki tai havainnot ikonisen kauneuden kylvyssä eivät kannattele mitään erityistä merkitystä itsessään ja vaativat nekin muuta symbolista ja tapaan liittyvää tietoa tullakseen hyödyllisellä tavalla arvioituksi ja tulkituksi. Myönnetään, aloitamme usein hakemalla tuttuja vihjeitä, jonkinlaista ikonia. Tekstiin ja typografiaan liittyvät tavat eivät salli tällaisia poikkeuksia millekään välittömyydelle. Kontekstuaalisen tiedon tarve tekstirivin ymmärtämiseksi, esimerkiksi Peirce-analysoinnissa, merkitsee että tekstiä ei voi ratkaista pelkästään sen itsensä varassa. Se vaatii muita tekstejä ja oheistietoa ollakseen hyödyllinen. Tässä onkin viimeinen linkki kuvan ja tekstin välillä. Topologian muodolliset historiat tekstin

ja kuvan suhteen eroavat toisistaan, mutta ovat samaa kategorialla: visuaalinen muoto joka välittää merkitystä jos muut kontekstuaaliset tekijät toteutuvat.

Tästä saavumme viimeiseen kohtaan. Ehkä-kuvien ja tekstien tulkinnat ovat kommunikaation välittäjiä, mediaatiota, joka edellyttää aina yhteisöä. Kommunikaatio on lähtökohdiltaan puheen ja toiminnan sosiaaliseen kontekstiin osallistumista. Modernistinen taide ja kulttuuri osallistuu kommunikaation dekonstruktioon, monella tapaa kriittisten, utopististen tai poliittisten kiinnostusten ajamana. Kommunikaation keinojen häiriköinti, siinä käytettyjen elementtien purkaminen sisäisten ja ulkoisten universaalien yksiköiden löytämiseksi on vaikuttanut syvästi modernin yhteiskunnan muotoihin ja pintoihin modernin ajattelun ikoneina. Uljaan uuden maailman kokemusten laillisina perijöinä näyttää siltä, että tarvitsemme tapojemme muuttamiseen ja nykyaikaisen yhteiskunnan aineiden tarkastelemiseen niin modernia ironiaa kuin nykyaikaista paatosta. Huomaamme esittämäni vastakkaisuuden epäonnistuneeksi ja tilapäisesti epäkuntoiseksi, mikä ei varmasti tapahdu uljaassa uudessa maailmassa. Olkani yli katsoen olen taipuvainen näkemään modernismin pioneerit vähemmän ironisina kuin haluaisin niiden olevan. Mitä lähemmäksi oma tietoisuuteni ja historia asettuu, sitä vahvempi on tuo ironian tunne. Olkoon näin, uskotelkaamme, että Peirce oli yhtä paljon vailla ironiaa kuin Kandinsky, Malevitsh, tai Jakobson, saatikka Mukarovsky tai Trubetskoy, viitatakseni tämän tekstin julkaisuhetkeen liittyen näyttelyymme Prahassa. Tämä kaupunki antoi nimensä eräälle tunnetuimmalle semiotiikan koulukunnalle. Sitouttamalla semioottisen teorian kommunikaation ajatuksen soveltamiseen, Prahan koulukunta edisti käsitystä taiteesta erityisenä kommunikaation retoriikkana, mikä on hyödyllistä ajatellen nykyaikaisen diskurssia, ellei modernismin retorista epäkommunikaatiota (mikä on tietysti melkoinen ironia).

Lähdeluettelo

Monia taidetta, semiotikkaa ja estetiikkaa koskevia lähteitä, joita selvästi olisi pitänyt mainita, ei tässä kerrota johtuen kirjoitukseni akateemisesta kunnianhimottomuudesta. Keskityn vain toteamalla Peirce-lähteet. Olen muuten kirjoittanut vain muistaakseni mihin palata, jos se tulee joskus olemaan tarpeen. Tämä on toinen tekstiversio vuoden 2008 jälkeen. Nyt, vuonna 2013 "educational turn"-ajatuksen sain Taide-lehdestä 6/2012. Siihen viitekehykseen pyrin palaamaan, sillä se tarjoaa paljon pohdittavaa ylipäättään taiteen merkitysten ja pyrkimysten kohdalla.

Bergman, Mats, *Fields of Signification, Explorations in Charles S. Peirce's Theory of Signs*, Vantaa, Philosophical Studies of Helsinki University 6, 2004

Heiskala, Risto, *Society as Semiosis, Neostructuralist Theory of Culture and Society*, Helsinki, University of Helsinki 1997

Määttänen, Pentti, *Action and Experience*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1993

Huxley, Aldous, *Brave New World*, London, Chatto and Windus 1932

Orwell, George, *Nineteen Eighty-Four*, London, Secker and Warburg 1949

Peirce-lähteet, Bergman 2004

Charles Sanders Peirce teksteihin viitataan lyhennyksin, seuraan Bergman 2004:

CP v,p viittaa teokseen *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*; v indicates volume number, p paragraph number.

EP v:p viittaa teokseen *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*; v indicates

volume number, p pager number

MS m:p viittaa alkuperäiseen käsikirjoitukseen, katso Bergman, 2004, 7.

W v:p viittaa teokseen Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition; v indicates volume number, p page number

SS p viittaa teokseen Semiotic and Significs: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby; p indicates page number.

Peircen yllä-mainittu bibliografia:

Collected Papers of Charles S. Peirce (1931-58). 8 vols. Ed. By C. Hartshorne & P. Weiss (vols 1-6), & A. Burks (vols 7-8). Cambridge, MA: Harvard University Press

The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings. (1992-8). 2 vols. Ed. By N. Houser & C. Kloesel (vol1), & The Peirce Edition Project (vol 2). Bloomington: Indiana University Press
Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition. (1982-). 6 vols. to date. Ed. by The Peirce Edition Project. Bloomington: Indiana University Press.

Semiotics and Significs: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby. (1977). Ed. by C.S. Hardwick. Bloomington, Indiana University Press

Teoksissa mainittujen ja reproduoitujen tekstien lähteet:

1. "Three grades", pigmenttivedos, 50 x 70,5 cm, 2008; tekstilähde MS 649: 1-3 - 1910
2. "Essay on Pragmatism", pigmenttivedos, 50 x 70,5 cm, 2008 ; tekstilähde EP 2:256 -1903; cf SS 159 -1903
3. "...unless the Phaneron", pigmenttivedos, 50 x 70,5 cm, 2008; tekstilähde EP 2:363-364 – c. 1905
4. "Directly experiencing", pigmenttivedos, 50 x 70,5 cm, 2008 ; tekstilähde CP 1.349 – 1903; MS 462:84-86 – 1903
5. "Consider that", pigmenttivedos, 50 x 70,5 cm, 2008 ; tekstilähde MS 1135:2 - 1897
6. "Just as the first", pigmenttivedos, 50 x 70,5 cm, 2008 ; tekstilähde W 6:171
7. "Let us say", pigmenttivedos, 50 x 70,5 cm, 2008 ; tekstilähde CP 7.619 – c. 1903; CP 7.643 – c. 1903
8. "Phenomenon", pigmenttivedos, 50 x 70,5 cm, 2008 ; tekstilähde CP 2.197 – c. 1902; MS 337s:10
9. "The idea of the absolutely first", pigmenttivedos, 50 x 70,5 cm, 2008 ; tekstilähde W 6:170-171
10. "Terms" pigmenttivedos, 50 x 70,5 cm, 2008 ; tekstilähde W 2:50-51 - 1867
11. "Phanerology" pigmenttivedos, 50 x 70,5 cm, 2008 ; tekstilähde CP 1.286-287 - 1904
12. "Looking at the matter", pigmenttivedos, 50 x 70,5 cm, 2008 ; tekstilähde MS 805:19-20;cf MS 804:22; CP

8.368n23 cf. MS 1135:7-8 – c. 1897 CP 2.357 – 1902; MS 797:10

3.

DIAGRAMMI

DIAGRAM nimeää teossarjan kaavoista, jotka ikoneina toimivat keskustelun ja kirjoittamisen työkaluina. Nämä kuvat esittävät, miten yritän tehdä visuaalisia muistiapanoja selittäkseni ajatuksiani taiteesta, merkistä ja kuvasta.

Tarve tällaiseen selitykseen on yksinkertaisesti tulosta työstäni taideopettajana. Valitettavasti tämänlaatuisten ontologioiden (mikä vanhanaikainen sanonta) pohtiminen on harvoin hyödyllistä ateljeekeskusteluissa, kun seistään oman tai opiskelijan työn äärellä. Ja mikäli kuvitelma koskee tekeillä olevaa työtä, tilanne mutkistuu lisää. Siksi pitää tietenkin toistaa keskustelu toisessa vaiheessa. Jatkuva palaute ja vuoropuhelu rakentaa lopulta kyvyn hahmottaa jonkinlainen työtapa, joka pysyy mielessä. Näin sanottuani on pakko lisätä, että pohtiva(/ajatteleva) mieli, johon viitataan, ei ole mikään abstrakti asia vaan enemmänkin tietty toimintojen joukko ruumiillisessa mielessä, missä palautuvat edellisten vaiheiden muistot, niin kuvallisesti kuin teknisestikin, samalla kun tehdään valinta prosessin jokaisen seuraavan vaiheen suhteen.

Kaavan luonnosteleminen prosessista on luultavasti lähes hyödytöntä alusta saakka, mikäli ajattelee että siitä syntyy oikeanlainen kuva. Onko se kuva ollenkaan? Mikä on kuva, jos se on kaava, jonkinlainen visuaalinen yhtälö matemaattisen kaavan tapaan? Diagrammit ovat ainakin muistia tukevia kuvasarjoja, jotka auttavat minua muistamaan mitä sanoa. Myönnän, etteivät ne auta minua ymmärtämään jotain asiaa syvällisesti. Kyse on jonkinlaisesta binaarisesta järjestelmästä, joka rakentuu useiden binaaristen järjestelmien varaan, ja siksi se todella on hyvin luonnosmainen. Jos kaavan elementit unohtuvat, tarkoittaa se, ettemme tiedä mihin ajatukseen tai ideaan ne viittaavat. Siksi diagrammi on symbolinen avain ajatusten luettelolle. Ja koska luetteloa ei ole rajattu mitenkään, kaavasta tulee muoto ilman symbolista merkitystä. Voimme siinä tapauksessa arvioida sen muotoa ja ehkä saada jonkin aavistuksen tai pikemminkin tunteen siitä, mitä se on saattanut merkitä heille jotka ovat symbolia käyttäneet. Näin päädymme aikamatkalle, fiktion.

Käyttämällä symbolisia muistisääntöjä tai tuottamalla nonfiguratiivisia koristekuvioita, ornamentteja jotka eivät muistuta luontoa, kaava on aistien ateria kahdella tavalla, joihin voimme tarttua vuorotellen pitäessämme katseemme liikkeessä. Kaaviot tarvitsevat muita tekstejä tullakseen käytetyksi tietyllä tavalla, tai sitten ne eivät merkitse mitään ja niitä voidaan käyttää "taiteena". Tosiasia, että ne näytetään taideteoksina, on kuitenkin funktionaalinen käyttötapa ja tuottaa siksi merkityksiä, kuten vaikkapa "taiteen" merkityksen. Mikäli sellainen funktionaalinen vaihtoehto on tarjolla, loppua ei näy funktioille, joita voimme nimetä. Diagrammi voi esimerkiksi toimia mallina jostakin toisesta asiasta kun annamme sille uuden selitysten joukon. Tai, kuten enin osa taideteoksista, niistä voi tulla sekä yksityisiä että julkisia tiloja täyttäviä muotoiluesineitä. Asia, joka on yhdelle "taidetta", muuttuu toisen kohdalla "muotoiluksi". Meidän pitää ehkä jopa myöntää, että nämä funktiot ovat samanaikaisia tapahtumi ja koskevat samaa objektia. Se, että pidän kaavojen tekemisestä ei muuta tätä asiaa. Tässä yhteydessä se on vain taidetta, mutta luennossa niistä tulee heuristisia muistikortteja, jotka virkistävät diskurssin tekstikokonaisuutta. Kuitenkin kun heuristinen viittaus yrittää herättää tosiasian ja jonkinlaisen itsestään selvän totuuden tunteen, syntyy kiinnostava tilanne. Lopetan tähän, sillä oikeuttamista ja totuutta koskevan keskustelun aloittaminen kuviin liittyen muodostaa filosofisen tehtävän, joka on asiantuntemukseni ulottumattomissa.

3 Views

The works of the exhibition *Hard Facts, a Closer Look* are divided into three series of pigment prints. The title of the show is a loan from Charles S. Peirce (1839-1914). This is not to say that I am in any way an expert on Peirce's philosophical thought. He has, however, achieved much in a multitude of scientific fields. I have acquainted myself with his semiotics and pragmatist thinking, a line of philosophy Peirce established during the latter part of 19th Century in the United States. For those interested in furthering their knowledge of Peirce, I suggest embarking on a rewarding voyage into his life and work. His philosophy has gained an ever growing repute in the last decades.

Peirce makes a distinction between *facts and fancy* by separating two ways of experiencing reality: either as something that has a material existence or is in another way real to us. Peirce's own thinking switches during his philosophical career between nominalism and realism. Realism - and reality - is tested by experiencing the world as resistance and as a reality that demands exertion and the use of power. We have to define knowing and meaning according to the kind of consequences things have and not justify definitions on a level of idealist theory. Hard facts exist regardless of what we think about them. They are also real and require that we experience the world often in other ways than what we expect in our anticipations of them. Our habits and conventions are complemented with how we adjust to surprising situations and to everything we cannot change into our liking. An example of a hard fact could be a steep, uphill road, a sudden rainstorm, a physical ailment or even bumping into a street pole. Our surprises do not necessarily turn into instant discoveries that would help us in a similar event in the future. Nevertheless, our experiences accumulate and some are bound to require force and stress us.

Hard facts influence our precognition, our dreams and feelings. We do not always know what hit us, and for example a snake in our fancy may turn out to be a stick in the forest. It still releases adrenalin into our whole body. We are fear-stricken of the menacing unknown, anything surprising and new to us, but easily relax in front of something well known to us. That is, until hard facts bring us again back to the ground.

Art is often thought to be a kind of professional practice of imagination or, as some kind of visual thinking and is compared to important forms of analysis, like philosophy or mathematics. Artists bring their fantasies together and then we have to explain them. A second option, that art can not be understood, only experienced, takes us closer to pure fancy and the world of impulses like dream or, more professionally, closer to domains of freedom and fiction. Visual thinking is a pair of words that defies logic. There is no certainty that visual or any other sensory experience relates to thinking. And furthermore, how should this topic be dealt with in philosophy?

Modifying the concept of experience as thinking, feeling and imagination onwards to experiencing of hard facts, Peirce ponders the relation between human experience, thinking and reality, on the difference and sameness between senses and the conceptual realities. The pragmatist philosophy of meaning combined with Peirce's phenomenological ideas challenge Husserlian phenomenological tradition especially pertaining to the Cartesian division

between the mind and the body. Peirce positions habits and action as general experiences along with thinking and consciousness. The general class is not only of abstract notions.

When the philosophical motive is connected to how everything - that is, philosophy itself - could be discussed and written - which is philosophy in its entirety, as well as how anything can be displayed and used at all as tools in our discussion, we soon end up asking questions about the nature of art. An artistic ethos, recently titled as the educational turn, within contemporary art offers a framework for this. Art has served notions of beauty, truth and politics or faith, so art in the service of philosophy is not necessarily that strange. The history of aesthetics has pondered art philosophically for a long time. Why can art not ponder aesthetics? Shortly put, the formalism of modernism could be treated as a historical case of an exception when art ponders itself. It is here that I return to pre-modernist ways of thinking, of the possibility to link up visual forms to model philosophical statements, distinctions, even contexts as in allegorical baroque art long ago. I am admittedly kicking some half-open doors somewhat wider here. In such a moment, placing texts besides images on the level of text seems natural.

It is in my opinion comfortable to think of art as an expanded field of rhetoric and communication. My shortest label would be that art is indirect speech. I do not assume, however, that art will be responded to by speaking and writing. Neither is art itself in the visual register of speaking and writing. This much said one should add that neither is contemporary art altogether visual. And, referring to the significative response, for the commercially minded (artist or purchaser) expectations might refer to acquisition. Having an exhibition might mean an expectancy of a good feedback. In a more cynical vein I believe I am only partaking in a continuation of a habit. I keep the tradition of art alive one more stretch with my contribution. The tradition I am upholding could well disappear. So much has changed even during the short period of my career as an artist. If art is language, the system contains arbitrariness, rules change and new expressions and signs are born while others are cast into oblivion.

HARD FACTS A CLOSER LOOK

The point of origin of these works is a set of works with a collective title, *Hard Facts*, from a larger installation of prints, *Tabletop Shortline - we all want to see our railroad go somewhere*, in 2010. The new works were developed as an imaginative map, an allegory and a fantasy landscape to be viewed from a high vantage point. Fictitious cameras orbiting a certain moon are looking for biological and cultural signs of life.

My prints are based on a number of interests. One of them is my background as a maker of drawings and paintings. Another comes from the idea of image as illusion, but also as a starting point for discursive thinking or a propositional sentence. I am following in the footsteps of Charles Sanders Peirce, the developer of a triadic sign theory based on the icon, the index and the symbol. Images that may be interpreted in many ways, base their ambiguity on parallels that spectators notice. I am inspired by images that function like maps and landscapes, set in symbolic frameworks but also serve as icons. We cannot manage without sign-processes. Political as well as cultural power needs signs - as do we all. When working with these drawings, I used to wonder how it is even possible to try to hold on to different associations that stem not only from looking at the images but especially when drawing them. Drawing is a certain kind of action that draws its motive from imitating another action in the

artist's imagination. The act of imagining in itself does not, however, substantially differ from, for example, the thought of going to fetch the morning paper from the mailbox.

Forgetting things is part and parcel of consciousness. The way, in which these lost things leave traces, scars, and delicate details, and how this change takes places as if right under our noses, is the other possible context (out of endless other possibilities) for this series. I can maintain several contexts, both one at a time and simultaneously, since they are not in the artefact. The sources of my interpretations are in any case the change taking place in the drawing, the new traces and the effect of the older traces upon the new ones. The interplay of these new and old traces is, byte by byte, mathematically, which is present as a hard fact of the artefact. Certainly layers gradually change into others. The question if there is something else there besides is the visible - say a memory of the past - is left unanswered. There are actually two alternatives: one, the memory is saved into a calculated string that can be retrieved in case the marker is found, in which case, the space of bytes saved remembers the differences in my work and second, it seems, is that things are possibly lost forever. Such a result also belongs to the nature of hard facts, even if I were compelled to state that the elements probably still exist, but in some other, unidentifiable form.

It is easy to imagine all manner of things, for example, the imagery I mentioned as a landscape of irretrievable changes of time and place. Nothing stays invisible. Everything is visible and the only thing missing from the artefact is its meaning. That is the image we see. When the image claims ownership over these possibilities and simultaneously while real to us does not exist like hard facts do, how do images then connect to hard facts? As a hard fact, my digital file can vanish as a result of an electrical failure. Blobs on the paper eventually fade away. The paper burns and turns into ashes. The astonishing thing to me is that which connects hard facts and images. It is likeness, an order of semblance that makes an icon possible. The iconic order perceived and interpreted is restored as image in the interpretation of the observer.

Hard facts establish a field of conditions for knowing, feeling and thinking. The way in which the context as image should be displayed is a particular problem. How to make a hard fact into an image is, itself, a hard fact. Impossible. I "solve" this problem through two ideas. The first one is that I imagine a situation, where an unknown world is subjected to surveillance taking place far and high above the possible atmosphere. This requires a method of surveillance, specific viewing angles, distance, and possibility of taking samples from the surface. A method of taking samples should be developed, for hard facts are impossible to show in representation, like indexes without symbols. We need a sample, the thing itself, but also research on the qualities of the sample, hence of its meaning. Pictorial work relies on representation in need of icons. Icons, however, do not prove anything. We have to collect samples at some stage for additional knowledge.

My plan for the work is to thematically embed that foreign world under surveillance, the retrievals of samples, and regularly obtained "photographs" into the representation of work and image. These images show the scenery slowly changing. Is there life? Of this, there seems to be no evidence.

As the series advances, a doubling of metaphor is created. In the first one, I am still in the clutches of a fantasy landscape. I am looking at this world from above. Ascending pillars of smoke tell of geological or biological phenomena taking place. Strangely, parts of this phenomena position themselves frontally vis-à-vis the spectator ("tree", "smoke"). Warm steam, it seems, arises, forming clouds. The planet has some kind of an atmosphere. Next, it is about to become more complicated.

As for the second, that other world perhaps does not exist at all, but reflects my (own) mind as it is constructing itself, or its events, memories, layers, its lapses of memory or blocking off of things from its consciousness, smoothly or by force. The world that is being observed is the observant himself!

I could as well add a completely different interpretation, just as fictitious: the vision is about anyone, for example of myself. Removing bits and pieces of the surface, border areas change as I fabricate new, regenerative mesh and scar tissue. It is a matter of time, of the abrasion of layers, of their removal. I play the creator of a world, but not just of an alien moon or a planet, but of my own consciousness and memories the metaphor of which drawing and its making is able to represent.

The fact that I draw with an eraser is far from insignificant. Its trace resembles a mesh made by knitting or crocheting. In fact nothing is repaired, only black color is removed. A web of light full of tears fills the pictorial space. The series of works presents the "repairs" as changes from one work to the next. Now I am writing my notes, but can add my comments directly into the images. The first mesh, an alien world, is complemented by a descriptive layer. In this interpretative version, the description creates an illusion of surveillance and its corresponding signs.

SOURCES

"O wonder!

How many goodly creatures are there here! How beauteous mankind is!

O brave new world

That hath such people in't!"

The Tempest, Act V, Scene I Miranda's speech

William Shakespeare

My contribution to the exhibition of Icon@BraveNewWorld at the Prague Mánes gallery, 2008, could be twisted into the context of Aldous Huxley's famous 1932 book, Brave New World, but with a tone of hesitation. I try to emulate the inertia between two themes, the nominal umbrella for the exhibition and my work, or, rather create a link between Huxley's ironic dystopia and my artistic endeavor. This is, as is standard, tried out in the theoretical sphere of interpretation if not in aesthetic *ekphrasis*. This attempt would be the usual option, trying to decipher the content of image and text and musing on the whys and wherefores of textual form. This is a possibility, in my opinion, but to do so you need collateral experience, so, be patient.

In a modern work of art, no collateral knowledge is supposedly needed. Only an appreciation of color, lines and planes – while at the same time, of course, a fair amount of contextual familiarity, was and is necessary in order to pass some serious time in the art gallery. Contemporary art does not want to play around that much, at least, not to indulge in implicitness. On the contrary, direct messages are favored like those on the street, where the demand for collateral experience of the rules of the game is obligatory.

Probably some readers might ask why the artist chooses to reproduce this philosopher and not another one? Furthermore, why not some other topic or issue? This reaction is the result of the fact that the text, being a direct reproduction without any distortion, could, supposedly, contain a specific viewpoint towards what should be target of deconstruction, irony, comment, and whatever else. If nothing has been changed, one might think that the artist must be trying to propose his message in complete accord with Peirce. That is, the artwork presents the philosophical fragments of this particular thinker for a reason. The artist functions as a medium for a philosophical discussion but this cannot be the case since the work, as such, is not a discussion in itself.

Artwork can be a starting point or aid-memoire for such a discussion, however, the responsibility of a discussion on philosophy is given over to the viewer. This responsibility, actually, does not differ from the one given over to the viewer of any other kind of work of art. The discussion does not belong to the artwork. It may cause one, without itself being anything else than, here, an icon of Peircean thought and a possible interpretation of something seemingly pictorial.

Famous for his ever- growing standing as one of the founders of modern semiotics, besides a number of other things (geodesy, logic, mathematics, pragmatism), Peirce does not appear an ironic person. Anyway, to find such modes you need to be a real scholar. As for other visual forms shown, an image does by itself not mean anything unless somebody interprets it in some respect. Where's the dystopia and who calls Brave New World a dystopia?

Before I go into (one of my) preferred areas of interpretation, something that is on par with the title of the work given by the artist, I will share with you my gratitude towards an interpretation of Peirce's philosophy out of which the texts in my images are excerpt citations, surrounded by inspiring and clarifying comments. This exegetic and readily accessible feat completed by the Finnish Peirce scholar, Mats Bergman, whose work: *Fields of Signification, Explorations in Charles S. Peirce's Theory of Signs* (Vantaa, Philosophical Studies from the University of Helsinki 6, 2004) forms the milieu of the Peirce texts. He applies a context of communication to the corpus of Peirce's thinking and raises an interest in the hypothesis that

“ Peirce’s conception of sign and sign action is intrinsically communicative; that his often obscure and abstract reflections on sign and sign action can beneficially approached from the point of view of communicative relations....I intend to show that there is a pertinent sense in which Peirce’s basic sign-theoretical concepts can be said to be abstractions from ordinary communicative practices (cf Colapietro, 1995, 25).

My work should be accepted as an intuitive icon of that sphere, where Bergman’s context sets off the area of rhetoric communication of art as icons. An icon, by itself, is a degenerate sign in Peirce’s theory. In order to fulfill their function in a complete sign-relation, icons must be surrounded by other signs and elements of interpretation. Interpretative processes must surround art as pieces of furniture in an art space. This is a necessity of art in order for it to be art. As such, art is never just mere iconographic figures and pieces of the world, but communicative praxis within a shared set of habits of action in visual culture.

In the **Sources** works, I combine Peircean phenomenological proposals with the utopian and thoroughly modern visual formalities of non-figurative imagery. The discrepancy between a scholarly perspective and the context of modernity seen through Huxley’s interpolations and artistic modernism, will be an iconic adventure. The following writing will try to travel that distance, a completely virtual, potential and hypothetical area – an irony if there ever was any since we do not have a complete trust of philosophers as in older days of Hegel, or the hubris of artists like Joseph Kosuth for that matter. To the advantage of Charles S. Peirce, he did not trust philosophers either. Peirce (1839-1914) believed that the experience of the diversities of life is the starting point of philosophic enquiry.

The concepts of communication and meaning were deeply questioned within modernist art, some of the results of which were motivated by and committed to both utopian and subversive symbolism (say Malevitsh, Mondrian, and Beckett, for example). Others entrenched in utopian modernity, as poets and scientists, like Roman Jakobson, Claude Levi-Strauss or Samuel Beckett, tried structuralism and eventually ended in deconstruction, defusing old notions in art as in science. Either a positive endeavor, like Jakobson, searching for the units and polyphony of *parole* against systems of langue, or a negative one, like Barthes and Derrida, in deconstruction and demythologizing semiology. To create a system, another one, preferably the “old system”, must be defused.

I will not separate existential and absurd deconstruction, or even theosophical idealism from each other. The deluge of industrial and political revolt, urban disorder and capital management, made both artistic and social utopias and dystopias into convincing icons, were accompanied by both pessimistic and optimistic reactions which took place in relation to the changes in the modern societies of 19th and 20th centuries.

I have another, more personal image, if you will, of Peirce, related to my thesis work (*Seitsemän maalauksen katsominen/Maalauksen maailman osana*, Helsinki LIKE 2005). Therein, I introduced a possibility in Peircean sign theory, beginning from the phenomenological perspective behind the theory, concurring with what Bergman introduces in his work on Peirce’s ideas forwarding a theory of communication (in 2004). In retrospect, since I presented my thesis work in 2005, I will finally take my potential clues from Bergman (potential because my view still seems altogether preliminary), and propose that Peircean phenomenology (and his semiotics) could be helpful in designing a view on artistic praxis as a sign process. This is not the context of my artwork, though. Artwork do not make research, artists may. The research is done in the discourse upon, say, artwork.

My proposal to connect a theoretical perspective such as Peirce’s with an usually aesthetic-oriented undertaking, such as the artistic praxis, did not explicate the distance between these

two “habits of action”, the practical and the theoretical. Initially, the invitation to take a look at the conglomerate of semiotic pragmatism represented by its founder Peirce, was given to me in a short but intensive tutoring session by Finnish philosopher Pentti Määttänen (Määttänen 1993). Advantageous for me was, as well, was the synthetic view of the Finnish sociologist Risto Heiskala (Heiskala 1997) in trying out an inclusive framework of discussing and linking macro- and micro- level semiotics with structural framing theory of social semiosis. Määttänen and Heiskala favor a hybrid structure of the viewpoints created to discuss phenomena of aesthesis, semiosis and power related interpretation in culture. With Määttänen, his naturalist view combines the spatial and embodied interaction with the environment together with construction of relations between percept/perception in perceptual judgments, that is, as a semiotic process of interpretation on several levels of action/cognition.

As an artist constantly in need for manipulation of the environment, small or big, a hybrid and inclusive set of theories must be adopted to discuss and describe the event of artistic planning – exactly as other human activities in societal context. In this respect, art is never outside society, but inside it and partaking in the changes of society and its surfaces/meanings. Is meaning then, superficial? Yes, convincingly so since meaning is a social condition, not anything tied to the particular individual. The themes of Brave New World deal with the embodied beings in context, in society and in interaction with each other. The crucial subtheme, for any utopia/dystopia, consists of the state of the art of those technological constraints and possibilities we encounter – to create and destroy, create the new by destroying the old. It’s a very binary metaphor, utopia/dystopia. Things have gone wrong and may go, but often seen gone wrong only in hindsight. That is why we need dystopian scenarios.

My series of Peirce texts are from the outset easily seen as a dichotomy between text and image, something interpretable by reading and something less understandable but visual, firing at our synapses. They are, as usually art works are compared to life events, much less sublime, but more beautiful, and will be found wanting in life size experience. The art experience, contrary to many testimonies, feels diluted from the life experience. The main reason for this must be the lesser scale and lack of repetition available in white cube environments compared to other environments.

Both parts in the works of the Sources-series, the text and the image, form their particular abstract, hence, less an iconic result than an iconic starting point. The finish will always play out in the symbolic, as suggestion for conventional interpretation. But the starting point can be iconic possibility. Not lesser potential will be offered by the texts. But, however, only a thorough acquaintance with Peircean thinking will reveal their fuller meaning. The elliptic content is exactly what creates meaning. That is the theme of the Peirce citations. But before this stage of understanding is reached, if ever, both sides of the diptych express a modern dichotomy between text and image. In my opinion, they have still much in common, initially and eventually, when we start to mediate our contemplation into conceptual and critical thought.

A basic and poetic notion tied to the idea of the Brave New World, or utopia/dystopia, is its binary determination. Irony and horror must turn either towards light or into darkness. The black/white mode of both image and text is not without its association to the dichotomy of utopian dreams. The second notion is tied to the general abstractedness or abstraction of both image and text. If we could have a key to the deciphering of the images – to what they depict – and, on the other hand, if we had a deeper knowledge of Peircean interests and terminology, then the pictorial and theoretical perspective could be complemented with understanding, of

meaning in its diverse sense – or grades, which Peirce discusses in his writing. Meaning is suspended, eventually, until further experience shapes and helps us to understand what we have felt and undergone in life. This applies to theory as well.

A more complicated association, which arrives while the artist runs his agenda and gives in to interpretation, is the cultural fact of the distinction between modern art (modernism) and contemporary art. The series of images/texts include a possibility to reflect on what seems different between these two discourses or habits of thinking and doing. In my opinion, modernist art is mainly interested in itself, its own forms, its own media. Modernist experiments seem to end in deconstruction, transgression and poetic irony and abstraction which is resolved only in a conceptual sphere, like in conceptual art, which allows for constant change of media and form within a general and abstract theme. In modernism, this theme was art itself.

Contemporary art strategies abstain from the modern deconstructivist strategy – well exemplified by, say, concretism, abstract art and minimalism - regardless of the manifested attitudes of the artists. Situationism and conceptualism form a kind of transition area or a threshold where modernist deconstruction moves into its last phase, by their respective interests of politics and philosophy, in a shared expression of transgressing the border art/life – a sincere step of any modern avant-garde. Contemporary interests in political and personal affairs or the publishing of opinions on the political/personal in art, taken as a space of power and discursiveness – which it is, promotes the development of art as a discourse on important issues. This development might have already started on the basis of the modernist disruption of art disclaiming its own autonomy. The results of, for example, the contemporary sculpture as what happened with the so called Young British movement in the beginning of the 90's, driven as it was by Saatchi & Saatchi sponsorship and a sense of street credibility, scale and volume based realism, not irony, subtlety or deconstruction (with perhaps one exception, Rachel Whiteread), we might arrive at the conclusion that contemporary directness of speech, albeit through rhetorical methods, is a result of the deconstructive drive itself! In any case, the return to textual and overtly communicative intents entails completely new demands on what and how art should move around in society.

Modernist reflections on the formal features and media of art, and its deconstruction, transforms into narratives of contemporary art, admittedly, with a large repertoire of ways of presentation and representation. If an artist trained in modern methods of mise-en-scene wants to state a clear question – or a clear answer – he/she is in trouble. Modernist deconstruction as a tool for political or personal narratives does not make for clearness. In practice, we have to give in to a long tradition within visual culture, its established means of presentation. Thus, no small aesthetic fee is paid to modernist history and its aesthetic tradition whatever the contemporary issue at hand. Here, I stress the dichotomy between modern and contemporary. Modernist schemes serve as practices of presentation also for contemporary attitudes, which makes for

trouble, unless we settle to accept ourselves as modernists, albeit with a postmodern and emancipated view on each and everything.

My small contribution to the evanescent distinction between modern and contemporary is, simply, the fact that there is no added modernist deconstructing additions or flavors manipulating the Peirce texts. It is the real, unreconstructed form, exactly as Peirce wrote it. This is probably my version of the “educational turn”. When I started my first mix of drawings and diagrams in 2000, I had no idea of any educational turn. *Oratio recta* was, in my mind, no way for art. Art is about *oratio obliqua* and still is, but things are changing. No playing with

words, syllables, forms, here, just direct speech, demonstrations and pitching thrusts of manifestoes and comments to us viewers/readers.

The question is left open if the text in “as it is” form can be treated as part and parcel of an artwork and thus legitimately reproduced without permission from the publishers. My preliminary opinion is that the text is part of the artwork physically and contextually thus, free to be read as any text in an art work. Is this replica of Peirce, both art and philosophy? I would answer yes, both and. There are, since it is surely possible, in-between modes of hesitation and ambivalence. With the Peirce texts, the space of art is turned into a scholarly place, a spot where discussions can be made, not deconstructions of meaning but construction of meaning. If such an opportunity for a discussion will take place, is wholly another question.

That is why our immediate, intuitive encounter with the visual, regardless of symbolic possibilities of meaning, is more or less the same toward image as text. It depends on collateral knowledge and familiarity with the symbolic meaning. The immediate encounter with the moment of aesthesis, or percepts drenched in iconic beauty, carry not one definite meaning by themselves and require collateral, symbolic and conventional knowledge to be judged useful and interpretable. Admittedly, we usually start looking for familiar clues, for an icon of some sort. But the habits connected to textual form and typography does not give rise to an exception of such immediacy. The requirements of contextual knowledge to pin down the lines of a text, say, Peirce in exegesis, does mean that a text cannot be deciphered by itself. It demands other texts and collateral knowledge in order to be useful. Here, then, is the last link between image and text. The formal history of the topological order in text and image respectively, differs, but is of the same category, a visual form that conveys meaning if other contextual aspects are fulfilled.

This makes for a final point. Interpretation of both would-be images and texts are mediations of communication, which always implies a community. Communication per definition is engagement within a social context of speech and action. Modernist art and culture partakes in the deconstruction of communication, many times driven by critical, utopian, or political interests. To harass ways of communication, to break down elements used in communication in order to find the universal unit of inner and outer realities has deeply influenced the forms and surfaces of modern society as icons of modern thinking. To destroy conventions and look at the matter of contemporary society, we seem to need both modern irony and contemporary pathos, as legitimate heirs of new brave worlds of experience. You will find my dichotomy unsuccessful and temporarily out of order, something never happens in the brave new world. Looking back, I tend to see the pioneers of modernism less ironic than what I would like them to be. The more it is nearer to my own awareness and history the stronger the feeling of irony gets. So be it, let's believe that Peirce was as un-ironic as was Kandinsky or Malevitch, or Jakobson, not to mention Mukarovsky or Trubetskoy, on the occasion of this exhibition in Prague, which gave its name to one of the most famous schools of semiotics. In their commitment that sign theory arises from the applied functions within communication, they advanced the concept of art as a special rhetoric of communication – something useful to our understanding of contemporary art discourse, if not modernist rhetoric of non-communication (which is a great irony, of course).

Reading sources

Those sources on art, semiotics and aesthetics, which clearly should be mentioned here, are not mentioned due to the low grade of academic ambition in my writing. I will focus only on noting the Peirce sources. Otherwise, I just write to remember what to return to if needed.

Bergman, Mats, *Fields of Signification, Explorations in Charles S. Peirce's Theory of Signs*, Vantaa, Philosophical Studies of Helsinki University 6, 2004

Heiskala, Risto, *Society as Semiosis, Neostructuralist Theory of Culture and Society*, Helsinki, University of Helsinki 1997

Määttänen, Pentti, *Action and Experience*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1993

Huxley, Aldous, *Brave New World*, London, Chatto and Windus 1932

Orwell, George, *Nineteen Eighty-Four*, London, Secker and Warburg 1949

Sources of excerpts from Peirce as in Bergman, 2004

Charles Sanders Peirce texts are indicated by abbreviations, following Bergman (2004):

CP v:p refers to The Collected Papers of Charles Sanders Peirce; v indicates volume number, p paragraph number.

EP v:p refers to The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings; v indicates volume number, p pager number

MS m:p refers to an original manuscript, see Bergman, 2004, 7.

W v:p refers to Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition; v indicates volume number, p page number

SS p refers to Semiotic and Significs: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby; p indicates page number.

Peirce bibliography mentioned above:

Collected Papers of Charles S. Peirce (1931-58).. 8 vols. Ed. By C. Hartshorne & P. Weiss (vols 1-6), & A. Burks (vols 7-8). Cambridge, MA: Harvard University Press

The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings. (1992-8). 2 vols. Ed. By N. Houser & C. Kloesel (vol1), & The Peirce Edition Project (vol.2). Bloomington: Indiana University Press
Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition. (1982-). 6 vols. to date. Ed. by The Peirce Edition Project. Bloomington: Indiana University Press. Semiotics and Significs: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby. (1977). Ed. by C.S. Hardwick. Bloomington, Indiana University Press

Texts sources mentioned and reproduced in art works:

1. "*Three grades*", pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 MS 649: 1-3 - 1910

2. "*Essay on Pragmatism*", pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 text source EP 2:256 - 1903; cf SS 159 -1903

3. "*...unless the Phaneron*", pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 text source, EP 2:363-364 - c. 1905

4. "*Directly experiencing*", pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 text source CP 1.349 - 1903; MS 462:84-86 -

1903

5. "*Consider that*", pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 text source MS 1135:2 - 1897

6. "*Just as the first*", pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 text source W 6:171

7. "*Let us say*", pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 text source CP 7.619 – c. 1903; CP 7.643 – c. 1903
8. "Phenomenon", pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 text source CP 2.197 – c. 1902; MS 337s:10
9. "The idea of the absolutely first", pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 text source W 6:170-171
10. "Terms" pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 text source W 2:50-51 - 1867
11. "Phanerostopy" pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 text source CP 1.286-287 - 1904
12. " Looking at the matter", pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 text source MS 805:19-20;cf MS 804:22; CP 8.368n23 cf. MS 1135:7-8 – c. 1897 CP 2.357 – 1902; MS 797:10

Jan Kenneth Weckman: 1. "*Three grades*", pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 MS 649: 1-3 - 1910

Jan Kenneth Weckman: 2. "*Essay on Pragmatism*", pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 text source EP 2:256 -1903; cf SS 159 -1903

Jan Kenneth Weckman: 3. "*...unless the Phaneron*", pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 text source, EP 2:363-364 – c. 1905

Jan Kenneth Weckman: 4. "*Directly experiencing*", pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 text source CP 1.349 – 1903; MS 462:84-86 – 1903

Jan Kenneth Weckman: 5. "*Consider that*", pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 text source MS 1135:2 - 1897

Jan Kenneth Weckman: 6. "*Just as the first*", pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 text source W 6:171

Jan Kenneth Weckman: 7. "*Let us say*", pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 text source CP 7.619 – c. 1903; CP 7.643 – c. 1903

Jan Kenneth Weckman: 8. "Phenomenon", pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 text source CP 2.197 – c. 1902; MS 337s:10

Jan Kenneth Weckman: 9. "The idea of the absolutely first", pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 text source W 6:170-171

Jan Kenneth Weckman: 10. "Terms" pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 text source W 2:50-51 - 1867

Jan Kenneth Weckman: 11. "Phaneroscopy" pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 text source CP 1.286-287 - 1904

Jan Kenneth Weckman: 12. " Looking at the matter", pigment print on paper, 50 x 70,5 cm, 2008 text source MS 805:19-20;cf MS 804:22; CP 8.368n23 cf. MS 1135:7-8 – c. 1897 CP 2.357 – 1902; MS 797:10

DIAGRAM

DIAGRAM is an on-going series of works based on diagrammatic icons as tools for discussing and writing. These works are examples of situations when I am trying to make a visual note in order to explain my thoughts about art, signs and images.

The need for such explications is simply because of my work as an art teacher. Unfortunately, pondering such ontologies (what an outdated word, ontologies) is seldom useful in studio discussions, when standing around my own or a student's work. And contemplating a work-in-progress only serves to add to the complexity. It is the reason why you obviously have to ask the same questions at a later stage. The continuous feedback and dialogue eventually create a force that molds your approach to your work and sticks in your mind. Having said this, I have to add that the sort of mind I refer to here is not something abstract, but more a set of certain actions in a corporeal sense, actions that recall memories of past phases pictorially as well as technically, simultaneously as the choices of the following steps in the procedure are being made .

Sketching a diagram about a process is probably useless from the start, if you think that it will create an accurate picture. Is it a picture in the first place? What is an image, if it is a diagram, a sort of a visual equation comparable to a mathematical formula? At least for me, diagrams are a set of mnemonics that help me remember what to say. It does not help me to achieve a deeper understanding. It is a kind of binary system construed from multiple binary systems, and hence, very sketchy indeed. If the elements of the diagram are forgotten it means that we do not see what thought or idea they refer to. That is why a diagram is a symbolic key for a list of thoughts. And if there is no restriction to the list, it becomes form without a symbolic meaning. We can, in that case, only appreciate its form and have a vague idea, or rather a feeling about what it could have meant for those that used this symbol. In this way we wind up in a time warp, in fiction.

By enacting a symbolic aide-memoire and producing non-figurative embellishments, ornaments that bear no traces to nature, the diagram becomes food for the visual in two different ways that we may shift between while moving our gaze onwards. Diagrams need other texts to be used in a particular way, or then they mean nothing and can be put to use as "art". The fact that they are shown as artworks, however, is already one functional way of using them and thus, carry meaning such as "art" carries. If such a functional option exists, there is no end to the functionalities that can be named. For example, we can have the diagram function as a model for a completely different object by giving it a new set of explications. Or, like most visual artwork, they can become design items filling up both private and public spaces. Things that are "art" for some become "design" for others. We should perhaps even admit that these functions are simultaneous events concerning the same objects. The fact - that I like to make diagrams - does not change this at all. In this connection it's only art, but in a lecture they become heuristic memory cards to refresh a textual body of discourse. Where the interest lies, however, is when heuristic inference tries to evoke a sense of the factual and almost self-evident truth.