

LÄHTEITÄ

/Ihme, kumma!/

/Kuink' ihania olennoita täällä/

/Nyt näenkänä! Kuink' ihminen on kaunis!/

/Syloinen, uusi maailma, joss' ompi/

/Tuollaista kansaa!/

William Shakespeare, Miranda'n puhe Myrsky,
V Näytös, I Kohtaus (Käännös Paavo Cajander)

Osuuteni näyttelyssä Icon@BraveNewWorld Prahán 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. Nykyaide 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 (yhdelle) 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 tulkinnallisista tapahtumista. 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 nonfiguraatiivisen 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 filosofiin kuten muinoin Hegelin päivinä, eikä myöskään taiteilijoihin kuten Joseph Kosuthiin, näiden hybriksen hetkelläkään). Peircen (1839-1914) eduksi on luettava ettei hänkään luottanut filosofiin. 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 demytologisoimalla semiologia. Uuden järjestelmän luomiseksi "vanha" on purettava.

En erottele eksistentiaalista ja absurdia dekonstruktiota 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 maalauksen katsominen/Maalaus maailman osana*, Helsinki LIKE 2005). Ehdotan siinä mahdollisuutta Peircen merkkiteorian valossa, tai pikemmin, otan lähtökohtani tuon teorian taustalla olevasta fenomenologisesta näkökulmasta, ja yhdyn siihen mitä Mats Bergman esittää työssään. Siinä Peircen ajatukset tukevat kommunikaatioteoreettista soveltamisajatusta (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 taideteokseni 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 pragmatismiin kokonaisuuteen perustajansa

Peircen avulla annettiin minulle lyhyessä mutta intensiivisessä, suomalaisen filosofin Pentti Määttänen, ohjauksessa (Määttänen 1993). Myös suomalaisen sosiologi Risto Heiskalan synteettinen näkökulma (Heiskala 1997) tarjosi kokeilemaan keskustelemaa, makro- ja mikrotason semiotiikkaa yhdistävää, sisäänsä sulkevaa viitekehystä yhdessä strukturaalisen kehysteorian sosiaalisen semioosin kanssa. Sekä Määttänen että Heiskala puoltavat aesthesis-ilmiöiden, semioosia ja tulkinnan valtasuhteita kulttuurissa käsitteleviin keskusteluihin luotujen näkökulmien hybridistä rakennetta. Määttänen 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 näyttäytyvät 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 yleisiä 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 kuutiassa 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 liittyen Brave-New-World-ajatukseen, tai utopia-dystopia -parin vastakkaisuuteen on sen binaarinen määrittely. 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 Peirce'n 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 tunteneet 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 julkaiseminen 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 nykyveistostaiteessa, kuten tapahtui Saatchi & Saatchin mesenoiman nuoren brittiläisen taiteen kohdalla 1990-luvulla, realisoituivat katu-uskottavana, mittakaavaa ja kokoa hyödyntävänä realismina, ei ironiana, herkkyytensä tai dekonstruktiona (ehkä Rachel Whiteread lukuunottamatta). Tästä päädyimme siihen, että nykyajan suora puhe, vaikkakin retorisine järkytyksestä suosivine keinoineen, on tulosta dekonstruktiiivisesta 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 purkaminen muuntautuu nykyaikaisen 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 nykyaikaisessa eläviä asenteita, mikä tuottaa hankaluuksia ellemmme hyväksy itseämme modernisteina, joskin postmodernisteina omaten kehittyneet käsitykset kaikesta.

Pieni panokseni modernin ja nykyaikaisen hämärälle erottelulle on yksinkertaisesti se, että mitään modernistisia dekonstruktioon liittyviä lisäyksiä tai mausteita ei ole lisätty manipuloimaan Peirce'n tekstejä. Kyse on oikeasta muodosta ilman dekonstruktioa; tekstit ovat aivan kuten Peirce ne kirjoitti. Tämä on luultavasti minun "opetuksellisen käänteisen" versioni. Kun ensimmäistä kertaa aloitin piirustusten ja kaavojen sekoittamisen, ei minulla ollut mitään ideaa mistään opetuksellisesta käänteestä. *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 Peirce'n tekstin toisinto sekä taidetta että filosofiaa? Vastaisin kyllä, sekä että. Ja koska se on mahdollista, välimuotoja löytyy empimisestä ambivalenssiin. Peirce'n 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 tarinat tekstin ja kuvan suhteen eroavat toisistaan, mutta ovat samaa kategoriaa: 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 taiteen diskurssia, ellei modernismin retorista epäkommunikaatiota (mikä on tietysti melkoinen ironia).

Lähdeluettelo

Monia taidetta, semiotiikkaa 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 texteihin 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.

Peirceen 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 reprodusoitujen 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. "Phaneroscopy" 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