

ORNAMENT
&
Beauty

Heini Aho
Jan-Erik Andersson
Niran Baibulat
Kimmo Sarje
Jan Kenneth Weckman
Denise Ziegler

Titanik galleria
5.5–29.5.2016

Miten taiteilijat kokevat kauneuden tänään? Onko sana täysin kadonnut taiteellisesta keskustelusta? Onko ornamentille vielä tilaa? Miltä näyttää ornamentti nykyään? Näyttelyssä Ornament & Beauty esillä olevien taideteoksien ohella, taiteilijat haluavat myöskin kommentoida näitä kysymyksiä tekstien avulla, jotka ovat julkaistu tässä vihossa.

Näyttelyn kuratoivat kuvataiteilijat ja kuvataiteen tohtorit Jan-Erik Andersson sekä Jan Kenneth Weckman, jotka yhdessä filosofi ja professori Bengt Kristensson Ugglan kanssa toimivat AmosLAB'issa, Åbo Akademin yhteyteen perustetussa taiteellisen tutkimuksen laboratoriossa. AmosLAB pyrkii tuomaan taideprojektit ja taiteellisen ajattelun akateemiseen ympäristöön (www.amoslab.fi).

Hur upplever dagens konstnärer skönheten? Är ordet totalt uteslutet från den konstnärliga dialogen? Finns det ännu en plats för ornamentet? Hur ser ett ornament ut i dagens värld? I utställningen Ornament & Beauty kommenterar en grupp konstnärer dessa frågor, dels genom de utställda konstverken, men även genom texter, vilka finns publicerade i detta häfte.

Utställningen är kuraterad av konstnärerna och doktorerna i bildkonst Jan-Erik Andersson och Jan Kenneth Weckman, vilka tillsammans med filosofen och professorn Bengt Kristensson Ugglan drar AmosLAB, ett laboratorium vid Åbo Akademi. Dess uppgift är att föra in konstnärliga projekt och konstnärligt tänkande i den akademiska miljön (www.amoslab.fi).

ORNAMENT & Beauty

Gallery Titanik
May 5 – May 29, 2016

How do artists experience and address beauty at the moment? Has the notion of beauty vanished completely from artistic discourse? Are still ornaments allowed? What does a contemporary ornament look like? In the exhibition Ornament & Beauty, besides the art works presented, the artists also want to comment on such questions in the texts published here.

The exhibition is curated by artists DFA Jan-Erik Andersson and Jan Kenneth Weckman together with philosopher and Professor Bengt Kristensson Ugglan, within AmosLAB, a laboratory for artistic research in connection with Åbo Akademi University. AmosLAB engages in bringing art projects and artistic thinking within academic environments (www.amoslab.fi).

SUOMEKSI (PÅ SVENSKA) 5 IN ENGLISH 19

THE GHOST IN THE CORNER

Heini Aho

Alku ja loppu

Teoksen lähtökohtana on kulma. Ihmisen rakentamassa neliössä maailmassa nurkka on huoneen alku ja loppu. Rungostaan irtileikattu suorakulma tuo näytille kohdan, missä seinät kohtaavat katon taikka lattia. Pieni irtileikattu kulma on heti miniatyyri tilasta, sen seinät ja lattia voivat jatkua ja suurentua loputtomiin.

No Gaps, No overlaps

Etsin ympäristöstä toistuvaa muotoa (piilossa olevia ornamentteja) ja kiinnitin huomion kulmiin. Kulma pitää sisällään kolme samankokoista ja muotoista osaa. Osista voi rakentaa mosaiikkimaisesti toistuvaa ja jatkuvaa geometrisistä tessalaatiota. Muodot istuvat täydellisesti toisiinsa, niiden väliin ei jää aukkoja, eivätkä ne mene päällekkäin.

Geometristä kuvaa tärkeämmäksi nousi kolmiulotteinen, ja jo olemassaoleva kulma, mikä on ollut piilossa neliöön maastoutuneena.

Muutto pyöreästä neliöön

Kun ihminen muutti teltasta kulmikkaaseen taloon, saattoi maailmaa tarkastella tietystä kuvakulmasta yhteen asiaan kerralla keskittyen. Eläminen huoneessa diagonaalisten viivojen ja muotojen keskellä mahdollistui kulmien ilmaantumisen myötä.

Huonekalut ovat huoneiden lapsia. Ne toistavat samoja muotoja eri koossa. Hylly on asetettu kiinni seinään ja laatikot on pinottu päällekkäin. Kulman sylissä on usein monta muuta kulmaa.

Kaapeissamme on nurkkia ja laatikoita, laatikoiden sisällä pikkulaatikoita.

Orgaaninen maailma ei yllä tiukkaan kulmikkaaseen muotoon. Pieni helmi kierii laatikon nurkkaan, sitä on vaikea ottaa sormilla sieltä pois. Pyöreä sormi kun ei pääse tiukimpaan kulmaan.

Kummitustarina

Vaikeasti tavoitettavana, kauimmaisena oleva kulma pölyyntyä ja unohtuu. Hämärä kulma toimii hyvänä paikkana kummitustarinoille, elokuvien kummitusilluusioiden ja metaforana jollekin alitajuntaan piiloon jääneelle asialle. Mitä löytyykään mielen pimeimmistä kulmista?

Kulma on monen tarinan ja ajatuksen alku tai rakennusosa. Geometristä muotoa on ajateltu maailman alkuaineena (Platonin kappale), tai jumalaa maailman matemaattikkona. God is the Geometer of the world.

Teoksen nimi *The Ghost in the Corner* viittaa arkipäiväiseen, varjossaan kulmaan, jota ympäristömme toistaa mantran tavoin, ja kysyy löytyykö siellä pyhyys?

Ghost In The Corner

Teos *Ghost In The Corner* koostuu neljästä eri osasta. Installaatioissa toistuva muoto, *trirectangular tetrahedron*, on 45 asteen kulma, kolmivuvinen pyramidi, jonka yksi sivu on auki. Olen saanut käsivaralla 13 x 13 cm kokoisia kulmia irti käsi- ja puukkosahalla.

Kulmat ovat läpileikkauksia erilaisista neliöistä; erilaisista laatikoista ja huonekaluista. Kulmien leikkauspinnoista näkyy kunkin kulman materiaali ja vihjeitä siitä, mistä se on irrotettu.

Mikä sivu on ollut huonekalun pohja, mikä esimerkiksi ohut seinä. Miksi jokin kulma on vahvistettu metallilla?

Ensimmäisessä osassa eri kohteista irtisahatut, samankokoiset kulmat on aseteltu rinnakkain.

Toinen osa installaatiota on laatikko, joka näyttää työntyvän maan sisälle. Laatikosta on leikattu pois kulma. Osa siitä on ikäänkuin näkyvässä, maan alla, tämän tilan toisella puolella.

Kolmas osa teosta on galleriahuoneen kulmaan asetettu sahanterä. Näyttää, että toiselta puolelta työntyvä sahanterä leikkaa huoneen kulmaa irti. Näkyvissä on leikkauksen uurteet seinässä, maahan tippunut sahausesta aiheutunut pöly, sekä itse sahanterä.

Neljäs osa on yksi erikseen esillä oleva kulma.

Kulma kutsuu zoomamaan, sen kolme linjaa, kolme sivua ja keskeltä löytyvä risteys luovat katseelle kohdan johon fokusoida.

BORD, KONST OCH TANDBORSTAR

Jan-Erik Andersson

William Morris och de "fria skönheterna"

År 2015 gick det prestigefyllda Turner-priset till kollektivet Assembly, som hämingslöst överskrider gränserna mellan konst, design och arkitektur, för deras samarbete med lokala innevånare i en förort till Liverpool. Avsikten har varit att regenerera området. Beslutet har väckt uppmärksamhet i konstkretsarna. En av jurymedlemmarna, kritikern och författaren Jan Verwoert höll en föreläsning på IHME dagarna i Helsingfors 2016, där han var upprörd över att priset gick till sådana, vilka arbetar med konst som kan användas och är till nytta i samhället. Enligt honom bör konsten värna om sitt väsentliga element av att vara onödig!

Detta visar att man rör sig på ett känsligt område och hur skarpa de sen-modernistiska gränsdragningarna fortfarande är. Det fick mig att tänka på konstnären, filosofen och samhällsaktivisten William Morris (1834 – 96), som var en av Arts and Crafts rörelsens frontfigurer.

Morris är känd för att propagera för nyttiga föremål, ett enkelt liv – både i slott och koja – där man noga tänker på vad man har omkring sig. Hemmet och huset ansåg han vara alltings bas: "If I were asked to say what is at once the most important production of Art and the thing most to be longed for, I should answer, a beautiful House..." (Morris, URL)

Morris syn på skönhet kan ses genom hans sätt att betrakta mänskans behov av lyx och att "visa upp" som hinder för att uppleva det väsentliga. Som botemedel erbjuder Morris att man aktivt bör betrakta sin omgivning med följande i tankarna: "... nothing can be a work of Art which is not useful; that is to say, which does not minister to the body when well under command of the mind, or which does not amuse, soothe, or elevate the mind in a health state". (Morris 1962, 102.)

Morris propagerade för att göra sig av med sådana föremål, konstverk och ornament, till vilka man ingen djupare relation har. Men det handlar inte om att ersätta dem med minimala ytor utan ornamentik. Här har modernister medvetet misstolkat begreppet enkelhet för att

utgöra en monokrom och odekorerad yta. Men en ornamentik, baserad på föreställande motiv från naturen, var för Morris av central betydelse och han satsade en stor del av sin kreativa tid för producera komplicerade, tidlöst vackra mönster, av vilka tapeterna fortfarande är i produktion.

Morris hade en rättfram och klar syn på skönheten: "... , everything made by man's hands has a form, which must be either beautiful or ugly: beautiful if it is in accord with Nature, and helps her; ugly if it is discordant with Nature, and thwarts her; it cannot be indifferent: ..." (ibid, 85.)

Men Morris var förstas införstådd i de problem som uppstår, då man skall re-representera naturen. Det är inte fråga om att imitera naturen; konstnären och hantverkaren fungerar enligt sina ena lagar, men resultatet, föremålet som skapats, bör "...look as natural, nay as lovely, as the green field, the river bank, or the mountain flint." (ibid, 85.)

Morris såg, i utvecklingen mot ett mera komplicerat samhälle, att även konsten kompliceras och börjar befatta sig med mer och mer intrikata problem. Han var sålunda bekymrad över att konstnären börjat ta skydd i elfenbenstornet och tappat kontakten med hantverkarna, som genom att producera användbara föremål, mera direkt kan kommunicera med det omgivande samhället. Hans syn var att både konstnären och hantverkaren, samt samhället, skulle tjäna på att dessa yrkesgrupper kunde samarbeta på ett fruktbart sätt.

Mitt eget konstnärliga arbete är influerat av Morris tänkande. Helhetskonstverket, huset *Life on a Leaf*, som jag planerat tillsammans med arkitekt Erkki Pitkäranta och 20 inbjudna konstnärer och hantverkare, är ett konkret exempel på hur samarbetet mellan dessa yrkesgrupper kan se ut i dagens värld. Liksom Morris upplever även jag – ännu – att naturen fortfarande är ett outtömligt förråd av estetiska upplevelser; färger och former, vilka kan betraktas som vackra på exakt samma sätt som Morris såg dem. Men sättet att representera naturen är förstas anorlunda, och går genom min personliga lekfullhet och uppväxt i ett postmodernt samhälle. Husets estetik och uppbyggnad är baserad på naturmetaforer; bottenvåningen är som en mörk grotta med en äng, mellanvåningen finns uppe bland trädtoppana och den översta våningen fylld av ljus, som uppe på en bergstopp. Flera av de konstnärliga inslagen behandlar kulturen som en membran genom vilken naturen, på många olika sätt, flyttas in i huset.

Ornamentik med föreställande motiv, starka färger och glada expressiva mjuka former – planerade med innerlighet och utförda med yrkesskicklighet – skapar i mina ögon en vacker rumsupplevelse. Men andra kan uppleva det som något naivt, vilket bra passar som ett daghem, men inte som seriös arkitektur. Denna skarpa gränsyta, som uppstått under modernismen, där färg- och formglädjen tilldelas badstranden, barnkammaren och reklamens spretande värld, gentemot en vuxen värld med låd-baserade hus med svarta, gråa eller vita väggar, vilka samtidigt utgör koden för att svara "seriös".

Morris ruckade även på en annan av modernismens hörnstenar, då han inte såg någon värdeskillnad mellan designade bruksföremål och konstobjekt. I mångt utgår sen-modernismens tänkande fortfarande från Immanuel Kant, som utdömde föremål som har andra intressen (till exempel kan användas för att göra något) från de "fria skönheter" domän. Till de utdömda räknade Kant även arkitekturen (man kan ju bo i ett hus!) men inte, intressant nog, ornamentiken som han ansåg hörde till de "fria skönheter". Något som skulle irritera arkitekten Adolf Loos, som skrev essén "Ornament och brott" (1913) och andra ornament-hatare några hundra år senare.

Nu 100 år efter Loos, har referenssystemen igen ändrats och kan man se drömmen om en "ren" och "fri" konst i ett nytt, inte alltid så trevligt, ljus: den samtida elitkonsten är satt ett mycket snävt bundet system, starkt kopplat till olika lager av berättelser, teorier och utvecklingslinjer. Ännu intressantare blir det när man tänker på att Kandinsky och de andra abstrakta pionjäreerna i början av 1900-talet behövde stöd av andliga historier om den fjärde dimensionen, för att undvika att deras konst skulle bli "ett tapetmönster". Är det kanske så att den verkligt "fria skönheten" existerar i ornamentet, som lever i utkanten, inte drar uppmärksamheten till sig, utan på ett odramatiskt och fritt sätt "ramar in"?!

De utställda arbetena

I mitt projekt för utställningen *Ornament and Beauty* presenterar jag firman *Beautiful Mistake*, för vilken jag designat ett komplett litet kafefbord, som är uppbyggt i tre estetiska lager. Längst ned finns en triangelformad hylla, som också ger stöd åt de tre organiskt formade

benen. Inspiration har jag fått av de bord som skapades under Arts and Crafts- samt Jugend-perioderna, då man ofta hade en hylla nere mot golvet. Bordets ben är gjorda av böjd faner, som för tankarna till 50-talets finska design, med Alvar Aalto. Det tredje lagret, bordsytan, flyttar oss till nutida estetik. Dagens högklassiga utskriftsteknik gör det möjligt för konstnärer att göra konstverk, som skrivs ut och info-gas mellan akrylatlager. *Beautiful Mistake* har bjudit in konstnärer för att göra ytor för borden.

Jag har själv designat en serie på sex olika bordsytor genom att göra digitala teckningar med ornamentala motiv från naturen. Tanken är att flytta konsten och ornamentiken från väggen, där den är en "fri skönhet", utan funktion, ut på golvet och omvandla den till (en del av) ett användbart föremål. På utställningen ser man ett urval av dessa ytor.

Vad är då detta bord: ett bord med inbyggt konstverk? Ett blott och bart designat bruksföremål. Men var händer om man står rakt ovanför bordet, utan saker placerade på det, och ser ned på ytan, då benen är skynda så att de inte syns. Kan man då, under dessa förutsättningar, se på ytan, utan att tänka på dess användning som bord. Är upplevelsen densamma, som att se samma yta upphängd på väggen, utan bordsben?

Ett av borden har en yta som är ett samarbete med Institutionen för datateknologi vid Åbo Akademi. I sitt grundtillstånd är bordet ett 30 mm tjockt lager vit akrylat, en grumlig, vit yta; modernism i sitt grundläge! Men då man lägger ner en kopp eller något annat föremål, som orsakar ett litet ljud, reagerar bordet med en rad olika ornamentala mönster, framkallade av LED ljus inbyggda i ytan. Ljusböjningens form och tidslängd beror på vilka ljud man orsakar genom att röra föremålet på bordet.

Kan denna ljus-upplevelse upplevas "skilt" från bordets funktion som bord? Samma frågeställning gäller även det bladformade huset *Life on a Leaf*. Genom att huset genom sin form och alla detaljer, som dropp-, blad- och hjärtformade fönster, tappar sina normala referenspunkter till begreppet "hus", kan man då se på det (på avstånd från vägen invid) som en "fri skönhet". Kant skulle knappast godkänna detta, men å andra sidan har mycket hänt sedan Kant. Jag upplever att man kan se huset (eller bordet) på två olika sätt: man kan uppleva det som

färger, former etc., men om man vill, kan man koppla på en annan referensram och se det genom sin funktion som hus (eller bord).

Hos många konstsamlare ser man föremål som ursprungligen varit gjorda som bruksföremål, som skålar och vasar utställda i vitriner, ämnade att betraktas enbart som konstföremål, vilka inte har andra intressen kopplade till dem. Picasso gjorde serier av keramiska tallrikar, vilka aldrig var avsedda för att äta på, men vilka man förstås kunde äta på.

Utöver presentationen av borden, producerade av firman *Beautiful Mistake*, visar jag ett väggarbete, *Kosmos*, en ornamentala cirkel uppbyggd med föremål hittade i familjens badrumsskåp. Föremålen ingår i våra ritualer för att göra oss vackra.

Enligt Kent Bloomer har termen ornament har sitt ursprung i den grekiska termen *Kosmos*, som betydde ungefär "universum", "ordning", och "ornament". För grekerna betydde *Kosmos* motsatsen till *Kaos*. För att skapa *Kosmos* utgående från *Kaos* behövs *Eros*, kärleken. Enligt Bloomer kan ornamentet uppfattas, som en kraft som transformerar konfliktfyllda världsliga element.

Bloomer spinner vidare på begreppet *Kosmos* och hittar en vacker koppling till det feminina: Det grekiska ordet *Kosmeo* betyder att arrangera, "att beundra". Vi använder kosmetika för att lyfta fram och förstärka vårt eget "kosmos". (Bloomer 2000, 15-17).

Litteraturförteckning

Morris, William. 1962. *Selected Writings and Designs*. Edited by Asa Briggs. Penguin Books, Suffolk 1962

From the lecture: *Innate Socialism* 84 – 105.

Morris, William. Quote from *Some Thoughts on the Ornamented MSS of the Middle Age*. <http://www.inspirationalstories.com/quotes/william-morris-were-broken-once-for-all-what-striving/> (Nerladdat 20.4.2016)

Bloomer, K. (2000). *The Nature of Ornament. Rhythm and Metamorphosis in Architecture*. New York: W.W.Norton & Company.

MUOTO JA ELÄMÄ

Kimmo Sarje

Kansainvälinen tyyli, arkkitehtuurin ja muotoilun sotien välillä syntynyt valtavirtaus tarjosi typografiaa ornamentiksi. "Kansainvälisen tyylin arkkitehtien käyttämä tekstin typografia, "lettering", muistuttaa läheisimmin oikullista ornamenttia", Henry-Russell Hitchcock, Jr. ja Philip Johnson kiteyttivät 1932. Iltaapäivälehtien ilmoitukset ovat tämän periaatteen parasitteja katutilan kaupallisena, luonnonvoimaisena ornamenttina.

Piet Mondrian 1926: "Tämän päivän tehtävä onkin luoda kauneuden suora ilmaus ... yksinomaan viivojen, tasojen tai volyymien ja värien kautta." Puhdas abstrakti kauneus syntyi mutta sen rinnalla myös geometrisen abstraktion – kansainvälisen tyylin sisar kuvataiteessa – ja ornamentin epäpyhä liitto.

Iltaapäivälehtien mainokset – lööpit – ovat näkyvä osa median arkipäivää. Meillä keltainen lehdistö tunnustaa väriä ja suosii ilmoituksissaan lämpimän keltaista pohjaväriä, mustaa tekstiä ja mustaa kuvaa. Myös punaista lisäväriä käytetään, ja silloin tällöin lööppi painetaan nelivärisenä.

Lööppi on julkisuuden laji. Pääsääntönä on, että huonot uutiset ovat hyviä. Lööpit ovat skandaalien ja mokien näyteikkunoita, joissa Adolf Loosin syytös "ornamentista rikoksena" on kirjaimellinen graafinen sanoma.

Lööpit ovat julkista tilaa täplittäviä graafisia ja retorisia merkkejä. Ne ovat ornamentti, joka välittää mielikuvia ja tunteita tekstien ja kuvien montaaasina. Ne ovat graafinen matriisi, johon projisoimme elämämme. Ilmoitusten layout on primitiivistä; suttuiset kuvat rinnastuvat groteskiin typografiaan. Tässä karheudessa on lööpön voima ja luonne, joka erottaa sen julisteesta ja mainoksestakin.

Montaaasini ovat leikkaus modernin typografian ja abstraktin taiteen ornamentissa. Muoto ja elämä ottavat mittaa.

DEN VACKRA KODEN

Jan Kenneth Weckman

Budskap och betydelse möter egentligen aldrig varandra. De lever samtida men skilda liv och förenas med varandra för att efteråt skiljas i tiden och rummet med våld, om än så subtilt.

Konsten kan visa glappen i tid och rum genom bruk av retorik, metafor och förskjutning ända fram till förstörelse och onyttia, för att nämna några starka metaforiska tecken som står att finna i modernismens sophink.

I samlingen av länkar som beslut i arbetet blir det ungefär så här:

Utgående en väldig modell av färgrymden (RGB) väljer jag ut ett antal QR-diagram, som reagerar i och med en tillfredsställande skillnad av ljus, oberoende av färgnyans och renhet. En binär kontrast i fråga om ljuset räcker till. QR koden hänvisar till texter, men om den binära kontrasten är för svag, går den inte att läsa. QR koden blir oanvändbar.

Den otjänliga QR koden är "ren form", endast konst. Men den som fungerar, är således design. Denna skala, från dysfunktion till funktionell instrumentalism, täcker fältet från konst till design. Dock, i samtidskonsten accepterar vi att dagens ordning innefattar kommunikativa och funktionella budskap, åtminstone sedan Brillo Box-dagarna, som innebär att konsten, enligt Arthur Danto mister sin (forna) mening och blir en "posthistorisk" affär. Alltså kan jag påstå, att också den kommunikativa och funktionella formen måste ses som konst. I vilket fall som helst, har vi möjligheten att tänka ur två perspektiv, kanske flere. Formerna som visas på galleriet eller museet, som t.ex. Warhols Brillo Box är *de jure* konst trots sin ikoniska identitet med en viss kommersiell produkt. *De jure* är mina pigmenttryck konst eftersom de placeras som sådana i en utställning. *De facto* kan kanske några av dem bli avlästa och föra diskussionen vidare. En sådan liten detalj kan väl knappast förstöra den vita kubens stilla frid?

Gällande diskussionen om vad som händer skönheten som en essens av konsten, detta behandlar Arthur Danto i efterföljd till Dave Hickey och bl.a. Whitney Biennalen 1993 i sin bok *The Abuse of Art* (2003) och i andra kommentarer. Resultatet måste ses i sammanhanget att konsten kan vara både "konst" och "design". En sådan bredare

syn bör acceptera en konsternas pluralism vi tar på allvar, i bedömningen av sådana element som konstnärlig forskning och tillämpad service design med konstens förtecken (och medel) i aktivismer, i samhälls-orienterad konst och relationell estetik. Dessutom, i enlighet med Danto, måste vi acceptera att skönheten inte längre efter det oförsonliga avantgardet och dadaismen är någon som helst del av konstens essens, men att den *kan* hänga med på olika sätt i symboliska uttryck och manifestationer inom samtidskonsten helt enkelt på grund av att vi nödvändigtvis behöver skönheten, vilket konsten inte gör.

Här vill jag endast peka på den binära karaktären av formens och innehållets världar som får artefakter och tolkningar att löpa tillsammans sida vid sida, inte alltid som symptom, inte alltid som manifesterade tecken vi alla kan dela. Mina exempel på modern form, QR-diagrammen, lika effektiva som byggnadsstrukturerna i rutfältets format à la Bauhaus, förenas med - eller står i dysfunktionell relation till - ett antal texter. Plockande bland texter och citat, som en hommage till våra aktuella projekt, kan du hitta bekanta tankar eller sådana som kanske intresserar dej. I vilket fall som helst - om QR-kodläsaren på din smart-phone lämnar dej i sticket - är det endast konst.

Under motorhuven eller i Studion

QR-koderna är grafiska användarsnitt för av data och information utvecklade från streckkoder i kommersiellt bruk. QR-koden (förkortat från Quick Response Code) är varumärket för en typ av streckkoder i matris (tvådimensionell streckkod), som inledningsvis användes för löpande bandet i tillverkningen av fordon i Japan. QR-koden möjliggör snabb identifikation av data.¹

QR-koder erbjuder ett enkelt arrangemang av tre saker,

- 1) en grafisk tvådimensionell artefakt
- 2) som ger en möjlighet att bekräfta data
- 3) i relation till givna villkor, (text, biljett och inträde till ett evenemang) och annan information som till exempel verken i ett museum.

Denna grundform etablerar en relation mellan information, som text och bilder on-line, och presenterar symbolisk form i referens till sitt

¹ (https://en.wikipedia.org/wiki/QR_code).

”innehåll”. Text som grafisk och symbolisk form är den dominerande stilen av nonfigurativ ”konst”.² I princip är skillnaderna mellan textigenkänningsprogram, OCR, läsaren av optisk form som streckkoden och QR-koden väldigt liten, såpass liten att följande reaktioner uppstår på diskussionsajten User Experience Stack Exchange:

”Därför kunde varje behov av en QR-kod lösas trevligare, mindre fult, helt enkelt genom att placera den alfanumeriska texten av en URL, eller annan identifikationsfaktor tillsammans med en annan lätt igenkännlig logo snyggt bredvid vilket helt ber att ”Skanna mej!” Men den fyrkantiga QR-koden är asful, och, än viktigare, kräver en person som vill posta koden att gå till en app och skapa koden. Finns det inget enklare och mera framtidsvänligt sätt att fatta att det mycket mycket starka OCR kapaciteterna är redan med oss och att QR-koderna kommer att hamna på sophögen.³

Kommentaren att QR-koden är ”asful” (eller ”butt-ugly”) fastnade i mitt sinne. Den äldre OCR-koden antas vara ett ”mera trevligt” sätt att förena en grafisk form, t. ex. en bokstav eller vilken form som helst som kan aktiveras i en länk och läsas (kom ihåg, inte av OCR-koden självt utan via nyckel till verbalspråket) på innehållssidan (av oss själva som tolkare) i en ikon, index och symbol.

Enligt min mening kvarstår två tydliga alternativ. En är, igen, en text som hänvisar till andra texter, en oavslutad semiosis med kapaciteten att leda till någon handling, händelse eller till förståelse av ett kringliggande sammanhang, eller förhoppningsfullt något bekant för användaren/läsaren. Det andra alternativet leder till ingenstans som presenteras konventionellt (i samförstånd), och blir alltså ”det självt” med ett antal möjliga betydelser i fördröjd ordning. Detta är något som ett konstverk ”kan göra oss” (och som i själva verket sker i varje utbyte av tal mellan individer - i en förhandling över tolkningar). Däremot, i

² QR-koden introducerar till synes en innovation jämfört med det fonemiska språket som bär på en uppsättning tecken med kulturella villkor i kombination av ett koncept och ljud/grafiskt mönster (tal och skrift). Verbalspråkets ekonomi flaggande ungefär 28 element i olika ordning speglar talspråket över en mängd olika talspråk och alltså varierande teckensystem. Varje språk bygger på sina egna konventioner av ljud och koncept. Den snabbare binära QR-koden fungerar för en skanner, tvådimensionellt och i princip på samma sätt med hänsyn till skillnader i teckenform, men konstrueras att uppfatta skillnaden av ljuskontraster till en viss gräns.

³ <http://ux.stackexchange.com/questions/8139/is-my-suspicion-correct-that-qr-codes-will-be-a-short-lived-standard-with-little> ((retrieved 4.3.2016).

uppfattningen om fördröjning som en misslyckad kommunikation tar samtidskonsten sin början i riktning mot en oratio recta, såsom nu detta vore någonsin möjligt.

Och för vad?

En retorik i tungviktarklassen kan skönjas: hur kan något kunna presenteras som "sig självt", inget annat än vad det är i sig? Detta påminner oss om en Peirce's ikon-begrepp med hänvisning till ett rent tillstånd som inte relateras till något annat, något som är omöjligt i konkret mening. Jag väljer att ge konstverket status som en sådan meningens slutstation, visserligen inbäddat i betydelsen "som konst". Denna status för formen "som konst" uppstår inom modernismen skapelse, det non-figurativa måleriet. Av någon orsak föredras i dessa fall geometrisk och enkel form, rektanglar, kuber och rutor, ränder och cirklar: Malevitsch (RU), Mondrian (NL), Ad Reinhardt (USA), a Frank Stella (USA), a Jules Olitski (USA), or Carolus Enckell (FI) and Kimmo Sarje (FI) tillsammans med många andra som anser det viktigt att hänvisa till ett sådant tillstånd, i oss, eller i "dem", det vill säga konstverken som firar utopiska teman.

Och av andra orsaker beslöt konstfilosoferna att först långt senare notera den kontextuella utveckling av konsten genom vilken allt annat avsägs förutom verkets status "som konst". Detta upptäckt sker i samband med Andy Warhols Brillo Box analyserat av Arthur Danto.⁴ Det "andra" är borta.⁵ På samma gång förefaller också «historia» försvinna, den historicism som gäller den kritiska uppmärksamheten av mediet inom en autonom konstgenre, vilket Clement Greenberg anför som ett kriterium för måleriets väsen.

Icke-ingenting och inte vad som helst går samman, eller så inte. Såsom religionsvetaren och konstnären Mark C. Taylor säger: "Trots att tanken kan inte tänka utan att tänka intet, består den västerländska ontoteologiska traditionen i själva verket av en utdragen satsning på att inte tänka inte." (*Though thought cannot think without thinking not, the Western ontotheological tradition has, in effect, been in an extended*

4 Danto, Arthur C., *Beyond the Brillo Box*, University of California Press, 1998

5 Saul Ostrow i Företaget av: Arthur C. Danto: *The Wake of Art: Criticism, Philosophy and the Ends of Taste*, selected essays with a critical introduction by Gregg Horowitz and Tom Huhn, New York, Routledge 2011, xv.

effort not to think not").⁶ Optionen att inte tänka inte kunde uppfattas som en tanke att omfatta oavslutad semiosis. Detta är språkets realism avslöjade av Peirce's pragmatism och Derrida's dekonstruktion trots olika målsättningar.

Optionen att tänka intet inleds med ansträngningen att tänka något "i sig", det mystiska objektet Kant ville att vi skall lämna i fred i utmärkandet av gränsen för sin transkudenta solipsism. Vilket, från en pragmatistisk synvinkel förefaller onyttigt och vansinnigt i en tankens slutstation jämförbar med skeptisismens ontologiska resultat - vilket borde göra det säkert att gå ut på gatan genom fönstret i åttonde våningen.

Alla dessa problem löser sig, kanske för gott, ifall vi går med på att bli av med våra symboliska språk genom att benämna dem konstverk, inte kunskap. Detta blir mitt alternativ, i sömnen mellan konst och design.

AIDANVIERTÄ KÄVELLEN

Denise Ziegler

Aita

Aidan malli on niin sanottu kaksipuolinen aita: poikittaispalkit ovat vaakasuunnassa kolmella korkeudella (alhaalla, keskellä ja ylhäällä), ja niihin on molemmille puolille kiinnitetty pystylaudat nauloilla ja pulteilla. Pystylaudat on aseteltu lomittain siten, että niiden väliin on jätetty leveät raot.

Tapaus

Kun tarkastelee aitaa liikkuvasta näkökulmasta, eli kun kävelee aidan vierestä ja katse on aitaan päin kääntyneenä 45° eteenpäin tai 45° taaksepäin, rakojen välistä näkee aidan toiselle puolelle. Näkymä aidan toisella puolella näyttyytöy illuusion tai elokuvan liikkeiden kaltaisena. Pystylaudat ja niiden väliset raot nimittäin vuorotellen estävät ja

6 Taylor, Mark C., *Nots*, University of Chicago, 1993.

paljastavat näkymän, joka on aidan takana. Pystylaudat ja niiden väliset raot toimivat analogisen elokuvaprojektorin tavoin, jossa sulkimen nopea vuorottelu animoi nopeasti vaihtuvat kuvat elokuvaksi.

Suoraan edestäpäin katsottuna (katse 90° kohti aitaa) aidan lomitaiset pystylaudat estävät kokonaan näkemästä aidan toiselle puolelle. Tämän voi tulkita siten, että aita tarjoaa sen vieressä kulkevalle kaksi mahdollisuutta tarkastella aidan toisella puolella olevia tapah- tumia: ennakkointia (havaintoa siitä, mitä tapahtuu edessäpäin) tai mieleen palauttamista (havaintoa siitä, mitä on jätetty taakse). Aidan vieressä kävelevälle ei ole *tätä hetkeä*. (Niin kuin ei ole oikeastaan liikkuvaa kuvaakaan. Se, mitä kutsumme liikkuvaksi kuvaksi, on havainnoimisen illuusio, temppu, joka leikkii visuaalisen aparaatimme rajallisuudella.)

Olettamus

Jos katseet, jotka läpäisevät aidan raot, olisivat kiinteä ainetta, vaikkapa puisia varsia tai esineitä kuten aivot, kaksipuolisen aidan vierestä kävelevän ihmisen havainnot olisi mahdollista manifestoida kuvanveistollisin keinoin. Sillä tarkoitan, että kokemuksellinen havainto saisi muodon ja materiaalin. Tämä on *Walking Next to a Fence* -teoksen idea.

Näyttelytilan seinälle on ripustettu raakalaudoista rakennettu kuvitteellinen tilanne, jossa kaksipuolinen aita ja tyylytellyt aivot nähdään lintuperspektiivistä. Teoksella on kokeellisia ja ornamentaalisia piirteitä. Kauneus taas on minusta kuvitteellisuudessa.

THE GHOST IN THE CORNER

Heini Aho

Beginning and end

This starting point of this work is the corner. In the man-made square world, the corner is the beginning and end of a room. A right angled corner cut off from its attendant framework shows where walls meet a ceiling or a floor. A small corner thus removed from its context immediately becomes a miniature of a space, with walls and floors endlessly continuing and expanding from it.

No gaps, no overlap

I looked for recurring forms (hidden ornaments) in my surroundings and I noted corners. A corner contains three parts of the same size and form that can be used to construct a recurring tessellation continuing in the manner of a mosaic. The shapes fit each other perfectly with no gaps or overlap.

More important than the geometric image was the three-dimensional – and existing – corner, hidden and camouflaged within a square.

The shift from round to rectangular

When man moved from tents to live in houses with corners, the world could be viewed from a given angle, focusing on one thing at a time. Living in a room among diagonal lines and forms was made possible when corners appeared.

Pieces of furniture are the children of rooms, repeating the same forms in different size. Shelves are attached to the wall, and box shapes are piled on top of each other. There are often many other corners in the lap of a corner. There are corners and box-shaped compartments and drawers in our cupboards, and smaller boxes within larger ones.

The organic world does not achieve strictly angular forms. A small bead will roll into the corner of a drawer and it can be hard to remove it with your fingers. A round finger will not reach into the smallest corners.

A Ghost Story

Hard to access, the furthest corner will gather dust and be forgotten. A dark corner is a good place for ghost stories and the ghost illusions of films, and a metaphor for things remaining hidden in the subconscious. What might be found in the darkest corners?

A corner is the beginning or element of many stories and ideas. Geometric forms have been regarded as the elements of the world (the Platonic solid) or God has been considered the Geometer of the World. The title of the piece, *The Ghost in the Corner*, refers to the dark, everyday corner that our environment repeats like a mantra, asking whether sanctity might be lurking there.

The Ghost in the Corner

The Ghost in the Corner consists of four parts. Its recurring form is a *tri-rectangular tetrahedron*, a 45-degree angle, a three-sided pyramid with one open side. I have removed by hand 13 x 13 cm sized corners using a handsaw and a keyhole saw. The cut faces of the corners show their respective materials and give hints about where they were removed from.

Which side was the base of a piece of furniture, and which one was a thin wall? Why is a corner reinforced with metal?

In the first part, corners of the same size sawn off from various objects are placed alongside each other. The second part of the installation is a box that appears to be entering the ground. A corner has been cut off from it. Part of it, in a sense, is unseen, underground, on the other side of the present space.

The third part of the artwork is a saw-blade placed in one corner of the gallery space, giving the impression that the blade emerging from one side is cutting off the corner of the room. Cutting grooves in the wall, dust from the cutting on the floor and the blade are visible.

The fourth part is a separate corner standing on its own.

The corner invites the viewer to zoom in. Its three lines, three sides and their intersection in the middle give the viewer's gaze a point on which to focus.

TABLES, ART AND TOOTHBRUSHES

Jan-Erik Andersson

William Morris and the "free beauties"

The prestigious Turner Prize of 2015 went to the Assembly collective, which without scruples mixes art with design and architecture. The prize was awarded for their socially engaged activities with the residents of a suburban area in Liverpool, their idea being to regenerate the community. The decision stirred a lot of reactions in the art world. One of the members of the jury, critic and author Jan Verwoert, held a lecture at the IHME conference in Helsinki 2016 in which he was upset that the prize went to people who work with art that can be useful for society. In his opinion, art should protect its precious value of being unnecessary!

This shows how sensitive this area still is and how sharply Late Modernist borderlines are still being drawn. This led my thoughts back to the artist, philosopher and social activist William Morris (1834 – 1896), one of the foreground figures of the Arts and Crafts Movement.

Morris is known for his advocacy of useful objects, a simple lifestyle – in castles and cottages alike – where you have to think carefully about the things that surround you. In his opinion, the home is the base of life: "If I were asked to say what is at once the most important production of Art and the thing most to be longed for, I should answer, a beautiful House..." (Morris, URL)

Morris' view of beauty can be seen through his way of regarding man's desire to "show off" and of luxury being an obstacle to experiencing a deeper life. As a remedy, he suggested that one should actively study one's environment with the following in mind: "... nothing can be a work of Art which is not useful; that is to say, which does not minister to the body when well under command of the mind, or which does not amuse, soothe, or elevate the mind in a health state". (Morris 1962, 102.)

Morris was a staunch advocate of getting rid of objects, artworks and ornaments with which there is no deep relationship. This, however, does not mean replacing them with minimal surfaces without ornament. In this case, modernists have consciously misinterpreted the

concept of “simplicity” to mean a monochrome surface without ornament. Instead, ornaments, based on figurative shapes taken from nature, were a central element for Morris and he devoted a great deal of his creative time to produce complex, timeless beautiful patterns, of which the wallpapers are still being made.

Morris had a very straightforward and clear view of beauty: “... everything made by man’s hands has a form, which must be either beautiful or ugly: beautiful if it is in accord with Nature, and helps her; ugly if it is discordant with Nature, and thwarts her; it cannot be indifferent: ...” (ibid., 85.)

But he was of course familiar with the problems that occur when nature is re-presented. This not a question of imitating nature; the artist and the craftsperson work according to their own laws, but the result, the object that is created, should “...look as natural, nay as lovely, as the green field, the river bank, or the mountain flint.” (ibid., 85.)

Morris understood that in the process toward a more complex society, art also becomes more complicated and begins to deal with more and more intricate problems. He was thus concerned that artists would begin to withdraw into their ivory towers and lose contact with artisans, who by producing objects for use have a more direct contact with society. He maintained that both the artist and the artisan as well as society would benefit if these groups could work together in a fruitful way.

My own artistic work is influenced by Morris’s thinking. The total art work, the house *Life on a Leaf*, which I planned together with architect Erkki Pitkäranta and 20 invited artists and artisans, is a concrete example how collaboration between the three groups can be carried out in the contemporary world. Like Morris, I experience that nature is still an infinite store of aesthetic experiences; colors and forms, which can be considered beautiful in the same way as Morris saw them. But the way to represent nature is of course different. And it is mediated through my own personal playfulness and the experience of growing up in a postmodern society. The aesthetics of the house and its structure is based on metaphors taken from nature. The ground floor is like a dark cave next to a lighter meadow, the first floor is like being at the level of the tree tops. The second floor is filled with light, as on a mountaintop. Many of the artworks deal with culture as a membrane through which nature is transferred in various ways into the house.

Ornaments with both abstract and figurative motifs, strong colors and cheerful expressive forms – designed with devotedness and executed with skill – create in my eyes a beautiful experience of space. But someone else can see it as something naïve, suitable for day-care centers, but not as serious architecture. This razor-sharp border, which was cultivated during Modernism, relegates colors to leisure time at the beach, the children’s corner and the effervescent world of commercials, in contrast to the serious world of adults with box-shaped buildings with black, gray and white walls, which are also the code for “seriousness”.

Morris also undermined another of Modernism’s cornerstones when he saw no difference in aesthetic value between designed, usable objects and art objects. In many ways, Late Modernist thinking is still based on Immanuel Kant, who banished objects that have other interests (for example to be used for something) from the domain of the “free beauties”. Among these outlawed objects Kant included architecture (you can actually live in a house!) but not ornaments, which he considered belonging to the “free beauties” – something that irritated architect Adolf Loos, who wrote the essay “Ornament and Crime” (1913), and other ornament-haters some 200 years later.

Now, a century after Loos, the system of reference has changed again and one can see the dream of “pure” and “free” art in a new, and not always so nice, light. Contemporary elite art is a very narrowly knit system tightly bound to different layers of narratives, theories and lines of development. It becomes even more interesting when you consider that Kandinsky and the other pioneers of abstract art needed the help of spiritual stories of the fourth dimension to avoid their art being considered “just wallpaper”. Perhaps it is so that the real “free beauty” exists in ornament, which lives on the margins, not drawing attention to itself, but “framing” in an undramatic and free way.

Works on display in the exhibition

In my project for “Ornament and Beauty”, I present the firm Beautiful Mistake, for which I have designed a complete small coffee table built in three aesthetic layers: Closest to the floor is a triangular shelf, which also gives support to the table’s three organically shaped legs. It is

inspired by tables made during the Arts and Crafts and Art Nouveau periods, when a shelf close to the floor was often included in the design. The second layer consists of the three legs made of form-shaped plywood, which leads thoughts to 1950s Finnish design and Alvar Aalto. The third layer, the table top, brings us into the contemporary aesthetic world. Extraordinary present-day printing technology makes it possible for artists to create works that are printed out and incorporated between sheets of hard acrylate. Beautiful Mistake invited artists to make surfaces for the tables.

As one of the invited artists, I designed a series of six different table surfaces by making digital drawings with ornamental motifs from nature. The idea was to reposition the artwork from the wall, where it exists as a "free beauty" without function, out on the floor and change it into a (part of a) usable object. In the exhibition, a selection of these surfaces is displayed.

How can these tables be interpreted? A table with an inbuilt artwork? Or just a piece of designed furniture? But what happens if you stand over the table with no objects placed on it and look straight down at the surface so that the legs cannot be seen. Is it possible, under these conditions, to look at the surface as a "free beauty" without thinking of its function as a table? Is the experience the same as viewing the surface hung on a wall without the legs?

One of the tables has a surface which is a collaboration with the Department of Information Technologies at Åbo Akademi University in Turku, Finland. The basic state of the table is a 30 mm thick sheet of acrylate with a white semi-opaque surface: modernism at its most basic! But when you put a cup of coffee or some other object which can make a small sound, the table reacts with a row of different ornate patterns created by the LED lights built into it. The shape and the length of the light patterns depend on which sounds are produced by moving the objects on the table.

Can this light-color experience be perceived "differently" from the table's function as a table? The same question also concerns the leaf-shaped house entitled *Life on a Leaf*. When the house, through its appearance and details such as its drop-, heart- and leaf-shaped windows, has lost most of its points of reference with the concept of "house", is it possible to look at the house (at a distance, from the road in front of it)

as a "free beauty"? Immanuel Kant would perhaps not approve of this, but on the other hand, a lot has happened since Kant. In my view, the house (or the table) can be seen in two ways: as colors, forms etc. but also, when the frame of reference is changed, it can be seen through its function as a house (or a table).

In many private art collections, there are objects that were originally made as utility items, as plates and vases, and are on display in show-cases, to be seen only as art objects, with no other interests connected to them. Picasso made series of ceramic plates which were never meant to be eaten from, but of course could be used for that purpose.

Besides the tables, produced by Beautiful Mistake, I show a work mounted on the wall entitled *Kosmos*. It is an ornate circle, 2000 mm in diameter, the pattern of which is constructed from objects found in my family's bathroom cupboard. The objects are used in our rituals of personal beautification.

According to Kent Bloomer, the term ornament has its origins within the Greek term *kosmos*, which meant something like "universe", "order" and "ornament". For the Ancient Greeks, *kosmos* was the opposite of chaos, and *eros* was a prerequisite for creating *kosmos* from chaos. Bloomer says that "ornament" can thus be said to be a force that transforms conflicting worldly elements. Bloomer continues to examine the term *kosmos* and finds a graceful connection with femininity. The Greek word *kosmeo* means "to arrange" and "to adorn". A person *kosmése* (adorns) herself or himself in order to make her/his *kosmos* visible. (Bloomer 2000, 15-17).

Bibliography

- Morris, William. 1962. *Selected Writings and Designs*. Edited by Asa Briggs. Suffolk: Penguin Books.
- From the lecture: *Innate Socialism* 84 – 105.
- Morris, William. Quote from *Some Thoughts on the Ornamented MSS of the Middle Age*. <http://www.inspirationalstories.com/quotes/william-morris-were-broken-once-for-all-what-striving/> (accessed April 20, 2016)
- Bloomer, K. (2000). *The Nature of Ornament. Rhythm and Metamorphosis in Architecture*. New York: W.W. Norton & Company.

LETTER TO JOROINEN

Niran Baibulat

Letter to Joroinen writing test I

At the age of fifteen my father wrote in a letter to his father: "I sent your bicycle by train but the designation was wrong", as he filled the form and put a luggage tag stating that somebody is travelling along with it. Yet he was sending the bicycle unaccompanied. When he realized the mistake, he couldn't correct the label. Then worry and trouble captured his mind as the bicycle was precious to his grandfather, a vehicle for carrying goods to market. He ends the letter by writing the numbers of the luggage tag: six thousand and five and one hundred and sixty-five.

In 1940, every man was called up to serve in the army. My grandfather, aged thirty-eight at the time, was sent to Joroinen and stationed with the troops. He was old for recruitment but every man was needed. He served in supplying food for the front. Almost twenty years earlier, he was an immigrant, having escaped, hiding in the woods, with no papers to show.

The letter is in the Tatar language, my mother tongue, which is rarely spoken in public or with strangers. It is in Arabic script.

Now, this letter, me copying, writing it onto a snowy landscape. My foot writing, remnant of the act, is heavy and shivering. Pressing snow, shifting, tapping with my feet, printing marks and getting familiar with the suburban woods under the water tank on a rocky field or near a walking path. Only random passers-by, some dog walkers confronting my act.

My concerns are practical ones; whether my breath will mask my eyeglasses while photographing or will three pairs of socks be enough.

Letter to Joroinen writing test II

Father gave me an envelope. Look if there is anything interesting, he said. A worn-out, brown envelope full of old documents containing several papers of bicycle registration documents, a license for peddling in the countryside, and a court order of an accident with a kick sled and a van.

It is a sheet of paper maybe torn out from a notebook, pages with lines forming squares. Somewhere the ink is spread leaving the trace of a blue spot. Anyway, it is wrinkled, barely legible in some parts.

In January, the temperature was minus twenty and foot writing was more challenging. First, I was worried whether there would be any snow at all or if it would remain long enough to finish the letter. I searched for snowy places, extended my walks to the conservation area nearby. But it was cold, far too cold. I shortened my walks. Anyway, in winter the days are short and the sun rises low.

What kind of place did I need? Sure, a surface that does not slope too much and wide enough for a whole word to be filled in and then a good spot for photographing it. I hoped for sunshine. Locating myself so that the sunshine comes from my right side with the shadow of my body pointing out the direction where the writing proceeds. Arabic script runs from right to left. In some cases, I have to turn around to form a letter and that is when I easily lose direction. I move ahead word by word, sometimes only a couple per day.

Here the body of writing is not primarily communicating a message but instead more about measuring space, having constant negotiations with situational factors. In her book "Agency & Embodiment" Carrie Noland investigates how culture is filtered through our corporeal acts. She claims that the effect of using inventive ways of kinaesthetic acts affords knowledge¹.

Transcription gives a sequence of places, a diversity of surfaces; first, there is a sheet of paper, then landscape and gallery space. What is shown in a gallery space is only inscriptions, imprints, not the movements themselves.

In "Writing Exercises" I use two kinds of script, Latin and Arabic. I connect them with a thread line indicating that the letter here occupies two different kinds of sign systems. The thread line implies three-dimensionality, rising from the plain sheet.

Ornament is regarded as something that occupies aesthetic aspects and designs surface by covering it. Thinking of ornament as having a parasitic quality, being supported by the other, could also be

¹ Noland, Carrie. 2009. "Agency and Embodiment". Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, p. 7.

approached from another viewpoint: by thinking of it in the name of flexibility.

An ornament can be seen as a trace or shape produced by motion. It is that which remains when the motion is gone. Seen through kinaesthesia, an ornament can therefore be regarded as an open concept embodying the potential and capacity for change. It then becomes a tool for responding to stimuli, for acting in response to some reason or event.

FORM AND LIFE

Kimmo Sarje

The International Style, the mainstream current of architecture and design that emerged in the interwar years offered typography as ornament. As succinctly stated by Henry-Russell Hitchcock Jr. and Philip Johnson in 1932, “lettering is the nearest approach to arbitrary ornament used by the architects of the international style”. The headline posters of tabloid newspapers are a parasite of this principle as a commercial ornament like a force of nature in the streetscape.

In 1926 Piet Mondrian noted: “The task today, then, is to create a direct expression of beauty ... expressed exclusively through lines, planes, or volumes and through color”. Pure abstract beauty was created but alongside it also the unholy alliance of geometric abstraction – the sister of the International Style in the visual arts – and ornament.

The advertisements – headline posters – of tabloid newspapers are a visible element of the everyday existence of media. In Finland, the yellow press is true to its name and prefers posters with a warm yellow ground, black lettering and black images. Red is also used as an addition, and occasionally the poster comes out in four colors.

The headline poster is a genre of publicity. The main rule is that bad news are good. The posters are showcases for scandals and screw-ups, in which Adolf Loos’s indictment of “ornament as crime” is the literal graphic message.

Headline posters are graphic and rhetorical signs dotting public space. They are ornaments passing on perceptions and feelings as montages of texts and images. They are a graphic matrix onto which we project our lives. Their layout is primitive; *grubby pictures juxtaposed with grotesque typography*. *The power and character of the headline posters lies in this roughness, which distinguishes it from designed posters and even advertisements. In my montages, modern typography and abstraction intersect within ornament. Form and life taking measure of each other.*

Translation by Jüri Kokkonen

THE BEAUTIFUL CODE

Jan Kenneth Weckman

Message and meaning never actually meet. They live simultaneously separate lives and combine conventionally with each other, nullified thereafter only by force, however subtle, in time and space. Art may show gaps in time and space by the use of rhetoric, metaphor and deferment to the point of annihilation and uselessness, to mention a couple of strong metaphorical signs from the trashcan of Modernism.

In my work process, there is a nexus of decisions that goes something like this:

From a vast model of a color space (RGB) I choose to make a number of QR-code diagrams, which react against a satisfying difference of dark-light, whatever the nuances or chroma. Binary contrast of light is enough. The QR-code refers to texts, but if the binary contrast is less than needed, no reading can be done. The QR-code is useless.

The useless QR code is “pure form”, only art. But the one that works, then, is design. This range of dysfunction versus functional instrumentalism covers the area from art to design. In contemporary art, however, we accept, however, that communicative and functional messaging is the order of the day, at least since the *Brillo Box* days as, following

Arthur Danto, art meets its end and becomes a “post-historical” affair. This amounts to saying that also communicative and functional form can be viewed as art. In any case, we are able to rationalize from two perspectives, perhaps more. Forms shown in a gallery or museum, such as Warhol’s *Brillo Box*, are *de jure* art, regardless of their iconic resemblance to a commercial product. My pigment prints are *de jure* art as they are placed in a show. *De facto* some of them can be interpreted by way of a QR-reference text and take the discussion further. Such a small detail can surely not disrupt the solemn tranquility of the white cube?

The discussion of what happened to beauty as the essence of art is what Arthur Danto deals with in a number of his later texts, following Dave Hickey and the Whitney Biennial of 1993, as in the *Abuse of Art* (2003) together with later comments. The result seems to be able to encompass contemporary art as both “art” and “design”. Such a broader conception of art must accept a pluralism of arts that we take for granted when, for instance, considering a branch of it in discussing artist research, activism or applied service design with an “art” identity (for example in community art, relational aesthetics and so on). Furthermore, following Danto, we must accept that beauty in the aftermath of the “*Intractable Avant-Garde*” and Dadaism, does not belong to the essence of art, but that it may join in for what it is worth in symbolic expressions and manifestations within the field of contemporary art, simply because we necessarily need beauty in our life, while art does not.

Here, I will only point to the binary character of the world of form and content that keeps artifacts and interpretations running alongside each other, not always as symptoms or as manifested signs that we are all able to share. My examples of modern form in the shape of QR codes, as effective as building grid-like structures in the spirit of the Bauhaus can be, are aligned with – or dysfunctional in relation to – a set of texts. Picking among texts and citations, as an homage to our current projects, you might find familiar thoughts or ones that might interest you. In any case, if the QR reader on your smart phone fails you, it is only art.

Under the Hood or In the Studio

QR codes are graphical interfaces for the retrieval of data and information, evolved out of bar codes for commercial use. QR code (abbreviated from Quick Response Code) is the trademark for a type of matrix barcode (or two-dimensional barcode) first designed for assembly-line factory purposes, as in the automotive industry in Japan. QR code enables the quick recognition of data.²

QR codes offer a simple setup for three things:

- 1) a graphical two-dimensional artifact
- 2) embodying the possibility for confirmation of data
- 3) pertaining to specific conditions (e.g. entrance with a ticket to a venue) and further information (e.g. of works in a museum).

This basic graphic form establishes a relation between information, for example text and images on-line, illustrating symbolic form referring to “its content”. Text as graphical and symbolic form is the most pervasive style of non-figurative “art”.³ The differences in principle between OCR (optical character recognition) scanning, bar-codes and QR code are very small, as discussed in the following at the site *User Experience Stack Exchange*:

“Therefore, any possible use of a QR code could be implemented more nicely, and with less ugliness, by simply placing the alphanumeric text of a URL or any other identifier, and placing a nice easily-recognized standardized logo next to it which basically means “scan me!”. Whereas, using the square QR code is butt-ugly, and more importantly, requires the person posting the code to go to some app to generate the code. Isn’t it more flexible and future-oriented to simply embrace that very, very strong OCR abilities are among us and QR codes will be left in the dust?”⁴

² (https://en.wikipedia.org/wiki/QR_code).

³ QR-code introduces, seemingly, an innovation to written phonemic language bearing a culturally conditioned set of signs combining a concept and a sound/graphic pattern. The verbal economic flagging system combines approximately 28 letters in varying order to conform with spoken language and works over a field of different sign systems. Each language makes its own conventions of sound and concept. The QR-code binary system works for a scanner, two-dimensionally, as in principle also writing does, but it is designed for the recognition of light contrasts to a certain degree, in a binary way executed by a digital QR-reader program.

⁴ <http://ux.stackexchange.com/questions/8139/is-my-suspicion-correct-that-qr-codes-will-be-a-short-lived-standard-with-little> (accessed 4.3.2016).

The comment that QR code is “butt-ugly” caught my eye. The older OCR supposedly uses as a “nicer” way of connecting a graphic form, such as a letter, or any character that is legible (though not by the OCR program itself) by a symbolic key with reference to the content (ours to interpret), by way of an icon, an index or a symbol.

To my mind, two clear options remain. One is, again, a text referring to other texts, infinite semiosis eventually with the capacity to advance an action, event or the understanding of some referential circumstance, hopefully something that is familiar to the user/reader. The second option does not lead anywhere in conventional terms, becoming, then “itself”, with a deferred set of various possibilities of meaning. This is what an artwork might “do to us” (what in fact happens in any ordinary exchange of speech between individuals – it takes place in a negotiation between interpretations), however, less and less, considering deferment in poor communication. This is where contemporary art starts its return towards *oratio recta*, as if that would ever be possible.

And for what?

A heavy-duty rhetoric begins to make itself visible: how can anything be presentable as “itself”, as nothing else as it is in itself? This reminds us of a Peircean icon in a pure state, impossible to arrive at actually. I choose to give an artwork the status of such an end-station of meaning, albeit embedded in the meaning of “as art”. This status of form “as art” evolved out of the of modernist non-figurative painting. For some reason geometrical and simple form prevails, rectangles, cubes and squares, stripes and circles: Malevich (RU), Mondrian (NL), Ad Reinhardt (USA), Frank Stella (USA), Jules Olitski (USA), or Carolus Enckell (FI) and Kimmo Sarje (FI), and many others, have been keen to point out such a state, in us or in “them”, i.e. those artworks that celebrate utopian themes.

For some other reasons, art philosophers chose to notice the contextual development of art stripped of everything else but its status “as art” much later. This happened in connection with Andy Warhol and his Brillo Box piece analyzed by Arthur Danto.⁵ The “other is gone”.⁶

5 Danto, Arthur C., *Beyond the Brillo Box*, University of California Press, 1998

6 Saul Ostrow in the Introduction to Arthur C. Danto: *The Wake of Art: Criticism, Philosophy and the Ends of Taste*, selected essays with a critical introduction by Gregg Horowitz and Tom Huhn, New York, Routledge 2011, xv.

At the same time, it seems, “history” is gone as well, which pertains to the critical attention to the medium of an autonomous art genre, as in what Clement Greenberg understands should be a criterion of painting as an art.

The no-nothing and not anything coincide, or not. As philosopher of religion and artist Mark C. Taylor puts it: *Though thought cannot think without thinking not, the Western ontotheological tradition has, in effect, been in an extended effort not to think not*.⁷ The option not to think not could be said to embrace the realization of endless semiosis. This is the realism of language revealed by the pragmatism of Peirce and Derridean deconstruction regardless of their different aims.

The option to think not would start at the effort to consider something “in itself”, that mysterious object that Kant wanted to leave in peace marking the limit of his transcendental solipsism. From a pragmatist point of view, this seems useless and insane, an end-station of thought comparable to the ontological results of skepticism - which should make it safe to enter the street through a window on the eight floor.

All these problems are overcome, perhaps for good, if we care to discard our symbolic languages for the benefit of naming them artworks, not knowledge. This will be my option, at the seam between art and design.

WALKING NEXT TO A FENCE

Denise Ziegler

The fence

The type of fence in question is a so-called two-sided fence with cross-members placed horizontally at three levels (bottom, middle and top) and attached on both sides to upright members with nails and bolts. The upright boards are interspersed to leave wide gaps between them.

7 Taylor, Mark C., *Nots*, University of Chicago, 1993.

The case

When viewing the fence from a moving vantage point, i.e. walking next to it with the gaze turned 45° forward or 45° behind, one can see through it to the other side. The view on the other side of the fence has the appearance of an illusion or the movements of a film. The upright boards and their gaps namely alternate to block and reveal the view on the other side. The upright boards and their gaps function like an analogue film projector, in which the rapid alternation of the shutter animates quickly changing images into a film.

When the fence is viewed directly *en face* from a 90° angle, the interspersed upright boards completely prevent a view of the other side. This can be interpreted so that the fence gives someone walking next to it two opportunities to observe what is happening on the other side: to anticipate (to observe what lies ahead) or to recall (to observe what one has left behind). The person thus walking next to the fence will not have the *present moment*. (Just as there will neither be any actual moving image. What we call the moving image is an illusion of perception, a trick playing on the limitations of our visual apparatus.)

Assumption

If the gazes reaching through the gaps in the fence were solid matter, for example the boughs of trees or objects like oars, the perceptions of a person walking next to the fence could be manifested with the means of sculpture. By this I mean that the experiential perception would be given a form and material. This is the idea behind *Walking Next to a Fence*.

Mounted on the wall of the exhibition space is an imaginary situation constructed of rough-cut boards, showing a bird's eye view of a two-sided fence and stylized oars. The piece has experimental and ornamental features. For me, beauty, in turn, resides in the imaginary state.

