

”Kantona kantotuoli kaskessa, on pelin ja vatvomisen paikka.”

Kari Aronpuron *pelkkää barnumia* myöhäiskonseptualistisena runokirjana

Tuomas Taskinen

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjoittaminen

Kevät 2018

Tiedekunta – Faculty Humanistis- yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Tuomas Taskinen	
Työn nimi – Title ”Kantona kantotuoli kaskessa, on pelin ja vatvomisen paikka.” Kari Aronpuron <i>pelkkää barnumia</i> myöhäiskonseptualistisena runokirjana	
Oppiaine – Subject Kirjoittaminen	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Elokuu 2018	Sivumäärä – Number of pages 114 s.
Tiivistelmä – Abstract <p>Tutkielmassani tarkastelen Kari Aronpuron kollaasiteosta <i>pelkkää barnumia</i> (2014) myöhäiskonseptualistisena runokirjana. Teosanalyysini pohjaa suomalaisen konseptualistisen runouden tradition uudelleenluentaan, jossa määrittelen traditiolle neljä toisiaan seuraavaa periodia: protokonseptualismin, konseptualismin, myöhäiskonseptualismin ja jälkikonseptualismin.</p> <p>Työn teoreettisia viitekehyksiä ovat konseptualistisen ja jälkikonseptualistisen kirjallisuuden teoria (esim. Felix Bernstein, Blomberg, Bök, Goldsmith, Joensuu, Kilpiö, Place & Fitterman, Tavi) sekä Gilles Deleuzen (ja Félix Guattarin) jälkistrukturalistinen filosofia. Lisäksi kolmessa tekstianalyysiluvussa tarkennan huomioni <i>barnumin</i> tekstimateriaalin motivoimilla alarajauksilla, jotka ovat ensimmäisessä analyysiluvussa tekijyys, toisessa tunteet ja affektit sekä kolmannessa kirjoittamisen etiikka.</p> <p><i>Pelkkää barnumia</i> hahmottuu analyysissäni tekstinä, joka toimii suomalaisen konseptualistisen tradition murroskohdassa. Kirja on kirjoituksen menetelmässään, informaation määrässään ja intertekstuaalisuudessaan runsas, ja tätä kautta se on alituisesti itseään purkava, lukijalle vaikeasti hallittava ja uusia horisontteja kohti hapuileva teos. Tulkintani pyrkimyksenä on syventää käsitystä konseptualismin tekijyydestä, affektiivisuudesta, etiikasta ja suhteesta ääneen.</p>	
Asiasanat – Keywords affektitutkimus, appropriaatio, Aronpuro, Kari, internet, jälkikonseptualismi, jälkistrukturalismi, kirjoittaminen etiikka, kollaasi, konseptualismi, menetelmällinen kirjoittaminen, myöhäiskonseptualismi, paratekstit, readymade, stupliimi, tekijän kuolema, visuaalinen runous, ääni kirjallisuus	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto: Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällys

1. Johdanto	4
2. Suomalaisen konseptualistisen runouden historiaa	11
2.1. Konseptualismi.....	11
2.2. Myöhäiskonseptualismi.....	17
2.3. Jälkikonseptualismi.....	19
2.4. Suomalaisen konseptualismin neljä periodia.....	23
3. Tekijän kuolema konseptualismissa ja uudelleensyntymä jäljessä	29
3.1. Paratekstien legitimoima konseptualistinen runoilija.....	31
3.2. Kari Aronpuron tekijyys: matemaattis-kielellinen ja diskursiivis-julkinen minä...35	
3.3. P. T. Barnumin tekstit katumusharjoituksen aineistona.....	41
3.4. Psykoottinen lyyrinen subjekti.....	46
4. Todellisuus affekteissa	54
4.1. Elävöitetty rodullistettu subjekti.....	57
4.2. Äidillinen ja inhottava feminiininen subjekti.....	61
4.3. Stupliimi historiankirjoitus.....	66
4.4. Kiinnostavan estetiikka.....	71
5. Konseptualistisen kirjoittamisen etiikkaa	77
5.1. Sota ja simulakrumi.....	78
5.2. Internet ja konseptualistinen tekstiavaruus.....	85
5.3. Isän valta.....	92
5.4. Konseptualismin jälkeen.....	98
6. Lopuksi	104
Lähteet	106

1. Johdanto

*Asetatko rikkoutumisen kulumisen edelle?*¹

Tässä maisterintutkielmassa tarkastelen Kari Aronpuron runokirjaa *pelkkää barnumia* (2014) myöhäiskonseptualistisena runoteoksena. Kirjallisuusteoreettisesti työni asettuu konseptualistisen kirjallisuuden tutkimuksen ja affektitutkimuksen kentille; filosofisesti taas liikun jälkistrukturalismin alueella. Koska *pelkkää barnumia* edustaa konseptualistista kirjallisuutta, jossa institutionaaliset reunaehdot korostuvat, sivuaa työni myös kirjallisuusinstitutionaalisia näkökulmia.

Näistä näkökulmista johtuen näkökulmani ulottuu väistämättä myös *barnumin* tekstianalyysia laajempiin konteksteihin. Tutkielma toimii virikkeenä määritellä suomalaiselle konseptualismille neljä toisiaan seuraavaa periodia, joita kutsun *protokonseptualismiksi*, *konseptualismiksi*, *myöhäiskonseptualismiksi* ja *jälkikonseptualismiksi*. Nämä kategoriat ovat kuitenkin ennen kaikkea *barnumin* tekstianalyysin motivoimia: teos sijoittuu kontekstuaalisesti, metodisesti ja sisällöllisesti voimakkaalla tavalla suomalaisen konseptualistisen tradition murroskohtaan.

Tässä kirjallisuusteoreettinen näkökulmani kohtaa Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin ajattelun. Siinä missä konseptualismi peilaa kriittisesti myöhäiskapitalistisen yhteiskunnan merkityksen muodostamisen prosesseja, hahmottelivat Deleuze ja Guattari ekstensiivisesti *paon viivoja* tästä merkitystaloudesta. Tämä kytkös konseptualistisen poetiikan ja deleuze-guattarilaisen filosofian välillä on *barnumissa* kirjoitettu auki lukuisin viittauksin Deleuzen ja Guattarin teksteihin. *Barnumissa* tämä kytkös luo kuitenkin merkitysenergian ohella kitkaa. 2000-luvun konseptualismiin historiallisesti nivoutuvaan menetelmälliseen kirjallisuuteen Deleuze suhtautui ristiriitaisesti. Toisaalta hän näki menetelmällisissä kirjoitustavoissa vastarinnan mahdollisuuksia ja väyliä kohti terveyttä, toisaalta umpikujan ja sairauden toisintamisen uhkia.

Pelkkää barnumia on Aronpuron 22. runokokoelma, jonka hän julkaisi tasan 50 vuotta esikoiskokoelman *Peltiset enkelit* (1964) jälkeen. Runokokoelmien lisäksi hän on julkaissut kollaasiromaanit *Aperitif – avoin kaupunki* (1965/1978/2015) ja *Kääntäjän floppi* (2015), ”sana-assemblaaseista” koostuvan teoksen *Augustan tanssikenkä* (2003), esseekokoelman *Pyydettyä* (2014) ja useita suomennoksia. Aronpuron tuotannon tutkimus on ollut Suomessa

1 *pelkkää barnumia*, 172. Tästä eteenpäin merkkeään viittaukset tähän kirjaan kirjaimilla PB.

verrattain laajaa, ja keskittynyt erityisesti kollaasiromaaniin *Aperitiffiin*, jota tutkitaan kahdessa tähän asti laajimmassa Aronpuro-tutkimuksessa: Kari Rummukaisen liseniaatintyössä *Hiljainen kirjallisuus* (1999) sekä Mikko Keskisen, Juri Joensuun, Laura Piipon ja Anna Helteen toimittamassa artikkelikokoelmassa *Avoin Aperitiff* (2018).

Muita Aronpuroa koskevia tutkimuksia ovat Sinikka Tuohimaan tutkimus *Maaailma tekstinä. Kari Aronpuron runous ja postmodernismi* (1990), joka tutkii Aronpuron runoutta postmodernismin näkökulmasta. 2010-luvulla, jolloin Aronpuron tutkimus on ollut kaikkein vilkkainta, on hänen tekstejään tutkinut menetelmällisyyden ja konseptuaalisuuden näkökulmasta erityisesti Juri Joensuu (2012, 2014, 2016, 2017a, 2017b, 2018). Antti Lehtisen pro gradu *Astu kuvaan. Kari Aronpuron kuvataiteelliset runot* (2015) taas tutkii Aronpuron runojen suhdetta visuaalisuuteen ja kuvataiteisiin.

Itse *barnumista* on tätä tutkielmaa aikaisemmin ehditty tehdä tutkimusta vain vähän: Joensuu (2017b) ja Juha-Pekka Kilpiö (2018) ovat artikkeleissaan sivunneet *barnumin* yksittäisiä runoja. Kirjallisuuskritiikin ja -journalismin piirissä *barnum* otettiin tuoreeltaan vastaan lukuisin oivaltavin luennoin (Joensuu 2014; Tomi 2014; Ylikangas 2014).

Jos Aronpuron tutkimus on tähän asti keskittynyt enimmäkseen *Aperitiffiin*, näen *barnumin* tutkimuksen jatkumoksi tälle. *Aperitiff* ja *barnum* jakavat paljon menetelmällisiä ja sisällöllisiä yhtäläisyyksiä. Menetelmällisesti teoksia yhdistävät lukuisat konseptuaaliset tekniikat: esimerkiksi kollaasimuoto, luettelot, löydettyjen tekstien käyttö ja tekstin välittämän informaation ylijäämäisyys. Sisällöllisesti taas niitä yhdistää erityisesti kuoleman teema ja kulutuskulttuurin kritiikki. Sekä Joensuu että Kilpiökin ovat edellä luetelluissa tutkimuksissaan tutkineet *Aperitiffin* yhteyksiä 2000-luvun konseptualismiin.

Pelkkää barnumia on yli 300-sivuinen, 42 runon ja ”amerikansuomen sanaston” muodostama kokonaisuus. Runot on kirjassa järjestetty nimiensa mukaan aakkosjärjestykseen; tästä kuitenkin poiketaan runojen ”AVIGORO” ja ”FINLAND IS GREAT” kohdalla. Kirjan runoissa on käytetty lukuisia erilaisia menetelmiä ja konsepteja, ja teoksen runot kytkeytyvät käsitteellisen runouden lisäksi erityisesti visuaalisen ja konkreettisen runouden traditioihin. Marcel Duchampin perinnössä kulkeva readymade-estetiikka läpäisee teoksen ja myös teoksen kansikuva viittaa Duchampin teokseen *Suuri lasi* (1915–1923).²

2 Kansikuvana on Banks L Steppburnin digikuva *Le Petit Verre* (”Pieni lasi”, 2012). ”Banks L Steppburn” on Aronpuron taiteilijanimi, jota käyttäen hänellä on julkaissut käsitetaiteellisia teoksia 2010-luvun kirjoissaan

Maisterintutkielman kohteena *barnum* tuottaa erityiset haasteensa. Ensinnäkin haasteen tuottaa teoksen runojen, menetelmien ja informaation valtava määrä. Myös monet runot ovat itsessään informaation määrältään poikkeuksellisen laajoja konseptualistisen *lukukelvottomuuden* (*unreadability*) poetiikan eetoksen mukaisesti. Tämä tutkielma ei pyrikään tiukassa mielessä ”kokonaistulkintaan”, vaan kuvaamaan yhtä mahdollista tulkintapolkua teoskokonaisuuden kollaasitilassa. Lähestyn kirjaa *käytettävänä* tekstinä, minkä käsitän konseptualistisen tekstikäsitteiden soveltamiseksi. Varsinaisen tekstianalyysin kohteeksi tässä tutkielmassa pääsee suurin osa *barnumin* 42 runosta, mutta merkittävä osa jää varsinaisen analyysin ulkopuolelle. Analysoitavat runot olen valinnut kussakin luvussa käyttämäni teoreettisen viitekehityksen mukaan. Olen kuitenkin myös halunnut nostaa alaviitteiden kautta esiin runoja, jotka eivät varsinaisen tekstianalyysin kohteeksi tässä tutkielmassa pääse, ja tuoda näin esiin lukuisia tulkinnallisia sivupolkuja, jollaisiin *barnumin* eksessiivinen kollaasimuoto kannustaa. Näillä sivupoluilla pyrin myös rikkomaan systemaattisen tutkielmamuodon mahdollisesti tuottamaa illuusiota tutkijan rautaisesta hallinnasta *barnumin* tekstimateriaalin äärellä.

Jos kohta altistankin tutkimukseni kollaasimuodon kannustamalle satunnaisuudelle, on tutkimusmenetelmässäni myös järjestelmällisiä piirteitä. Suurin osa *barnumin* runoista on kirjoitettu erilaisten lähdetekstien ja löydettyjen tekstien pohjalta. Tekstianalyysissä käyn järjestelmällisesti näitä lähdetekstejä läpi ja pohdin, kuinka niiden kantamat merkitykset muuttuvat, kun ne asetetaan *barnumin* runokirjan kontekstiin. Lisäksi monien *barnumin* visuaalisten runojen taustalla on esikuva minimalistisen tai käsitetaiteen piiristä, ja tuonkin myös näitä esikuvia esiin. Lähdetekstien ja kuvataiteen esikuvien selvittämisessä minua on auttanut suuresti Kari Aronpuro itse, jonka avusta kiitän vilpittömästi.

Kilpiön (2018, 42) sanoin ”konseptualismi tahtoo poistaa pelistä tekijän itseilmaisun, siinä ei ole mitään yksiselitteistä sisältöä, joka lukijan tulisi dekodata tekstistä”. Vaikka tämän pyrkimyksen paradoksisuus on helposti osoitettavissa – itseilmaisematon ja epäluova kirjallisuus on looginen mahdottomuus – siitä on jäljitettävissä yhteys Roland Barthesin teoretisoimaan *tekijän kuolemaan*, ja sen lukijalle lupaamaan tekstin tulkitsemisen vapautteen. Koska huomio ei konseptualismissa kiinnity tekijän ”viestin” tulkitsemiseen, lukijan tulkinta voi kulkea arvaamattomia ja henkilökohtaisia reittejä. Tässä tutkielmassa hyödynnän tällaista

ja näyttelyissään. Aronpuron runokirja *Kihisevä tyhjä* (2010, 29) sisältää runon Steppburnin hahmon synnystä.

lukutapaa mutta kriittisen etäisyyden päästä. Läpi luentani sovellan tekstiin konseptualistisen kirjallisuuden teoriaa, minkä lisäksi rajaan tulkintaani eri runoista muunlaisin rajauksin, jotka eri analyysiluvuissa vaihtelevat. Nämä alarajaukset ovat luvussa 3 tekijyys, luvussa 4 tunteet ja affektit sekä luvussa 5 etiikka.

Myös konseptualismin lukuoletukset kasvattavat tutkielmani korpusta. Konseptualismi nostaa teoksen kontekstin tekstisisällön rinnalle osaksi sen merkitysavaruuksia. Tässä suhteessa yksi *barnumin* keskeisimmistä konteksteista on Aronpuron aiempi tuotanto. Nostankin tutkielmassa esiin hänen aiemman tuotantonsa piirteitä valikoivasti, kun ne syventävät ja ristivalottavat *barnumin* keskeisiä elementtejä. Osaltaan tässä on kyse myös konseptualismia värittävästä retroaktiivisesta jatkuvuuksien luomisesta: runoutta, jota ei ole alun perin nimetty käsitteelliseksi, tarkastellaan käsitteellisenä runoutena. Tällaisesta tradition uudelleenluennasta hyvä esimerkki on Joensuun tutkimus *Vuoden 1965 mania? Suomalaisen kirjallisuuden hullu vuosi* (2016), jossa hän tarkastelee 1960-luvun puolivälissä julkaistua suomalaista kokeellista kirjallisuutta, *Peltiset enkelit* ja *Aperitiff* mukaan lukien, 2000-luvun konseptualistisen kirjallisuuden näkökulmasta.

Viimeiseksi *barnumin* haasteellisuudesta on todettava, että se on hyvin ristiriitainen teos. Tämä johtuu toisaalta sen kollaasimuodosta, johon jo määritelmällisesti kuuluu materiaalin heterogeenisuus graafisella tai kielellisellä tasolla: kollaasi on ”[t]aideteos, joka on tehty käyttämällä jo olemassa olevaa, eri lähteistä peräisin olevaa materiaalia siten, että materiaalin heterogeenisuus (eriperäisyys) säilyy ja on vastaanottajan havaittavissa” (Joensuu 2012, 300). Toisaalta ristiriitoja tuottaa sen olemus konseptualistisena runoutena, joka hakee voimansa erilaisesta paradokseista. Laajassa mitassaan sekä informaation ja menetelmiensä runsaudessaan *barnum* myös kiihdyttää näitä ristiriitoja ja paradokseja erityisellä tavalla. *Barnumin* tekstisisällön motivoimana otan tähän kiihdyttämiseen kuitenkin deleuzelaisen näkökulman; katson kiihdyttämisen tähtäävän rikkoutumiseen ja paon viivojen piirtämiseen.

Myös tulkintani *barnumista* on heterogeenistä: eri analyysiluvuissa avaan *barnumiin* näkökulmia, jotka jäävät osin yhteismitattomiksi. Tutkielmassa tavoittelemani *barnumin* merkitys aukeaa näiden tulkintojen rajavyöhykkeillä, halkeamissa ja marginaaleissa. Nämä ovat myös niitä alueita, joita *barnumia* seuraava jälkikonseptualismi voi tutkia. Jälkikonseptualismin käsitän suomalaisessa runoudessa jo vireillä olevaksi mutta tätä tutkielmaa aikaisemmin teoretisoimattomaksi poetiikaksi. Tämä tutkielma pyrkii avaamaan

tietä jälkikonseptualistisen poetiikan tunnistamiselle, vastaanotolle, tutkimukselle ja toteuttamiselle.

On toki problemaattista asettaa *barnum* yksittäisenä teoksena paradigmaattisesti näin keskeiseen asemaan. Perustelen tätä kuitenkin seuraavilla syillä. Ensinnäkin suomalaisen konseptualismin historiassa Aronpurolla on ainutlaatuinen asema: hän on ollut tekijä niin 1960-luvun ja sitä seuraavassa protokonseptualismissa, 2000-luvun konseptualismissa kuin 2010-luvun myöhäiskonseptualismissa, ja näin hän luo omassa tekijyydessään linkin näiden periodien välille. Toisekseen *barnumin* asemaa vahvistaa sen syvällinen suhde konseptualismin teoriaan. Keskittämällä tekstianalysissani huomion *barnumin* eri runoihin osoitan, kuinka sen runot havainnollistavat kattavasti konseptualismin teorian eri puolia.

Sisältönsä kautta *barnum* nivoutuu myös Yhdysvalloissa viime vuosina uusille urille lähteneeseen konseptualismikeskusteluun, jossa keskeiseksi on noussut erityisesti konseptualismin ja rodullistamisen suhde. Yksi *barnumin* teemoista on rasismi, jota ei ole suomalaisen konseptualismin piirissä aikaisemmin juuri käsitelty. Rasismin teemaa käsittelen alaluvussa 4.1. Lisäksi *barnumilla* on myös suora tekstuaalinen suhde amerikkalaiseen konseptualismiin: runon ”RAHAN TEKEMISEN JA SÄILYTTÄMISEN TAITO” motto on poimittu Kenneth Goldsmithin kirjasta *Uncreative Writing* (2011), ja osana *barnumia* on runoja amerikkalaiselta konseptualistilta Ara Shirinyanilta alkukielisinä ja Aronpuron suomennoksina.

Tutkielma jakautuu neljään päälukuun, jotka puolestaan jakaantuvat kukin johdantolukuun ja neljään alalukuun. Ensimmäisessä analyysiluvussa määrittelen konseptualismin, myöhäiskonseptualismin ja jälkikonseptualismin käsitteet sekä hahmottelen konseptualistisen runouden historiaa Suomessa jakamalla tämän neljään periodiin: 1960-luvun protokonseptualistiseen runouteen, 2000-luvun konseptualistiseen runouteen, 2010-luvun myöhäiskonseptualistiseen runouteen ja vuoden 2014 jälkeiseen jälkikonseptualistiseen runouteen. Jälkikonseptualismia, jota Suomessa ei ole aikaisemmin teoretisoitu, käsittelen Felix Bernsteinin³ teoksen *Notes on Post-Conceptual Poetry* (2015) kautta, jossa Bernstein toisaalta tekee kriittisiä luentoja konseptualismin opinkappaleisiin ja toisaalta hahmottelee jälkikonseptualistista poetiikkaa. Bernstein reagoi Kenneth Goldsmithin, Vanessa Placen, Robert Fittermanin ja Christian Bökin kaltaisten kirjoittajien teoriaan, ja erityisesti hänen

3 Perhetaustaltaan Felix Bernstein (s. 1992) on language-runouteen ja konseptualismiin liitetyn Charles Bernsteinin (s. 1950) poika.

kirjansa on dialogisessa suhteessa Placen ja Fittermanin teokseen *Notes on Conceptualisms* (2009).

Toisessa analyysiluvussa pureudun teorettisiin kysymyksiin tekijän kuolemasta, jonka Roland Barthes aloitti vuonna 1968 esseellään ”Tekijän kuolema”. Konseptualistinen kirjallisuus liittyy tiiviisti tekijän kuoleman perinteeseen, ja myös *barnum* ilmentää tätä monin tavoin. Tekijän kuolemaa koskevan keskustelun pohjalta nostan esiin *barnumin* keskeisiä, tekijyyteen liittyviä elementtejä: paratekstejä konseptualistisen tekijän rakentajana, tekijän minuuden tekstuaalista rakentumista ja appropriatiota ”katumusharjoituksena”. Tekijyyttä käsittelevän luvun päätän pohdintaan ”psykoottisesta lyyrisestä subjektista” Deleuzen kirjallisuuden ja terveyden suhdetta koskevan teorian pohjalta.

Kolmannessa analyysiluvussa pohdin konseptualistisen runouden suhdetta todellisuuteen *affektin* käsitteen kautta, joka myös palautuu Deleuzen teoriaan. Sianne Ngain affektitutkimuksen pohjalta tutkin, kuinka *barnum* ja konseptualismi yleisemmin suhtautuu intersektionaalisiin rodun ja sukupuolen tuottamiin eroihin sekä inhimillisen ja ei-inhimillisen subjektiuden eroon. Nämä teemat ankkuroin kolmeen Ngain teoretisoimaan affektiin: *elävöittämiseen (animatedness)*, *inhotukseen (disgust)* ja *stupliimiin (stuplime)*. Näistä viimeinen on Ngain itse kehittämä käsite, ylevän (*sublime*) ja typerän (*stupid*) käsitteistä luotu yhdistelmäsana. Näen affektitutkimuksesta nostamani näkökulmat erityisen keskeisenä saranakohtana konseptualismin ja jälkikonseptualismin välillä. Argumentoin, että affektitutkimuksen ja negatiivisia tunteita aktivoivien tekstien kautta voidaan hahmotella paon viivaa konseptualismin neuroottisesta suhteesta tekijään. Affekti merkitsee vaikutetuksi tulemistä, ja näin konseptualismin katsannossa on kiinnostavaa, kuinka tekstiin kirjoitetut toiset subjektiudet vaikuttavat tekijään. Viimeiseksi laajennan näkökulmaani affekteista Ngain teoretisoimaan *kiinnostavan (interesting)* esteettiseen kategoriaan. Käsitetaiteellista ”kiinnostavan estetiikkaa” pohtimalla pohdin yleisemmällä tasolla konseptualismin suhdetta tunteiden ja affektien merkitykseen kirjallisuudessa.

Neljännessä ja viimeisessä analyysiluvussa käsittelen konseptualistisen kirjoittamisen etiikkaa. Ensin tutkin konseptualismin todellisuussuhdetta Jean Baudrillardin *simulakrumin* käsitteen kautta liittäen sen Aronpuron tuotannossa keskeiseen sodan teemaan. Toiseksi tutkin *barnumin* ja konseptualismin teorian suhdetta internetiin. Kolmanneksi yhdistän katumusharjoituksen häpeän tunteeseen ja pohdin deleuze-guattarilaisesta näkökulmasta *barnumin* ja konseptualismin suhdetta isän vallan ylittämiseen. Viimeiseksi tarkastelen, mitä

mahdollisuuksia *barnum* motivoi ”konseptualismin jälkeen”. Argumentoin, että *barnumin* avaama jälkikonseptualistinen horisontti esittäytyy tekijän kuoleman diskurssin ylittämisenä ja *oman äänen* puolustuksena.

Olen valinnut kunkin luvun ja alaluvun motoksi yhden kysymyksen *barnumin* runosta ”KYSYMYKSIÄ”, joka on kysymyslauseista koostuva proosaruno. Tätä runoa käsittelem tarkemmin alaluvussa 4.4. Runo muodostaa kirjan keskelle eräänlaisen teoskokonaisuutta purkavan keskuksen, ja sillä on myös keskeinen sija omassa tulkinnassani *barnumista*. Niinpä pidän runoa mukana läpi tutkielman, ja korostan näin *barnumin* konseptualistista, ristiriitaista ja kollaasimaisesti merkityskytköksiä luovaa olemusta.

2. Suomalaisen konseptualistisen runouden historiaa

*Oletko aistivinasasi tiettyä jäykkyyttä taidekäsitteissä?*⁴

Tässä luvussa hahmottelen suomalaisen konseptualistisen runouden historiaa ja jaan sen neljään periodiin, jotka ovat protokonseptualismi, konseptualismi, myöhäiskonseptualismi ja jälkikonseptualismi. Luomani taksonomian aineiston rajaan suomeksi kirjoitettuun, kirjamuotoiseen runouteen. Tämä jaottelu on osin ongelmallinen, sillä 2000-luvun konseptualistinen kirjallisuus on nähty vahvasti kansainvälisenä eikä niinkään eri kansallisiin kirjallisuuksiin kiinnittyvänä ilmiönä. Toisaalta esimerkiksi Joensuu (esim. 2012, 2016) on tutkinut konseptualismia erityisesti sen suomenkielisten varianttien kautta. Tällä tutkielmalla pyrin luomaan aiempaa kattavampaa kuvaa suomalaisen konseptualistisen runouden historiasta ja erottamaan siinä neljä periodia, jotka suhteutuvat julkaisuaikojensa tekstuaaliseen avaruuteen ja ideologiseen ilmastoon.

Konseptualismin (*conceptualism*) käsitteen lisäksi Suomessa on käytetty vaihdannaisesti käsitettä *käsitteellinen kirjoittaminen/runous/kirjallisuus (conceptual writing/poetry/literature)*. Tässä tutkielmassa käytän pääasiassa konseptualismin käsitettä sen ytimekkään käytännöllisyyden vuoksi. Konseptualismin käsite myös painottaa näistä käsitteistä hieman enemmän kirjoittamisen ideologisuutta, mikä tukee näkökulmaani.

2.1. Konseptualismi

*Oletko tottunut ajatukseen?*⁵

Ohjelmallisen konseptualismin alkupiste on jäljitettävissä vuosituhaten vaihteen Yhdysvaltoihin, kun kokeelliset runoilijat Kenneth Goldsmith, Christian Bök ja Darren Wershler-Henry päättivät liikkeen perustamisesta (Wilkinson 2015). Konseptuaaliset tekniikat levisivät nopeasti myös Suomeen johdattajanaan Leevi Lehto, joka suomensi Goldsmithin esseen ”Luovuudettomuus luovuutena” (*Tuli&Savu* 3/2002). Varhaisia esimerkkejä suomalaisesta konseptualismista ovat Lehdon *Ampauksia ympäröivästä*

4 PB, 166.

5 PB, 173.

raketista (2004) ja *Päivä* (2004) sekä Karri Kokon *Varjofinlandia* (2005), jotka kaikki hyödyntävät laajamittaisesti löydettyjä tekstejä ja haastavat perinteisiä lukutapoja.⁶

Suomessa konseptualistista kirjallisuutta on määritellyt näkyvimmin Juri Joensuu, jonka tiiviin määritelmän (2016, 3) mukaan ”[k]onseptualismissa teoksen muoto, metodiikka tai taustaidea nousee *tekstisisällön* rinnalle tai sitä olennaisemmaksi”. Konseptuaalisiksi piirteiksi hän laskee (emt.) ”huomion suuntaamisen lukemista koskevien, taustoittavien ja ohjailevien ideoiden tasoon – esimerkiksi pelailun kirjan käyttötavoilla, kirjaesineellä ja erilaisilla lukualustoilla; sovellettujen intermediaalisuuksien sekä eri tavoin lukuasetuksia haastavien – kuten abstraktien, löydettyjen, visuaalisten – tekstien käytön”. Joensuun laajassa näkemyksessä konseptuaalisuus nousee siis esiin *metatason* suhtautumisena lukemiseen ja kirjaesineeseen, mikä itse teoksessa voi materialisoitua monin tavoin, ja tämän metatason nousemisena tekstisisällön rinnalle.

Konseptualismin käsite ilmentää myös konseptualistisen kirjallisuuden läheistä suhdetta käsitetaiteeseen: toisinaan konseptualistista kirjallisuutta onkin sanottu käsitetaiteen kirjalliseksi vastineeksi (esim. Joensuu 2012, 1–2). Vaikka tämä vertaus onkin hyödyllinen, sillä on ongelmansa. Siinä missä käsitetaide sai alkunsa 1960-luvulla Yhdysvalloissa, konseptuaalisuuden käsite ja käsitetaiteellinen asetelma ovat tulleet ohjelmallisesti osaksi kirjallisuutta vasta 2000-luvulla (Joensuu 2016, 14). Käsitetaide ja käsitteellinen kirjallisuus juurtuvatkin hyvin erilaisiin syntykonteksteihin. Näinpä 2000-luvun konseptualistista kirjallisuutta voisi yhtä hyvin sanoa jo itsessään jälkikonseptualistiseksi, kuten Vanessa Place ja Robert Fitterman (2013, 12) huomioivat.

⁶ Suomalaisen konseptualismin historian kannalta on paikallaan myös pohtia language-runouden ja konseptualismin yhteyttä suomalaisessa runoudessa. Amerikkalaisessa kontekstissa konseptualismi esitetään usein language-runouden jatkeena, kuten Felix Bernstein tekee. Suomalaisessa kontekstissa taas konseptualismi erottuu voimakkaammin erillisenä runouden alueenaan; suomalaisessa kontekstissa language-runoutta ei voi nähdä käsitteellisen runouden edeltäjänä siinä mielessä kuin se amerikkalaisessa runouskeskustelussa nähdään. Suomalaiseen runouteen language-runouden vaikutteet ovat tulleet hiljalleen 1990-luvun alkupuolelta alkaen; ensimmäisen kerran language-runoutta saatiin laajassa mitassa luettavaksi suomeksi Markku Innon toimittamassa käännösvalikoimassa *Lännen kieli* (1992). Language-runouteen verrattuna konseptualismi tulikin osaksi suomalaista runoutta huomattavasti nopeammin ja *näyttävämmin* 2000-luvun alussa Leevi Lehdon tuomana. Toisaalta raja language- ja konseptualismin välillä on joissain tapauksissa hatara: Karri Kokon *Varjofinlandia* (2005) on tarkasteltu sekä konseptualistisena runoutena että language-runouden ”New Sentence” -tekniikan toteutuksena. Sama pätee *barnumin* keskeiseen runoon ”KYSYMYKSIÄ”, jonka innoittajaksi voi nimetä yhtäläistä kysymysmuotoa noudattavan Ron Sillimanin language-klassikon *Auringonlaskun roinaa* (*Sunset Debris*, 1986/2014).

Historiallisen käsitetaiteen merkittävin oivallus on ollut huomion siirtäminen materiaalisesta teoksesta sen taustalla oleviin ideoihin. Tätä on kutsuttu taideteoksen ”dematerialisaatioksi”, mikä ilmaisee sitä, että taideteokseen ymmärretään kuuluvan sen materiaalisesta tason lisäksi myös ”immateriaalinen”, ideaalinen tasonsa. Tässä suhteessa on kuitenkin huomattava, että vaikka konseptualistinen kirjallisuus käsitetaiteen tavoin korostaa teoksen taustalla olevia ideoita, se myös *korostaa* kirjan materiaalisuutta. *Barnum* on koko tekstimateriaalinsa ja keinokavalkadinsa voimin suorastaan pyöräyttävän materiaalinen. Näin ollen kirja korostaa erityisesti teoksen olemusta työnä, tekona, tuotteena.

Konseptualismin ja konseptuaalisuuden käsitteistä Joensuu käyttää enemmän jälkimmäistä, ja hänen näkökulmansa keskittyykin niihin tapoihin, joilla konseptuaalisuus kirjallisissa teoksissa materialisoituu. Joensuun näkökulmassa konseptuaalisuus nivoutuu vahvasti *proseduraalisuuteen*, joka on hänen väitöskirjansa pääkäsite. *Proseduraalinen kirjoittaminen* tarkoittaa ”kirjoittamista, jota ohjaamaan kirjoittaja valitsee – ennalta ja tietoisesti – jonkin formaalin ja toistettavan periaatteen: säännön tai menetelmän” (Joensuu 2012, 1). Jos proseduraalisuutta määrittäviä tekijöitä ovat siis *sääntö* tai *menetelmä*, konseptuaalisuudelle näitä ovat taas *muoto*, *metodiikka* tai *taustaidea*. Käsitteet ovat siis hyvin läheisiä – nimenomaan proseduraalinen menetelmä usein tuottaa muodoltaan konseptuaalisen tekstin. Eroa käsitteiden välille voi kuitenkin löytää muutamasta seikasta. Siinä missä proseduraalisuus painottaa kirjoittamisen prosessia, konseptuaalisuudessa painottuu tätä prosessia ympäröivät seikat – teosta edeltävä idea, kirja lopputuotteena ja konteksti, jossa kirja julkaistaan. Samoin konseptuaalisuudessa painottuvat kirjallisuuden ideologiset ja eettiset kysymykset: konseptin nostaminen materiaalisesta teoksen rinnalle tai sitä olennaisemmaksi on ele, jota on Duchampista alkaen käytetty taiteen arvon kritiikkiin. Konseptuaalisuuden ja proseduraalisuuden käsitteiden suhteesta Joensuu (2012, 2) toteaa, että se on ”kiinnostava ja jännitteinen”, mutta hän ei pura tämän jännitteen merkitystä sen enempää. Tällä tutkielmalla pyrin avaamaan Joensuun tutkimukseen uudenlaisen näkökulman, kun painotan proseduraalisuuden sijasta konseptuaalisuutta.

Yhtenä amerikkalaista konseptualismia määrittävänä ideana voi pitää kritiikkiä 2000-luvun lukemisen kulttuuria kohtaan. Lukeminen esiintyy tässä näkemyksessä passiivisena, nautintohakuisena ja kuluttamiseen rinnastuvana aktina, ja konseptualismi asettuu tätä vastaan. Goldsmithin paljon siteeratun teesin mukaan konseptualismi ei tavoittele lukijakuntaa vaan ajattelijakuntaa (*thinkership*) (Bök 2015, 3); lukemista tärkeämpää on

teoksen kontekstin ja idean pohtiminen. Place ja Fitterman (2011, 53, kursivointi alkutekstin) taas ovat muotoilleet konseptuaalisten keinojen suhteen lukemisen kulttuuriin seuraavasti:

Käsitteellinen kirjoitus ehdottaa kahta radikaaliin mimesikseen perustuvaa päätepistettä . . . puhdasta käsitteellisyyttä ja barokkisuutta. Puhdas käsitteellisyys kumoo perinteisesti tekstuaaliseksi ymmärretyn tarpeen lukea; teosta ei ole määrää niinkään ”lukea” kuin ajatella sen ideaa. Tässä mielessä puhtaan käsitteellisyyden *readymade*-ominaisuudet peilaavat tekstien helppoa luomista/kuluttamista ja lukemisen arvon yleistä vähenemistä kulttuurissa – ja antautuvat sille. Epäpuhdas käsitteellisyys, ilmeten barokkisissa äärimuodoissaan, liioittelee tekstin perinteistä tekstuaalista lukemista. Tässä mielessä sen liialliset tekstuaaliset ominaisuudet kieltäytyvät tekstien helposta luomisesta/kuluttamisesta ja lukemisen laajemmasta kulttuurisesta väheksymisestä – ja tulevat niiden kukistamaksi.⁷

Lukemisen arvonalennusta konseptualismi kommentoi pyrkimällä ”lukukelvottomiin” teksteihin, mikä sysää lukijan ajattelemaan tekstiä metatasolla. Lukukelvottomuus itsessään on tavoittamaton ideaali; käsitteellä kuitenkin viitataan konkreettisiin tekstuaalisiin keinoihin, joilla vaikeutetaan tekstin luettavuutta (tai ”kuluttamista”). Tällaisia keinoja ovat muun muassa tekstimateriaalin, informaation, typografian ja poetiikkojen eksessiivisyys, ja toisaalta toisteiset ja vieraannuttavat runomuodot (esim. luettelot tai aseeminen kirjoitus). Näiden ominaisuuksien suhteen suomalaisen konseptualismin saralla *barnum* esittäytyy poikkeuksellisen eksessiivisenä ja työläänä runoteoksena. Placen ja Fittermanin käsitteistöä käyttäen *barnum* edustaa runojen, menetelmien ja informaation runsaudessaan epäpuhdasta käsitteellisyyttä.⁸

Joensuun laaja-alaisen konseptuaalisuuskäsityksen etuna on se, että se mahdollistaa hyvin erilaisissa konteksteissa julkaistujen tekstien vertailemisen. Joensuun käsitys on huomattavasti laajempi kuin se, miten konseptualismi 2000-luvun amerikkalaisessa kontekstissa ymmärretään. Seuraavassa Joensuu vertaileekin Goldsmithin ”epäluovan kirjoittamisen” (*uncreative writing*) teoriaa konseptuaalisuuden ilmenemismuotoihin

7 ”Conceptual writing proposes two end-point responses . . . by way of radical mimesis: pure conceptualism and the baroque. Pure conceptualism negates the need for reading in the traditional sense—one does not need to “read” the work as much as think about the idea of the work. In this sense, pure conceptualism’s *readymade* properties capitulate to and mirror the easy consumption/generation of text and the devaluation of reading in the larger culture. Impure conceptualism, manifest in the extreme by the baroque, exaggerates reading in the traditional textual sense. In this sense, its excessive textual properties refuse, and are defeated by, the easy consumption/generation of text and the rejection of reading in the larger culture.” (Place & Fitterman 2013, 25.)

8 Suhteessa Placen ja Fittermanin teoriaan konseptualismista lukemisen kulttuuria arvioivana kirjallisuutena kiinnostavaa on, että tämä ja metatasoinen suhtautuminen kirjaesineeseen nousi jo esiin hänen omissa kommentissaan *Aperitiffin* vastaanotosta: ”Lukeminenkin on käyttäytymistä. - - Kun kirjoitin *Aperitiffin* tai toimitin, kuinka vain, pyrin mm. tekemään kirjan, joka saattaisi edes yhden ihmisen tiedostamaan itsensä kesken kaiken olevansa maailmassa kirja kädessään, panisi hänet ajattelemaan käsitettä kirja.” (Aronpuro 1965b, 191.)

suomalaisessa nykykirjallisuudessa (Joensuu 2012, 7–8, kursivointi alkutekstin, lihavointi omani):

”Goldsmithiläinen” konseptuaalisuus pyrkii tietoisesti rikkomaan perinteisiä kirjallisia arvoja (uutuutta, omaperäisyyttä, syvällisyyttä, viihdyttävyyttä). Usein siinä kopioidaan, plagioidaan, kierrätetään, käsitellään tai järjestellään laajoja tekstimassoja ja pyritään lukukelvottomiin teksteihin (*unreadability*).

Tällainen radikalisoitu asetelma ei kuitenkaan automaattisesti liity kaikkeen konseptuaaliseen kirjoitukseen. **Konseptuaalisuus on käsite, jolla on asteita ja painotuseroja – se voidaan ottaa käyttöön eri tavoin.** Vaikka konseptuaalinen kirjoittaminen ei välttämättä tai määritelmällisesti liitykään proseduraalisuuteen, nykykirjallisuudessamme konseptuaaliset lähtökohdat ovat usein sekoittuneet menetelmien, rajoitteiden ja lähdetekstien käyttöön.

Joensuun tavoin kannatan laajaa näkemystä konseptualismista; jos tarkastelemme vain erityisen näkyvästi, radikaalisti tai ohjelmallisesti konseptualistisia teoksia konseptualistisen teorian näkökulmasta, jää huomaamatta paljon kiinnostavia sekamuotoisia teoksia, joiden ymmärrystä konseptualismin teoria voi auttaa. Konseptualismin tradition jatkuessa sitä on hyvä lukea ja arvioida uudelleen. Joensuu (2016) on tutkimuksessaan liittänyt 1960-luvun puolivälin suomalaista kokeellista kirjallisuutta osaksi konseptualismin traditiota: määrittelemällä 2000-luvun konseptualismille toisiaan seuraavat periodit jatkankin tässä suhteessa tradition uudelleentarkastelua.

Suhteessa tekstimateriaaliin konseptualismi suuntautuu kahteen ääripäähän, minimalismiin ja maksimalismiin (Blomberg & Joensuu 2013, 175). Kumpikin näistä poetiikoista toimii tyypillisiä lukukonventioita ja eläytyvää lukemista haastaen. Maksimalismista Blomberg ja Joensuu (emt.) toteavat seuraavaa:

Minimalismin vastapainona on maksimalismi: kiinnostus suuriin tekstimassoihin, lukukelvottomuuteen ja tekstuaaliseen uuvuttamiseen. Maksimalismi pyrkii usein kirjallisesti epäluoviin, arvottomiin tai typeriin teksteihin - - Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, ettei näiden tekojen sivutuotteena voisi syntyä kielellisesti ja tulkinnallisesti mielenkiintoisia tuloksia. - - Mini- ja maksimalismissa voidaan havaita samanlainen, eläytyvää lukemista ja yleisempiä tulkinnallisia työkaluja kyseenalaistava asenne. Maksimalismi siirtää lukijan totutusta poikkeavaan tilanteeseen: kun teosta ei voi hallita sen enempää sisältöjen kuin esteettisten koodienkaan suhteen, eikä liioin muistinvaraisesti, voi teoksen avaamiin luennallisiin tiloihin hakea muita suhtautumistapoja (selailu, yksityiskohtiin palaaminen, teoksen taustalla oleva idea ja sen pohtiminen).

Kaikki yllä kuvatut maksimalismin piirteet toteutuvat myös *barnumissa* tavalla tai toisella.⁹ Konseptualismista on mainittava myös paradoksit – ”paradokseista konseptualismi

⁹ Korostuneen typeristä ja mauttomista *barnumin* teksteistä nostan esiin runon ”LUUPPI” (PB, 198–199), joka on erilaisten autojen luettelo. Runossa ”auto”-päätteisten yhdyssanojen perusosa on korvattu vanhahtavalla sanalla ”hyrysyste” – esim. ”JOHDINHYRYSYS”, ”JÄTEHYRYSYS”, ”JÄÄTELÖHYRYSYS”,

elää”, kuten Kilpiö ehdottaa (2018, 42). Erityisesti amerikkalaisen konseptualismin paradokseja ovat:

- tekijän häivyttäminen ja samanaikainen korostaminen; tietoinen nimillä ja tekijäidentiteeteillä pelailu
- teoksen taustaidean ja materiaalisen kirjaobjektin yhtäaikainen korostuminen
- ”perinteisten” ja modernistististen kirjallisten arvojen (itseilmaisuus, uuden luominen ym.) kritiikki ja samanaikainen traditionaalinen dogmaattisuus
- kritiikki poeettisen kielen uudistamista kohtaan, mutta tiukka uudistumisen vaatimus ideoiden tasolla
- ”alkuperäisyyden” idealisointi ja negatointi kopioimisen tekniikoilla
- ruman, typerän ja tylsän estetisointi
- viihdeteollisuuden kritiikki samalla viihdyttäviä tekstejä tuottaen
- lukemisen kulttuurisen arvonalennuksen kritisointi luomalla teoksia, joita ei ole tarkoituskaan lukea tarkasti
- epäonnistumisen esittäminen onnistumisena
- tukeutuminen menetelmien ja kirjoittamisen rajoitteisiin mutta myös niiden rikkomisen
- ”epäluovuuden” ideaalin tuominen kirjallisuuteen, joka on olemuksellisesti aina seurausta luovasta toiminnasta.

Nämä paradoksit elävöittävät myös *barnumia*. Deleuze-guattarilaisen filosofian kautta lähestymällä teoksessa voi kuitenkin tuntea myös pyrkimyksen näiden paradoksien romahduttamiseen. Näinpä en kutsukaan *barnumia* ensisijaisesti konseptualistiseksi vaan myöhäiskonseptualistiseksi, jonka määrittelen välivaiheeksi konseptualismin ja jälkikonseptualismin välillä. *Barnum* on kuitenkin hahmottelemani konseptualismin periodijaon kannalta erityisen hedelmällinen tutkimuskohde siksi, että myöhäiskonseptualisena se heijastaa niin ”klassisen” konseptualismin kuin jälkikonseptualisminkin piirteitä – ja Aronpuron tekijyyden kautta nivoutuu vielä 1960-luvun ja sen jälkeiseen protokonseptualismiin.

”KANSANHYRYSYSY”. *Barnumin* rakenteen kaltaisesta runon sanat on järjestetty aakkosjärjestykseen. Runo on painettu koukeroisella, lukemista hankaloittavalla fontilla, jossa kirjainten muodostamat silmukat ovat omanlaisiaan luppeja, sen lisäksi, että runon loppu muodostaa luopin runon alkuun: runo päättyy sanaan ”dollari” ja alkaa sanalla ”hymy”; yhdessä ”dollarihymy”. Itse luen runoa kuvauksena toistaisen, kiiltokuvamaisen ja automaatiolle alisteisen typeryyden kierteestä, jota traditioon (”hyrystysyn”) takertuminen tuottaa.

2.2. Myöhäiskonseptualismi

*Uskotko, että meidän on pakko valita aistimuksen ja ajattelun, kaaoksen ja järjestyksen välillä?*¹⁰

Tälle tutkielmalle keskeinen myöhäiskonseptualismin käsite on oma luomukseni. Uusi käsite on nähdäkseni perusteltu, koska se auttaa hahmottamaan tarkemmin suomalaisen konseptualismin historiaa. Eräänlaisena perustana myöhäiskonseptualistiselle teorialle pidän kuitenkin Henriikka Tavin *I2*-sarjaa käsittelevää ja hänen toimittamaansa artikkelikokoelmaa *Kolmetoista* (2015). Siinä missä *I2* erottuu kyseisessä teoksessa suomalaisen (myöhäis)konseptualismin käänteentekevästä teoksena, keskitän tässä tutkielmassa myöhäiskonseptualistisen teorian *barnumiin* ja jälkikonseptualistisiin näkymiin, joita se avaa.

Erityisesti lähestyn myöhäiskonseptualismin käsitettä työn käsitteen kautta. Näennäisestä ”dematerialisaatiosta” huolimatta konseptualismi korostaa kirjaesinettä työnä, tekona, tuotteena – tässä suhteessa kuvaava onkin suomen kielen sanan ”teos” englanninkielinen vastine *work*, jossa itsessään teoksen ja työn käsitteet sekoittuvat. Kielitieteelliseltä tasolta voi liukua yhteiskunnalliselle: korostaessaan työtä konseptualistiselle teokselle olennaista on yhteiskunnallinen konteksti, jossa tämä työ – runokirjan kirjoittaminen – tapahtuu. Konseptualismin suhde työhön on kaksijakoinen. Toisaalta digitaalisen tekstinkäsittelyn mahdollistama ”coppypaste”-kirjoittaminen keventää kirjoittajan työtä. Toisaalta taas lukukelvottomuuteen tähtäävään konseptualismiin sisältyy usein keskeisenä tylsän ja ”turhan” työn estetisointi – työn vaativuus nouseekin esiin heikkojen negatiivisten affektien korostumisena. Kirjoittajan työ esittäytyy *tekstinkäsittelynä*, tylsien ja ikävystyttävien tekstimassojen siirtelynä ja kopioimisena, tai kuten Christian Bök (2015, 6) ilmaisee: ”runoilijasta tulee eräänlainen munkki, kohtalonaan kopioida kaikkein arvottomimpia tylsän puheen lajeja jossain painajaismaisessa kirjoitushuoneessa”. Lukijalle tämä taas merkitsee suurten ja ”hahmottomien” tietomassojen vastaanottamista runoutena, ja tähän liittyvien ikävystymisen, turhautumisen ja turtumisen affektien kohtaamista.

Konseptualismia värittää myös jatkuva uudistumisen tarve. Tässä suhteessa keskeiseksi nousee *eleen* käsite, jossa konseptualistisen teoksen keskeisimmät elementit – konteksti ja muoto – risteävät. Pisuaarin esittäminen taideteoksena olisi vuonna 2018 kovin toisenlainen ele kuin vuonna 1917. Tätä kuvastaa myös Craig Dworkinin tiivistys esipuheessaan

10 PB, 166.

konseptualistisen runouden antologiaan *Against Expression* (2010, xxxviii): ”Yhtäläiset objektit eivät vastaa yhtäläisiä eleitä.”¹¹ *Barnumin* kontekstissa uudistumisen tarve muuntuukin kiihdyttämiseksi ja rikkoutumiseksi: on kuljettava yhä syvemmälle kapitalismin alkuperään ja sen esineistäviin prosesseihin.

Eleen tasolla esitänkin myöhäiskonseptualistiseksi piirteeksi runouden ja työn suhteen erityisen problematisoimisen. Varhaisempi konseptualismi korostaa paljon copypaste-tekniikoiden keveyttä ja niiden vaikutusta siihen, *mikä tekijä on* (konseptualistisena tekijän kuolemana), myöhäiskonseptualistinen ele taas on korostaa konseptualistisen tekstinkäsittelyn turhauttavuutta ja uuvuttavuutta ja sen esiin nostamia väkivaltaisia ja negatiivisia affekteja. Myöhäiskonseptualismissa negatiivisten affektien intensiteetti siis kasvaa. Nostan esimerkkejä suomalaisista myöhäiskonseptualistisista teoksista alaluvussa 2.4, ja nimeän ensimmäiseksi suomalaiseksi myöhäiskonseptualistiseksi runoteokseksi Harry Salmenniemen runokirjan *Texas, sakset* (2010).

Mikä sitten voisi selittää suomalaisen runouden myöhäiskonseptualistista käännettä? Suhteessa konseptualismin uudistumistarpeeseen voi ainakin todeta, että monet konseptuaalisista keinoista olivat 2010-luvulle tultaessa jo vakiintuneet suomalaiseen runouteen. Erityisesti muutosta voi nähdä suhteessa internetiin. 2010-luvulle tultaessa esimerkiksi hakukoneiden käytön kirjoittamisessa on nähty liudentuneen omanlaisestaan tyylistä, ”hakukonerunoudesta”, yleiseksi kirjoittamisen apuvälineeksi (Joensuu 2012, 177). Internetin ja konseptualismin suhteesta kirjoitan enemmän alaluvussa 5.2.

Samoin syytä käännteeseen voi hakea myös yleisemmältä institutionaaliselta tasolta. Myöhäiskonseptualistismille käännteentekeväksi kirjaksi nimeämästäni *Texas, saksista* Leevi Lehto (2016, 234) on todennut, että se on hieno esimerkki 2000-luvun kokeellisen runouden liikehdinnän läpilyönnistä kirjallisuuden valtavirtaan. Tässä tilanteessa tuntuu luontevalta, että kirjallisuusinstituutiota kritisoiiva konseptualismi on hakenut uusia ja provokatiivisempia muotoja.

11 ”Equivalent objects do not constitute equivalent gestures.”

2.3. Jälkikonseptualismi

*Uusi?*¹²

Jälkikonseptualismin käsitteen lainaan Felix Bernsteinilta, joka on kirjoittanut jälkikonseptualisesta runoudesta (*post-conceptual poetry*). Bernsteinin teoria on pääosin osuvaa ja painokasta, mutta on ilmeistä, että käytän jälkikonseptualismin käsitettä soveltavasti. Tämä johtuu siitä, että suomalainen konseptualismi, joka tutkielmani taustatraditio on, on hyvin erilainen kuin amerikkalainen konseptualismi, jota vasten Bernstein kirjoittaa. Lisäksi Bernsteinin *Notes on Post-Conceptual Poetry* on järkevintä tarkastella tekstilajiltaan pamflettina, ja näinpä se teoreettisesta syvyydestään ja näkemyksellisyydestään huolimatta vaatii tutkielman lähteenä soveltavaa lukutapaa.

Bernstein käsittää jälkikonseptualismin osaksi pitkää runouden ja kuvataiteen jatkumoa. Jälkikonseptualistinen runous seuraa konseptualistista runoutta, joka ei Bernsteinin näkemyksessä seuraa ainoastaan 1960-luvun käsitetaidetta, vaan myös jälkistrukturalistista 1970-luvun language-runoutta ja 1980-luvun postmodernia kuvataidetta. Näinpä konseptualismi on jo itsessään jälkikonseptualistista, jälki-jälkistrukturalistista ja post-postmodernia – ja tätä jälkikonseptualistinen runous seuraa. (Bernstein 2015, 21.) Tämän raskaan käsitteellisen apparaatin auki levittämisessä on epäilemättä ironinen laitansa, mutta kerroksellisen tradition paino on Bernsteinin teoriassa olennaista.

Jälkikonseptualistisen runouden erityisyys on Bernsteinin (2015, 22) mukaan pyrkimyksessä yhdistää ”affektit, queer, ego, lyyrisyys ja itsetietoinen narsismi 'verkoston' ja 'konseptin' perittyihin, proseduraalisiin rakenteisiin”¹³. Jo tämän määritelmän tasolla törmätään ongelmiin, jos sitä yrittää asettaa suomalaiseen kontekstiin: suomalaisen konseptualismin sisällä on esimerkiksi useita lyyrisiä teoksia (Joensuu 2012, 8). ”Egon” ja ”itsetietoisien narsismin” mukaan tuonti taas viittaa jälkikonseptualismin ja konseptualismin tekijäkäsitysten eroihin. Bernsteinin näkemyksessä konseptualismi piilottaa poseeraavan itsekeskeisyytensä tekijää häivyttävän kirjoituksen alle – jälkikonseptualismi taas merkitsee runoilijan itsekeskeisyyden tunnustamista, ja on näin lähtökohdiltaan eettisempää. Vaikka itsekin pidän konseptualismin ja jälkikonseptualismin välillä keskeisenä erona muuttunutta suhdetta tekijyyteen, en suhtaudu siihen niin poleemisen arvottavasti ja psykologisoivasti

12 PB, 174.

13 ”...to bridge affect, queerness, ego, lyric, and self-conscious narcissism within the inherited procedural structures of the ‘network’ and the ‘concept’”

kuin Bernstein. Tämä on toki ilmeistä sikäli, että suomalainen konseptualismi on aina antanut enemmän tilaa yksilölliselle värille ja oikullisuudelle kuin hallitsevasti Goldsmithiin henkilöitynyt amerikkalainen konseptualismi.

Bernsteinin näkemyksessä jälkikonseptualismi pyrkii purkamaan konseptualismin paradokseja ja etsimään poeettisia voimia niiden ulkopuolelta. Samalla ”jälkikonseptualismin” käsite kuitenkin tunnustaa edeltäjien (tai ”perinnön”) merkittävän vaikutuksen, mikä tuottaa jälkikonseptualismille melankolis-ironisen pohjavireen. Bernstein ehdottaakin (2015, 63), että siinä missä language-runous on täynnä ironisia tunteita, on konseptualismi ja jälkikonseptualismi täynnä tunteellista ironiaa.¹⁴

Hankalampi kysymys on, mitä ”uutta” jälkikonseptualismi poetiikassaan tekee – uutuusarvo on tarpeen, jotta uusi määrite tulisi perustelluksi. Bernsteinin argumentaatio nivoutuu tekijän kuoleman keskusteluun, johon hän tuo lisäkerroksia: bartheslaisen *tekijän kuoleman* hän toteaa toteutuvan jo kielen materiaalisuuteen keskittyvässä language-runoudessa, ja tätä seuraavan konseptualismin perustuvan taas *tekstin kuolemalle (death of text)* (Bernstein 2015, 24). Tekstin kuolema viittaa konseptualistisen teoksen väitettyyn ”dematerialisaatioon”: tämä argumentti jää kuitenkin konseptualismin paradoksisen logiikan sisälle, sillä toisaalla Bernsteinkin toteaa, että tämä dematerialisaatio itse asiassa merkitsee kirjan ”hypermateriaalisaatiota” (Bernstein 2015, 54).

Siinä missä myöhäiskonseptualismin analyysissäni painottuu *työn* käsite, on *work* olennainen Bernsteinin näkemyksessä jälkikonseptualismista, joka vie tekijän kuoleman diskurssin konseptualismiin nähden vielä askeleen pidemmälle *teoksen kuoleman (death of work)* kautta, joka tapahtuu samanaikaisesti *lukijan kuoleman (death of reader)* kanssa (Bernstein 2015, 25, kurssiivi alkutekstin):

Jälkikonseptualistinen runoilija voi kuitenkin tehdä yhden uuden asian: julistaa *teoksen kuolleeksi* (mikä on ennennäkemätöntä sen välittömässä poeettisessa jatkumossa, mutta yhtäläistä Artaud'n hulluuden poetiikan kanssa ja Foucault'n ja Deleuzen arvostamaa). Tämä on symmetristä *lukijan kuolemalle*, mikä tarkoittaa tässä lähilukevan, analyttisen, ja esteettisesti erittelevän lukijan kuolemaa. Tämä tarkoittaisi putoamista libidinaalisten virtausten (tai internetin tai *minkä ikinä*) mutaiseen liejuun jättämättä jälkeä tekijyydestä tai antamatta periksi vasemmistolaisen diskurssin hallitseville ilmenemismuodoille (jotka vaikuttavat yliopistolla, taidemaailmassa ja politiikassa), jotka edellyttävät taideteoksen avaavan tietä

14 "If language poetry is full of ironic emotions, then conceptual/post-conceptual poetry is full of emotional irony. In Language poetry one would find 'I'm sad' firmly within ideological quotations. In conceptual/post-conceptual poetry one finds sadness in the exhaustion of compulsively produced ideological quotations."

didaktiselle pelastukselle, ja edellyttävät että taide ahdetaan queer-teorian tai spekulatiivisen materialismin tai jälkistrukturalismin tai affektitutkimuksen tai badioulais-žizekiläisiin jne. kehyksiin.¹⁵

Lukijan kuolema merkitsee Bernsteinille siis ”analyttisen ja esteettisesti erittelevän” lähilukemisen loppua. Samoin luovutaan ”vasemmistolaisesta” ja ”didaktisesta” diskurssista, joka painottaa taideteoksen eettistä oikeaoppisuutta. Erityisesti Bernsteinin kritiikki kohdistuu amerikkalaiselle konseptualismille keskeiseen tekstien ajattelijakunnan käsitteeseen. Tämän ”valveutuneeseen ajattelijakuntaan” (*informed thinkership*) suuntautuneisuuden Bernstein haluaa ylittää. Bernstein jälkikonseptualismi siis esittäytyy elämyksellisen lukemisen puolustamisena teoreettista konseptualismia vastaan mutta paradoksaalisella tavalla: Bernsteinin antiteoreettinen jälkikonseptualismi haluaa riisua lukemisesta kaikenlaisen *analyttisen* taidon, jotta se voi aueta uudelle lukijakunnalle – ”vähemmän tiedostaville lukijoille, jotka eivät edes ole lukijoita”¹⁶. (Bernstein 2015, 26.) Lukijan on kuoltava, jotta hän voi lukea.

Bernsteinin teoria jääkin monessa kohdin paradoksisen logiikan sisälle: tässä mielessä hänen jälkikonseptualisminsa onkin perin konseptualistista. 1900-luvun avantgarden hengessä Bernsteinin teoria sitoutuu yhä uusien ”kuolemien” diskurssiin. Olisiko tästä diskurssista mahdollista asettaa jo sivuun, ja luopua toiveesta tekijän ”hämärtymisestä takaisin pimeään”¹⁷ (Bernstein 2015, 34)? Luvussa 3 tarkastelen *barnumia* tekijän kuoleman teorian kautta, ja argumentoin, että Barthesin teorian välttämättömän epätäydellisyys johtaa myöhäiskonseptualistisessa *barnumissa tekijän uudelleensyntymään*. Tätä seuraten irrotan jälkikonseptualismin tekijän kuoleman diskurssista.¹⁸

15 “However, the post-conceptual poet can do one new thing and declare the ‘death of work’ (unprecedented by its immediate poetic lineage, though common with the madness poetics of Artaud and esteemed by Foucault and Deleuze). This is symmetrical to ‘the death of reader,’ which means here, the death of the close, analytic, or aesthetically discriminate reader. This would mean falling into the messy muck of libidinal flows (or Internet or ‘whatever’) without leaving a trace of authorship and without giving in to those dominant modes of leftist discourse (that mark the academy, the art world, and politics), which require the artwork to pave the way for didactic redemption, and require that art be boxed into the framings of queer theory or speculative materialism or poststructuralism or affect studies or Badiouian-Žižekian, etc.”

16 “a less informed set of readers who are not even readers”

17 “Post-conceptual poetry potentiates the possibility of - - fading fully ‘back to black.’”

18 Bernsteinin puolustukseksi kuitenkin totean, että yhtä lailla hän ilmaisee tekijän, tekstin, teoksen ja lukijan kuolemat olevan aina tavoittamattomissa olevia ideaaleja. Toisin kuin itse teen, tämän tavoittamattoman ideaalin tavoittelusta Bernstein pitää kiinni: “Unfortunately, the ‘death of work’ (or ‘the death of the reader’) seems as likely to occur *in full* as the death of the author or the death of the textual ever did. That is because of the need in post-conceptual poetry (as was true of Language poetry, and conceptual poetry) for redemption, branding, and formulaic notions of politics, differential marks, hierarchies, and didactic declarations. However, ‘the death of work’ does not need to occur ‘in full’ to remain paradigmatic of the constellation of practices known as ‘post-conceptual poetry.’” (Bernstein 2015, 26, kurssiivi alkutekstin.)

Bernsteinin teorian antiesteettisyys muistuttaa monin tavoin dadaistien pyrkimystä taiteen ja elämän rajan hävittämiseen. Jos konseptualismissa konteksti (kirjallisuusinstituutio) on tekijä, joka vahvistaa teoksen taideteokseksi, Bernsteinin jälkikonseptualismia jää vaivaamaan paradoksi, jossa tästä instituutiosta halutaan vimmaisesti eroon (*teoksen kuolemassa*), mutta samalla vahvistetaan tätä instituutiota negaation kautta. Suuri osa Bernsteinin pamfletista kuuluu konseptualistisen *skenen* sosiaalisten dynamiikkojen, hierarkioiden ja trendien puimiseen: tämä ei tarjoa paljon jälkikonseptualismin poeettisen annin tarkasteluun, johon tässä tutkielmassa pyrin.

Bernsteinin teoriaa on jokseenkin haastavaa siirtää suomalaiseen kontekstiin. Language-runouden ja konseptualistisen runouden traditiot, joita Bernstein seuraa ja asettuu vastustamaan, eivät ole ilmenneet Suomessa järjestäytyneinä avantgarderyhmittyminä vaan sekoittuneena erilaisiin runotraditioihin. Samoin Bernsteinin jälkikonseptualisteilla on heitä edeltäviin konseptualisteihin pedagoginen suhde, sillä useat hänen käsittelemistään jälkikonseptualisteista ovat opiskelleet kirjoittamista Goldsmithin ja Fittermanin alaisuudessa (Bernstein 2015, 21). Bernsteinin analyysi kuitenkin kohtaa oman näkökulmani keskittyessään tarkastelemaan, kuinka konseptualismi voisi liudentua uudenslaisiin muotoihin, ja tämä on olennainen kysymys myös suomalaisen konseptualismin suhteen.

Vaikka ”konseptualismin jälkeistä” poetiikkaa ei olekaan Suomessa käsitelty niin ohjelmallisesti kuin Bernstein, on huomionarvoista, että 2010-luvulla on esitettyä useita puheenvuoroja suomalaisen konseptualismin evoluutiosta. Varhainen esimerkki on Henriikka Tavin essee ”Miten suhtautua näihin uskonkappaleisiin?” *Tuli&Savun* Konseptualisminumerossa (1/2011), joka tarjoaa kriittisiä näkökulmia konseptualismiin. Ongelmalliseksi Tavi kokee esimerkiksi konseptualismiin liittyvän tekijän korostuneisuuden. Blomberg ja Joensuu (2013, 178) taas arvioivat konseptualismia käsittelevässä artikkelissaan Tavin esseeseen viitaten, että suomalaiseen konseptualismiin olisi lukeutumassa ”muotoja, jotka etsiytyvät lukijan mielenkiinnon herättämisen ja luettavuuden ehtoihin - - [k]äsitteellisyys olisi siis hakeutumassa kohti helpommin lähestyttävää, tavanomaisempaa runoutta”.

Erytisen runsas ja kattava kokoelma puheenvuoroja suomalaisesta konseptualismista on kuitenkin Tavin toimittama artikkelikokoelma *Kolmetoista*. Erytisesti tätä tutkielmaa on inspiroinut kirjan avaava Blombergin essee ”Kolmetoista ja ensimmäinen”, jossa Blomberg hahmottaa *I2*-sarjan jonkinlaisena käännekohtana suomalaisessa konseptualismissa – sen jälkeen ”aika käyttäytyy toisin” (Blomberg 2015, 20). Päätännössään Blomberg (2015, 25)

taas toteaa 12-sarjan osoittavan, että kukaan ei pysty sanomaan kaikkea, mutta tämän kääntöpuolena ”jokaiselle kirjalle tai runolle jää mahdollisuus sanoa se mitä juuri sen pitää”.

Bernsteinin pamfletista ja 2010-luvun suomalaisesta keskustelusta onkin mahdollista löytää yhtymäkohtia. Yhteistä niille on ainakin konseptualismin tekijäkorostuneisuuden kritiikki, huomion siirtyminen kohti *lukijaa* ja tekijän eettisen vastuun korostaminen. Näitä näkökulmia syntetisoimalla jälkikonseptualismia voisikin tarkastella tekijän ja lukijan suhteen *tasapainottamisena* ja *tasa-arvoistamisena*: jälkikonseptualismissa tekijä syntyy uudelleen tekijän kuoleman jälkeen, ja lukija aktivoituu uudella tavalla lukemiseen. Tätä asetelmaa motivoi ajatus taiteen *sosiaalisesta vastuusta*.

Jälkikonseptualistista tekijän uudelleensyntymää ei pidä kuitenkaan nähdä paluiksi traditionaaliseen tekijähahmoon, jonka Barthes murhasi. Jälkikonseptualistinen tekijä on kulkenut konseptualismin lävitse ja hänen kirjoituksensa kantaa tästä jälkiä mukanaan. Esitän, että jälkikonseptualismissa pyritään tekstin visuaalisten ja äänteellisten elementtien tasa-arvoisuuteen; tekijä ilmenee yhtä paljon *kirjoittajana* kuin *puhujana*. Jälkikonseptualistinen tekijä on juurtunut ruumiillisuuteensa ja subjektiivisuuden ruumiillisuuden tuottamille eroille. Hän myös pohtii avoimesti kirjoittamisen etiikkaa. Ensimmäiseksi suomalaiseksi jälkikonseptualistiseksi runoteokseksi nimeän Mikael Bryggerin *Tuuliatlaksen* (2014), ja esittelen sen ja muita suomalaisia jälkikonseptualistisia teoksia alaluvussa 2.4.

Viimeiseksi selvennän, kuinka työn käsite ilmenee eri tavoin Bernsteinin jälkikonseptualismissa ja omassa näkemyksessäni myöhäis- ja jälkikonseptualismista. Bernsteinin jälkikonseptualismissa työn merkitys kielletään ”teoksen kuolemassa”. Suomalaisessa myöhäiskonseptualismissa työn merkitys problematisoidaan, kunnes jälkikonseptualismi johtaa työn uuteen merkityksellistymiseen.

2.4. Suomalaisen konseptualismin neljä periodia

*Pyritkö ohjelman tuottamiseen vai järjestelmän toimeenpanoon?*¹⁹

Tässä alaluvussa jaan suomalaisen konseptualismin neljään periodiin. Hahmotelmani on alustava ja se on luotu tämän tutkielman puitteisiin. Lisäksi koska myöhäiskonseptualismi ja jälkikonseptualismi ovat näkemyksessäni hyvin tuoreita ilmiöitä, on mahdollista, että jaottelu

19 PB, 170.

hahmottuu paremmin vasta tulevien vuosien aikana. Ennen kaikkea sen on tarkoitus tarjota virikkeittä jatkokeskustelulle suomalaisen konseptualismin historiasta.

Kehittämässäni konseptualismin periodijaossa korostuu myös Joensuun teoriaa enemmän *tekijä*. Tämä asetelma on perusteltavissa kohdetekstien pohjalta. Konseptualismin suhde tekijään on ristiriitainen, mutta yhtä kaikki konseptualismi korostaa tekijää. Tällä tutkimuksella pyrin kuitenkin osoittamaan, kuinka moninaisia suhtautumistavat tekijäsubjektiin konseptualismin sisällä ovat, ja kuinka ne liittyvät tiiviisti siihen aikaan ja kontekstiin, jossa teos julkaistaan. Erittelemäni neljä konseptualismin ajanjaksoa eroavatkin toisistaan kahden tekijään liittyvän muuttujan kautta: toisaalta tekijän *tietoisuuden* konseptuaalisesta poetiikasta suhteen (mitä taas säätelee kirjallisuushistoriallinen tilanne ja käsitteellisen kirjallisuuden käsitteen tulo kirjallisuuteen Suomessa vuonna 2002) ja toisaalta suhteessa tekijän kirjoituksen *eettisiin julkilausumiin*.

Ensikädeltä myönnän tekstien tarkastelun *etiikan* näkökulmasta on haasteelliseksi. Kirjallisten teosten tarkastelu moraalisen oikeaoppisuuden näkökulmasta on helposti autoritaarista ja epätarkkaa. Itse kuitenkin korostan, että sellaisten kirjoittamisen tekniikoiden ja sisältöjen käyttö, jotka nostavat kysymyksiä kirjoittamisen etiikasta, on itsessään eettisesti latautunut teko. Tämä taas vaatii käsitteellisyyttä: tekstiä ei lueta yksioikoisesti tekijän itseilmaisuna, joka ilmaisee tekijän moraalialue, vaan myös metatasoisesti *tekona*, jonka eettinen painoarvo hahmottuu sen omaa kontekstia vasten. Tässä taas aukeaa uudenlainen myöhäis-/jälkikonseptualistinen paradoksi: sen tapa korostaa kontekstin merkitystä aukeaa yhtäaikaaisesti eettisenä latauksena ja perehtyneisyytenä teosta ympäröivän tekstiavaruuden sisältöihin, mutta myös neuroottis-paranoidisena asenteena, jossa ollaan taipuvaisia näkemään yhteyksiä asioiden välillä, jotka ovat suurelta osin tulkinnanvaraisia, erityisesti etiikan suhteen. Tämä paradoksi olennoi myös *pelkkää barnumia* ja sitä kautta myös tätä tutkielmaa.

1. *Protokonseptualistismilla* viitataan teoksiin, joissa on huomattavia konseptuaalisia piirteitä, mutta jotka on julkaistu ennen käsitteellisen kirjallisuuden käsitteen tuleamista suomalaiseen kirjallisuuteen vuonna 2002. Ensimmäiseksi konseptualistisiksi teoksiksi suomalaisessa runoudessa Blomberg ja Joensuu (2013, 175) nimeävät Henrik Alceniuksen teoksen *Mitä tämä on* ja Osmo Jokisen teoksen *Nollapiste* (molemmat 1964). Samana vuonna ilmestyi myös Aronpuron *Peltiset enkelit*. 1960-luvun tekijöitä varhaisempaan, kenties ”ensimmäisenä” suomalaisena protokonseptualistina voi kuitenkin nostaa esiin vielä Algot

(Algot) Untolan (Tietäväisen), joka kirjoitti lukuisilla kirjailijanimillä (Maiju Lassila, Irmari Rantamala, J. I. Vatanen) ja sitä kautta ilmensi konseptuaalista tekijyyttä ja kirjallista identiteettiä (Joensuu 2012, 146).

Joensuu (2016) on jäljittänyt suomalaisia konseptualistisia teoksia runsaasti 1960-luvun puolivälistä, ja erityisesti hän huomioi Aronpuron, Väinö Kirstinän ja Kalevi Seilosen teokset. En lähde tässä tutkielmassa erittelemään protokonseptualismin historiaa sen enemmän, koska keskityn tutkielmassani erityisesti 2000-luvun suomalaisen konseptualismin historiaan. Nostan kuitenkin sen esiin omaksi periodikseen kahdesta syystä. Ensinnäkin tämä jaottelu on keskeinen Aronpuron oman tuotannon kannalta: konseptuaaliset piirteet ovat olleet osa hänen poetiikkaansa jo *Peltisistä enkeleistä* lähtien. Toisekseen protokonseptuaalisuuden käsitteen kautta on mahdollista kohdistaa kritiikkiä 2000-luvun konseptualismin opinkappaleisiin, esimerkiksi internetin ja konseptualismin suhteen osalta. 2000-luvun konseptualismia Goldsmith perustelee internetin luomalla uudella tekstuaalisella todellisuudella, jossa ”kieltä on ennenkuulumaton määrä” (Tavi 2011, 12). Protokonseptualistiset teokset osoittavat, että tekstuaalisen liiallisuuden poetiikka edeltää konseptualismia, ja niinpä internet onkin vain konseptuaalisen poetiikan ylläke, ei edellytys.

2. *Konseptualismilla* viitataan 2000-luvulla julkaistuihin teoksiin, joissa on konseptuaalisia piirteitä ja jotka kytkeytyvät amerikkalaiseen konseptualismiin. Näinpä kyseiset teokset on julkaistu Lehdon vuoden 2002 Goldsmith-käännöksen jälkeen. Edellä mainittujen Lehdon *Ampauksien* ja *Päivän* ja Kokon *Varjofinlandian* lisäksi konseptualismin traditioon sisältyy kuitenkin myös ”perinteisten kirjallisten arvojen mittareilla poeettisia, monitulkintaisia ja kauniita teoksia” (Joensuu 2012, 8), kuten Kokon *Avokyyhky, lattiaheroiini* (2007), Mikael Bryggerin *Valikoima asteroideja* (2010) ja Henriikka Tavin *Sanakirja* (2010). Lasken myös Aronpuron *Kihisevän tyhjän* (2010) osaksi tätä periodia.

3. *Myöhäiskonseptualismilla* viitataan 2010-luvulla julkaistuihin teoksiin, jotka hyödyntävät konseptuaalisia tekniikoita, mutta jotka nostavat kysymyksiä kirjoittamisen etiikasta *työläytensä* kautta. Ensimmäiseksi suomalaisiksi myöhäiskonseptualistiseksi teokseksi nimeän Harry Salmenniemen runokirjan *Texas, sakset* (2010). Teosta voi pitää myöhäiskonseptualistisena myös tekijän lausuntoihin nojaten: Salmenniemi on kutsunut teosta ”metodiseksi sekasotkuksi”, jota luonnehtii ”jatkuva kierrättämisen ja lisäämisen estetiikka”. Lopputulos taas osoittaa Salmenniemen mukaan, että ”metodien puolittainen käyttö saattaa olla vaikuttavampaa kuin niiden vieminen loppuun saakka”. (Joensuu 2012,

186.) Salmenniemen näkemykset tulevat kiinnostavan lähelle Bernsteinin (2015, 39) kuvausta jälkikonseptualistisesta repeämästä suhteessa konseptualismiin:

Jotkut jälkikonseptualistiset runoilijat saattavat tunnustaa melankolisen voimattomuuden, joka piilee halussa hylätä ihmisyyden toden (affektit) ja symbolisen (teknologia) puolesta ja luopuvat tästä eskapismista kesken konseptin (kun taas useimmat konseptualistit eivät koskaan tunnusta paatostaan). Yhtä kaikki jälkikonseptualistisen runoilijan täytyy yhä yrittää lisätä teoksensa sisällön ehdyttävyyttä.²⁰

Muita myöhäiskonseptualistisia teoksia taas ovat Henriikka Tavin *I2*, jossa työn uuvuttavuus on keskeinen osa teoksen syntykontekstia (12 runokirjan kirjoittaminen vuodessa) ja *barnum*, joka *Texas, saksien* tavoin on työläs menetelmiensä ja tekstimateriaalinsa runsauden vuoksi. Myös Eino Santasen nk. setelirunoja kokoelmassa *Tekniikan maailmat* (2014) ja *Yleisö* (2017) pidän myöhäiskonseptualistisina: niissä runous esitetään konkreettisesti tuottavan työn antiteesinä, tuhlauksena. Setelirunot on kirjoitettu kirjoituskoneella 20 euron seteleille, ja kirjoitus tekee niistä maksukelvottomia. Viimeisenä myöhäiskonseptualistisena esimerkkiteoksena haluan mainita Tytti Heikkisen runokirjan *Moulin Extra Beauté* (2012), joka ilmentää liioitellun feminiinistä konseptualismia (tästä lisää alaluvussa 4.2). *Moulin Extra Beauté* on naistenlehtien visuaalista ilmettä ja kerronnallisia strategioita noudattaen luotu, runokirjaksi kontekstoitu teos. Laajassa mitassaan, latteiden kerronnallisten konventioiden toisintamisessaan ja mainoskuvaston kiiltokuvamaisen latteuden kautta *Moulin Extra Beauté* altistaa negatiivisille affekteille ja aukeaa myöhäiskonseptualistisena teoksena. Myös Karri Kokon teosta *Retweeted* (2016) pidän myöhäiskonseptualistisena sen myöhäisen julkaisuajankohdan ja Kokon tuotantoa vasten poikkeuksellisen eksessiivisyytensä vuoksi.

4. *Jälkikonseptualismilla* viitataan teoksiin, jotka on julkaistu vuoden 2014 jälkeen. Jälkikonseptualistiset teokset sisältävät konseptuaalisia piirteitä, mutta olennaista jälkikonseptualismissa on kuitenkin etenkin kirjoittamisen etiikkaa pohtivan subjektin esiinnousu, joka vastustaa konseptualistista tekijän kuoleman diskurssia. Jälkikonseptualistinen tekijän uudelleensyntymä ilmenee esimerkiksi tekijän ruumiillisuuden painottamisena, herkkyytenä intersektionaaliselle teorialle ja runon *puhujan* esiinnousemisena konseptualistisessa kontekstissa. Ensimmäiseksi suomalaisiksi

²⁰ "Some post-conceptual poets might admit the melancholic impotence of the desire to abandon the human in favor of the real (affect) and the symbolic (technology) and give up this escapism mid-concept (whereas most conceptualists never admit their pathos). Nonetheless, the post-conceptual poet must keep attempting to add exhaustion to the content of the work."

jälkikonseptualistiseksi runoteokseksi esitän Mikael Bryggerin *Tuuliatlasta* (2014)²¹. Myös samana vuonna julkaistun, Raisa Marjamäen *Ei kenenkään laiturin* (2014) lasken jälkikonseptualistiseksi sen yhdistäessä kirjan materiaalisuudella pelaamisen ja minimalistisen estetiikan eettisesti painokkaaseen runopuhuntaan. Myös Susinukke Kosolan omakustannetta *Varisto* (2018) tulkitseen jälkikonseptualistisena: *Varistoa* ei voi ostaa, vaan kopion voi saada itselleen vain anonyymiä, kirjan mukana tulevalle lomakkeelle kirjoitettua tunnustusta vastaan. Kirja koostuu Kosolan käsin kirjoittamien runojen kopioista. Kirjoituksen materiaalisuus ja visuaalisuus, joka kuitenkin käsikirjoituksen kautta viittaa yksilöllistä tekijää kohti, yhdistyvät konseptualismista tuttuun identiteettien kaupallisuuden tarkasteluun. Viimeisenä nostan esiin suomalaisen orastavan jälkikonseptualismin piiristä Virpi Vairisen teokset *Kuten avata äkisti* (2015) ja *Ilmanala* (2017), joihin palaan päätäntöluvussa.

On myös tarkennettava, että vaikka hahmotankin konseptualismille, myöhäiskonseptualismille ja jälkikonseptualismille alkupisteet (2002, 2010, 2014) ovat ne näkemyksessäni nykyhetkessä rinnakkain eläviä poetiikkoja: on mahdollista, että tulevina vuosina julkaistaan kunkin kolmen kategorian alle meneviä teoksia. Eronteot periodien välillä kytkeytyvät myös konseptualististen tekijöiden omiin tuotantoihin: kuten voi huomata, useilta tekijöiltä (Aronpuro, Brygger, Kokko) lukeutuu teoksia useampaan kuin yhteen neljästä määrittelemästani periodista.

Viimeisenä nostan esiin kansalliskirjallisuuden ja konseptualistisen kirjallisuuden suhteen. Kansainvälisydessään konseptualismi on kansalliskirjallisuuksien rajoja murtavaa. Samoin huomionarvoista on, että suomalaisen konseptualismin historiassa on säännönmukaisesti kohdistettu kritiikkiä kansalliskirjallisuuden konseptia vastaan. 1960-luvun kokeellinen liikehdintä pyrki kansallisen kirjallisuuden murtamiseen, ja 2000-luvun alun konseptualistiset teokset, kuten Lehdon *Päivä* ja Kokon *Varjofinlandia*, kytkeytyvät julkilausutusti kansainväliseen konseptualismiin. Kansalliskirjallisuuden kritiikki nousee näissä kirjoissa esiin myös sisällön tasolla. *Päivä* parodioi suomalaisen journalismin todellisuuskuvaa käyttäessään lähteenä Suomen Tietotoimiston uutisia, ja *Varjofinlandia* taas käsittelee temaattisesti ja purkaa metodisesti suomalaisen kansantaudin, masennuksen, kirjallisia ilmenemismuotoja. Myöhäiskonseptualismin piiristä taas *Texas, sakset* sisältää

21 Riikka Ala-Hakula (2015) on erityisesti huomionnut *Tuuliatlaksen* eettisen painokkuuden kirjasta kirjoittamassa kritiikissään.

suomalaiseen kansalliskirjallisuuden uudelleenkirjoittamista sen kierrättäessä esimerkiksi Yrjö Jylhän (1903–1956) sota-aiheisten runojen säkeitä. Samoin Eino Santasen setelirunot kritisoivat suomalaista kansallista kulttuuria ja tämän kulttuurin kaupallistumista. Ja niin edelleen. *Barnumissa* suomalainen kansalliskirjallisuus nousee teemaksi useassa runossa, kuten esimerkiksi runoissa ”SUOMALAINEN RUNOILIJA”, ”SUOMI ON SUURENMOINEN”, ”SUOMEN SANAT”.

Ehdotankin, että myöhäiskonseptualismin ja jälkikonseptualismin myötä suomalaisen konseptualismin historiassa on käynyt *lokaali* käänne: myöhäiskonseptualismi ja jälkikonseptualismi kytkeytyvät entistä vähemmän kansainväliseen konseptualismiin ja entistä enemmän paikallisiin variantteihinsa. Tätä kuvastaa jo se, kuinka totean Bernsteinin jälkikonseptualismin olevan haastavaa soveltaa sellaisinaan suomalaiseen kontekstiin. Tätä taustaa vasten myös *barnumin* keskeisin tekstuaalinen kytkös amerikkalaiseen konseptualismiin – Ara Shirinyanin runoista suomennetut *barnumin* runot ”NEUVOSTORUNOILIJAT”, ”SUOMI ON SUURENMOINEN” ja ”SYYRIA ON MAAILMASSA” – ilmaisevat lokaalia käännettä. Siinä missä Shirinyan tutkii teoksissaan omasta, armenialaislähtöisen maahanmuuttajan tekijäpositiostaan käsin *lingua francan*, englannin, globalisoivaa ja kulttuurieroja kaventavaa vaikutusta, kääntää Aronpuron suomennokset näistä runoista ylijärjestyksen asetelman ympäri – suomennokset Shirinyanin runoista tuovat ne osaksi lokaalia, suomalaista konseptualistista kirjallisuutta.

3. Tekijän kuolema konseptualismissa ja uudelleensyntymä jäljessä

*Onko tekijä todella kuollut?*²²

Konseptualistinen kirjallisuus liittyy vahvasti Roland Barthesin ja Michel Foucault'n liki puoli vuosisataa sitten aloittamaan *tekijän kuolemaa* koskevaan keskusteluun. Esseessään ”Tekijän kuolema” (1968/1993) Barthes argumentoi, että modernistinen kirjallisuus Stéphane Mallarmésta eteenpäin on asteittain hapertanut tekijän valtaa tekstin merkityksistä. Barthes povaa tämän kehityksen tulemistä päätökseensä, jolloin ”Tekijä-Jumalan” syrjäyttämällä lukija vapautuu tämän vallasta. Barthesin (1993, 115) tunnettu kuvaus tällaisesta, vallankäytöstä vapaasta tekstistä kuuluu: ”teksti ilmentää moniulotteista avaruutta, jossa moninaiset kirjoitukset yhtyvät ja kilpailevat, eikä yksikään niistä ole alkuperäinen: teksti on kulttuurin tuhansista kehdoista syntynyt lainausten kudos”.

Paitsi että Barthesin kuvaus luonnehtii osuvasti kollaasitekniikkaa, se myös tuntuu ennakoivan 2000-luvun konseptualistisia kirjoitustekniikoita. 2000-luvun amerikkalaiset konseptualistit ovatkin liittäneet poetiikkansa usein tekijän kuolemaan, kuten Goldsmith seuraavassa: ”Jokaisen sukupolven on määriteltävä itse mitä tekijän tappaminen tarkoittaa. Minun sukupolveni joutuu tappamaan tekijänsä tekstuaalisen liiallisuuden keinoin. Nykyisessä teknologisessä tilanteessa kieltä on ennenkuulumaton määrä: niin paljon, että – tältä minusta näyttää – kirjoittajan tehtävä ei ole tuottaa enempää kieltä.” (Tavi 2011, 12.) Goldsmithin näkemyksessä tekijän kuolema ilmenee 2000-luvulla internetin tekstimäärän paljouden kautta, ja tekijyys muuttuu konseptualismissa uutta luovasta kirjoittajasta informaation ja laajojen tekstimassojen hallinnoijaksi.

Konseptualismin kysymyksenasettelu on selvästi myös eettinen, kuten Goldsmithin väitteestäkin ilmenee – Goldsmith implikoi valmiiden tekstien kierrätyksen olevan eettisempää kuin uusien tekstien luominen. Tämä taas liittyy kirjoittamisen ja vallan kysymyksiin, joita Michel Foucault käsittelee esseessään ”Mikä tekijä on?” (1970/2006). Essee kommentoi tekijän vallan murenemistä Barthesin tavoin mutta asettuu vastahankaan suhteessa Barthesiin vallan kysymysten saralla. Foucault näkee kirjoittamisen olemuksellisesti vallankäyttönä, toisin kuin Barthes, jonka näkemyksen keskiössä on utooppinen tavoite tekijän vallan täydellisestä hapertumisesta. Foucault'lle (2006, 14) tekijä ilmenee valikoijana, joka torjuu merkitysten hallitsematonta lisääntymistä:

22 PB, 173.

Tekijä on tietty funktionaalinen periaate, jonka avulla kulttuurissamme rajoitetaan, suljetaan pois, valitaan: lyhyesti, periaate jonka avulla kahlehditaan fiktion vapaata kiertoa, vapaata käsittelyä, vapaata laatimista, purkamista ja uudelleenmuokkausta. Tekijä on ideologinen hahmo, jonka avulla torjutaan merkitysten lisääntymistä.

Foucault'n näkemyksestä voi jälleen muodostaa yhteyden konseptualismiin. Foucault painottaa tekijän ideologisuutta ja olemusta rajaajana ja valikoijana. Tekijä ei ole Foucault'n näkemyksessä ruumiilliseen kirjoittajasubjektiin samaistettava hahmo, vaan *funktio*, jonka kautta kirjallista tekstiä luetaan. Tämä on lähellä tapaa, jolla konseptualismi määrittää tekijän eräänlaiseksi kontekstiksi, jonka kautta konseptualistista teosta luetaan.²³

Konseptualismin ”tekstin kuolemalla” Bernstein viittaa näkemykseensä, jonka mukaan konseptualismi menee vielä pitemmälle suhteessa tekijän kuolemaa ilmentäneeseen language-runouteen. Tämän ajatuksen on tiivistänyt myös Vanessa Place (Bernstein 2015, 85):

Konseptualismin aines, tekstuaalinen asia, on staattisin kaikista objekteista, jähmettynyt... Kuollut kuin kivi. Sen representaatiot ovat radikaalin mimeettisiä, koska ne eivät representoi vaan vain presentoivat.²⁴

Konseptualismi ei representoi mahdollista maailmaa, vaan ainoastaan esittää ja kontekstoi uudelleen todellisuuden *materiaalisia* dokumentteja. Teksti on tässä mielessä ”kuollutta”, ja sen merkitys ei aukeakaan tekstissä itsessään vaan sen ulkopuolella, todellisuudessa, jota se ”radikaalin mimeettisesti” esittää.

Olellaisena tähän ristiriitaan liittyy konseptualistinen *appropriatio* ”katumusharjoituksena”, kuten Tavi (2011, 12, kurssiivi alkutekstin) on Goldsmithin kirjoituksia kutsunut: ”Goldsmith kuvaa luovuudettomuutta (*uncreativity*) kuin kuvaisi jonkinlaista henkistä harjoitusta – katumusharjoitusta”. Katumusharjoituksen voi nähdä konseptualismin kontekstissa myös heijastavan kristillistä etiikkaa, kuten Place ja Fitterman (2013, 20) tiivistävät: ”radikaali mimesis on perisynti”²⁵.

Katumusharjoituksen piirteet kuvastavat vahvasti *barnumia*. Teosta kokoaa yhteen Phineas T. Barnumin (1810–1891) hahmo, joka oli yhdysvaltalainen liikemies, showmies ja

23 Myös Christian Bök (2015, 5, kurssiivi alkutekstin) tukeutuu Foucault'n teoriaan: ”Tekijä ei ole enää tekstiä edeltävä ja sen tavoitteet vahvistava todellinen henkilö, vaan tekijästä on tullut pikemminkin *funktio*, joka toimii käsitteenä tekstin jokaisessa luennassa.”

24 ”The stuff of conceptualism, the textual thing, is the most static of objects, inert ... Dead as a doorknob. Its representations are radical mimesis because they do not represent, just present.”

25 ”Radical mimesis is original sin.”

poliitikko. Barnumin tekstien kopioiminen toimii kirjoittajalle ja lukijalle mahdollisuutena pohtia osuuttaan kapitalistisessa yhteiskunnassa ja runouden kytköksiä siihen.

Barnumiin Aronpuro on suomentanut otteita Barnumin kirjoista *The Humbugs of the World* (1865), *The Art of Money Getting* (1882) ja *The Wild Beasts, Birds and Reptiles of the World* (1891). Lisäksi kirjan runot ”LAUDATIO FUNEBRIS” ja ”TELESTIKON” ovat *The New York Timesin* päivän 7.4.1891 lehden artikkeleista tehtyjä käännöksiä Aronpuron luomalle ”amerikansuomelle”. Kirjassa käytetyn amerikansuomen Aronpuro on rakentanut yhdistämällä historiallisen amerikansuomen anglismeja suomen eri murteisiin, mikä heijastaa sitä, kuinka Amerikkaan muutti 1800-luvulla siirtolaisia monilta eri Suomen murrealueilta (Aronpuro 2017d). Amerikansuomen sanaston lähteenä Aronpuro on käyttänyt Pertti Virtarannan *Amerikansuomen sanakirjaa* (1992), ja tätä sanastoa on myös listattu teoksen lopussa olevaan ”AMERIKANSUOMEN SANASTOON” (Aronpuro 2018d). Lisäksi kaksi teoksen runoa, ”ASIOIDEN JÄRJESTYS SILEÄSSÄ TILASSA” ja ”TIETTYJÄ ASIOITA”, koostuvat kokonaisuudessaan Barnumin elämää ja tekoja kuvaavista lauseista, jotka on poimittu Barnumin omista kirjoista (Aronpuro 2018a), ja jotka kaikki alkavat sanalla ”minä”. Minämuodon käyttäminen kutsuu samanaikaisesti samastumaan Barnumin hahmoon että tekemään eroa tähän. Samoin se *barnumin* luoman kontekstin kautta samastaa Aronpuron ja Barnumin hahmot.

Teoksen tulkinnan kannalta keskeistä on juuri tämä Barnumin ja Aronpuron samastaminen – se kuvaa prosessia, joka ylläpitää tekijän kuoleman diskurssia. Tässä luvussa tarkastelen, kuinka tässä prosessissa *pelkkää barnumia* tuottaa Aronpuron tekijyyden Barnumin jäljessä. Tämä havainnollistaa laajemmin konseptualismin riippuvuutta tekijän kuoleman diskurssista, mutta samalla mahdollisuuksia sen ylittämiseen.

3.1. Paratekstien legitimoima konseptualistinen runoilija

*Onko taide henkilökohtaista havaitsemista?*²⁶

Konseptualistisessa kirjallisuudessa korostuu teoksen konteksti, jota taas teoksen *paratekstit* määrittävät. Gérard Genetten luoma paratekstin käsite on Tieteen termipankin määritelmän mukaan ”tekstin ymmärtämistä säätelevä aputeksti, kuten otsikko, väliotsikko, epigrafi,

26 PB, 173.

johdanto tai takakansiteksti”. Paratekstit jaetaan *periteksteihin* ja *epiteksteihin*. Peritekstit viittaavat tekstiä välittömästi ympäröivään tekstimateriaaliin, kuten kirjan ja tekijän nimeen, kun taas epitekstit viittaavat etäisempiin teksteihin, kuten teoksesta annettuihin haastatteluihin ja siitä tehtyihin arvosteluihin.²⁷

Millaista tietoa paratekstit *barnumista* välittävät? Seuraavaksi tarkastelen *barnumin* peritekstejä, eli kirjan runoja välittömästi ympäröiviä tekstejä. Periteksteistä Joensuu (2012, 42, kursivointi alkutekstin) huomioi, että ne ”tekevät kirjasta 'tekstin' tai teoksen taiteellisessa mielessä, siirtävät *kirjaesineen* kirjallisuuden kehukseen”. Täten peritekstien merkitys korostuu konseptualistissa teoksissa, koska ne *ovat* materiaallinen konteksti (vrt. taidenäyttely Duchampin *readymade*-teosten kontekstina), joka määrittelee kirjan taideteokseksi.

Lähden liikkeelle nimistä. Teoksen kirjoittajan nimi on Kari Aronpuro ja teoksen nimi *pelkkää barnumia*. Paitsi että teoksen nimi vahvistaa edellä mainitsemaani Aronpuron ja Barnumin samastamista, se myös ilmentää yleisemmin nimien merkityksellisyyttä konseptualismille. Toisaalta kirjan nimi liittyy teoksen vahvasti Deleuzen ja Guattarin antipsykiatriseen ajatteluun. Yksi kirjan motoista on virheellisesti lainattu²⁸ virke Deleuzen ja Guattarin *Anti-Oidipuksesta* (1972/2007): ”Le psychanalyste plante con cirque dans l'inconsient stupéfait, tout un Barnum aux champs et dans l'usine.” (PB, 5) Tapani Kilpeläisen suomennos virkkeestä kuuluu: ”Psykoanalytikko pystyttää sirkuksensa tyrmistyneeseen tiedostamattomaan: pelloista ja tehtaista tulee silkkaa Barnumia.” (Deleuze & Guattari 2007, 330). Nimeä *pelkkää barnumia* voikin pitää viittauksena tähän lauseeseen ja suomennoksen ilmaukseen ”silkkaa Barnumia”. Kyseinen virke tiivistää osittain *Anti-Oidipuksen* keskeisen väitteen, jonka mukaan psykoanalyysi pyrkii käsittämään halun puutteena, jolloin kuihdutetaan halun tuottava voima. Näin käsitettynä ihminen kuluttaa ”iskä-äiskää” minne meneekin, ja kapitalismi, psykoanalyysi ja perheen pyhä kolminaisuus toimivat yhdessä. *Pelkkää barnumia* pyrkiikin antautumaan tälle psykoanalyttiselle impulssille – ja tätä kautta vapautumaan siitä. *Barnum* laittaa alitajunnan toimimaan kuin tivoli vapauttaakseen runouden joksikin muuksi.

Peritekstit korostavat teoksen liittoa Marcel Duchampin *readymade*-estetiikan perintöön monella tasolla. Kirjan nimeä seuraava alaotsikko on ”cargo”. Tämä englannin kielen sana

27 Tieteen termipankki, <<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:parateksti>>.

28 Oikein kirjoitettuna virke kuuluu: ”Le psychanalyste plante son cirque dans l'inconscient stupéfait, tout un Barnum aux champs et dans l'usine.” Aronpuro (2017b) tunnustaa lainauksen kaksi kirjoitusvirhettä tahattomiksi.

merkitsee tavaraa tai tuotteita, jota kuljetetaan esimerkiksi lentokoneessa, laivassa, junassa tai kuorma-autossa, lyhyesti *lastia* tai *rahtia*. Suomen kielessä sanaa ”cargo” ei käytetä, mutta se on visuaalisena näkyvä varmasti tuttu suurimmalle osalle suomalaisista VR-yhtymän tavarajunista, joiden kunkin tavaravaunun kyljessä sana lukee. CARGO-merkkiä kantavat junat ovatkin täten näkyvä osa suomalaista maisemaa, mikä on sattuvaa sikäli, että eräs *barnumin* teemoista on suomalaisen kulttuurin amerikkalaistuminen ja kaupallistuminen. Alaotsikko ”cargo” liittyy readymade-tekstien käytön tavarankuljetukseen ja täten kaupalliseen toimintaan. Samalla se korostaa sitä, kuinka konteksti ja siihen liittyvät omistussuhteet määrittävät objektien merkityksiä.

Huomionarvoinen periteksti on myös kirjan nimisivua edeltävä sivu, jolla on Aronpuron tuotannon teosluettelo. Teokset on luetteloidu poikkeuksellisesti uusimmasta vanhimpaan eikä konventionaalisesti vanhimmasta uusimpaan. Lisäksi teokset on tasattu riveilleen epäjärjestelmällisesti. Teosluettelo eli tuotanto ei siis näytä visuaalisesti yhdenmukaiselta vaan aaltoilevalta. Luettelon takaperoisen järjestyksen voi nähdä kuvastavan *barnumia* matkana Aronpuron tekijyyden alkuperään, puolen vuosisadan taakse *Peltisiin enkeleihin*.

Teosluettelon alla taas on suuri määrä tietoa kirjasta. Ensin on merkitty tekijänoikeudet: ”© 2014 Kari Aronpuro, 2007, 2008 Ara Shirinyan”. Sen jälkeen luetellaan seuraavat kirjan ominaisuudet: ISBN-tunnus, yleisten kirjastojen luokittelujärjestelmän (YKL) mukainen luokka 82.2 (runous), teosta kuvaavat asiasanat, kirjan taittaja (Kari Aronpuro ja Make Copies), kansikuvan tiedot, kirjan valmistaja, painovuosi, kustantaja ja kustantajan nettisivu. Näistä kiinnitän huomioni asiasanoihin: kirjastojen tietokantoja varten kerättyjen asiasanojen painaminen runokirjaan on harvinaista. Asiasanojen luettelo kuuluu: ”kokeellinen kirjallisuus lyriikka, konseptualismi lyriikka, konkretismi lyriikka, visuaalinen ilmaisu sanataide, viihde historia, mainonta historia, Barnum, Phineas T. (1810–1892), Shirinyan, Ara”. Asiasanojen painamisen kautta *barnumin* olemus *luokiteltavana* ja *kategorisoitavana* teoksena korostuu: teosta kehoitetaan tarkastelemaan osana kokeellisen, konseptualistisen ja konkreettisen runouden traditioita. Asiasanojen painaminen painottaa kirjan kontekstin merkitystä hyvin konseptualistisessa mielessä.

Teoksen nimitysten lisäksi haluan kiinnittää huomiota teoksen ulkoreunaan: etukanteen, takakanteen ja selkämykseen. Nämä ovat konkreettisesti kirjan rajat sen ulkopuoleen nähden, *kynnys* kirjan ja sen ulkopuolen välillä. Samalla niiden arvo korostuu kapitalistisessa

huomiotaloudessa, jossa moni kakku päältä kaunis, vaan on silkkoa sisältä. Materiaaliselta muodoltaan *barnum* on runoteokselle epätyypillinen, sillä kirja on neliön mallinen (20x20 cm). Neliön muodon voi nähdä korostavan menetelmällisen teoksen säännönmukaisuutta mutta myös *barnumin* sisältöjen *tasapäistämistä* ja *samastamista*.

Teoksen kansikuvana on Kari Aronpuron alter egon, Banks L Steppburnin digikuva *Le Petit Verre* (”Pieni lasi”, 2012), jonka nimi viittaa Duchampin *Suureen lasiin*. Aronpuron (2017b) mukaan kuva on otettu tukholmalaisen eräkaupan ikkunasta, joka on rikottu ilmeisesti murtautumistarkoituksessa. Kuvassa särkyneen lasin alta paljastuu valkoista, rypistynyttä paperia. Särkyneen lasin voi nähdä viittaavan minän ja maailman suhteen särkymiseen – ikkunasta katsominen on ollut länsimaisessa ajattelussa ja runoudessa tyypillinen metafora, jonka kautta minän ja maailman suhdetta on jäsennetty. Myöhäiskapitalistisessa yhteiskunnassa tämä metafora kuitenkin materialisoituu *näyteikkunaksi*, joka kuvastaa kapitalistisen subjektin omistussuhteisiin perustuvaa maailmasuhdetta. Särkyneet lasi ja rypyyinen paperi korostavat havaitsemisen ja ajattelun materiaalisia ehtoja sekä muistuttavat materian alttiudesta tuholle ja rappiolle. Samoin esimerkiksi lasin terävien reunojen, paperin rypyyisten reunojen ja lasin pinnalla näkyvien silikonipaikkausten tarkastelu herättää voimakkaan affektiivisiä tunteita. Nämä affektit kuitenkin paljastavat todellisuuden kokijalleen asettuessaan vasten ehjän näyteikkunan kuvastamaa kapitalistista maailmankuvaa.

Teoksen takakansikuva taas on kirjan ISBN-tunnus, joka on suurennettu koko takakannen kattavaksi. Tämä korostaa teoksen luonnetta massatuotteena. ISBN-tunnuksen suurentaminen estetisoi merkin, ja Aronpuron (2018b) mukaan se viittaa Daniel Burenin (1938–) minimalistisiin, raidallisiin installaatioihin. Samoin takakansi kuvastaa deleuzeläisen teorian eroa ja toistoa (ks. luku 3.2), kun ISBN-tunnus esiintyy siinä sekä suurennetuksessa että tavanomaisessa koossaan. Teoksen kannen väri on vaaleanvihreä, mikä on runokirjalle harvinainen valinta. Affektiivisesti vaaleanvihreä väri vaikuttaa lukijaan rauhoittavalla tavalla, mikä asettuu vasten kansikuvan herättämiä kipua ja vaaraa viestiviä affekteja. Affektien äkkinäinen ja ristiriitainen vaihtelu kuvastaa myös laajemmin *barnumia*. Se ei tavoittele rauhaa luonnon vaan sirpaleiden keskellä.

Kirjan selkämukseen, kuten myös etukanteen, on painettu kirjoittajan, kirjan ja kustantajan nimet. Vaikka kyse on erisnimistä, kaikki on kirjoitettu pienin alkukirjaimin: ”kari aronpuro”, ”pelkkää barnumia” ja ”ntamo”. Nimien fontti muistuttaa kirjoituskoneen

jälkeä, mikä korostaa kirjoituksen materiaalisuutta. Kustantajan nimi ”ntamo” taas on kannessa käännetty leikkisästi 180 astetta ympäri. Tämä kuvastaa edelleen kirjoituksen materiaalisuutta mutta myös sen visuaalista ja *liikuteltavaa* luonnetta.

Viimeisenä peritekstinä nostan esiin kirjan kustantajan, ntamon, jonka vaikutus *barnumin* konseptuaalisuuteen on merkittävä. Aronpuro on julkaissut Leevi Lehdon vuonna 2007 perustaman ntamon kautta kolme uutta kaunokirjallista teosta: *barnumin*, runoteoksen *Kihisevä tyhjä* ja kollaasiromaanin *Kääntäjän floppi*. Kaikissa näistä teoksista käytetään runsaasti readymade-tekstejä. Tätä aiemmin Aronpuro oli julkaissut 2000-luvun runoutensa Kustannusosakeyhtiö Tammelta, ja esimerkiksi ntamon nykyinen kustantaja Jarkko S. Tuusvuori on arvioinut, että Aronpuron ntamolla kautta julkaistuja teoksia ei olisi Tammen kautta julkaistu (Rantama 2017). Ntamon ja Leevi Lehdon kustannustoimittamisen voi siis todeta avittaneen Aronpuron runouden kehitystä radikaalisti konseptuaalisempaan suuntaan.²⁹

Kokonaisuutena *barnumin* peritekstit vahvistavat kirjan olemusta konseptualistisena runoutena. Ne korostavat kirjan ja kirjoituksen materiaalisuutta, kirjan olemusta tuotteena, readymade-estetiikkaa ja teoksen intertekstuaalista kontekstia. Toisaalta kannen kuvallisen aineksen herättämät negatiiviset affektit ja merkkien materiaalisuuden korostaminen vastustavat kirjan kommodifikaatiota helposti vastaanotettavaksi kulutustuotteeksi.

3.2. Kari Aronpuron tekijyys: matemaattis-kielellinen ja diskursiivis-julkinen minä

*Olenko minä minä?*³⁰

Hahmoteltuani teoksen peritekstien sisältöä siirryn tarkastelemaan, minkälaisen kuvan Kari Aronpurosta tekijänä *barnumin* runot välittävät. Vaikka tekijää korostavassa konseptualistisessa *barnumissa* tekijäkysymykset aktivoituvat läpi teoksen, keskityn nyt kahteen runoon, joissa Aronpuron tekijyys on erityisen keskeinen aihe. Nämä runot ovat ”MINÄ” ja ”SUOMALAINEN RUNOILIJÄ”.

Runon ”MINÄ” alaotsikko on ”*Ero ja toisto*” Gilles Deleuzen teokseen *Différence et répétition* (1968) viitaten. Kirja käsittelee identiteetin muodostumista eron ja toiston

29 Aronpuron (2017b) mukaan hänen siirtymisensä Tammelta johtui Tammen kustannustoimittajan hylkäävästä päätöksestä julkaista hänen koottuja runojen valikoima. Ntamo oli kiinnostunut julkaisusta, ja se toteutuikin vuonna 2010 nimellä *Retro 1964–2008* Vesa Haapalan toimittamana.

30 PB, 170.

käsitteiden kautta. Deleuze argumentoi, että ihmisen identiteetti ei ole pysyvä vaan se kehittyy erojen ja toistojen kautta. Ero ja toisto ovat siis *erottamattomissa* toisistaan. Ero on toistossa ja toisto on erossa.

Runo ”MINÄ” rakentuu monitasoiselle erolle ja toistolle ja itse luen sen käsittelevän identiteetin kokemusta. Runo koostuu kahdesta samankokoisesta tekstikappaleesta, joissa kapiteelein kirjoitetut sanat ”MÄ” ja ”MA” esiintyvät vaihtelevassa rytmissä. Kummassakin runon tekstikappaleista on 19 riviä, joilla kullakin on 20 ”MÄ/MA”-merkkiä, yhteensä siis 380 *minän* lausumaa. Merkkien ero on materiaalisesti vähäinen: toinen sisältää kaksi pistettä vokaalin päällä, toinen ei. Semanttisesti merkitysero on kuitenkin suurempi. ”MÄ” on puhekielinen muoto pronomista *minä* ja ”MA” runokielinen. Merkkien välille kehittyi jännite, jota motivoi niiden ilmaisema ero puheessa ja runoudessa ilmaistun minän välillä. Kirjoitus ja puhe ovat samasta subjektista lähtöisin mutta syvästi eroavia kommunikaation muotoja, mikä havainnollistaa kielessä elävän subjektin sisäistä eroavaisuutta. Aronpuron luoma ”MINÄ” on kirjoittavan ja puhuvan minän yhdistelmä, joka syntyy kommunikatiivisesti jakautuneen minuuden eron ja toiston leikissä.

Merkkiä ”MA” voi kuitenkin tulkita toisinkin: englannin kieleen vahvasti kytkeytyvässä *barnumissa* sen voi nähdä viittaavan äitiin, sillä kyseistä sanaa käytetään englannin puhekielessä äidin ilmaisemiseen. Tätä as- tai dissosiaatiota vahvistaa se, että samalla aukeamalla runon ”MINÄ” lisäksi on sijoitettu äitiä käsittelevä runo ”MAMMA”. Tämä tulkinta MA-merkistä virittää eron käsitettä yhä enemmän: ero äidistä syntymässä tuo ihmisen erojen maailmaan prenataalisesta ”yksyden” tilasta. Runouden sisältöjä homogenisoiva konseptualismi saattaakin aktivoida tällaista kaipuuta (tästä ja ”MAMMA”-runosta lisää alaluvussa 4.2).

Tarkemmalla lukemisella ”MINÄ”-runosta paljastuu myös menetelmällinen rakenne, joka lisää siihen symbolisia merkitystasoja. Kun merkkien ”MÄ” ja ”MA” esiintymiä tekstipalkeissa laskee järjestyksessä, voi huomata, että ”MA”-merkit on sijoitettu runossa alkulukujen kohdalle: 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23, 29... ”MÄ”-pronominit taas sijoittuvat vastaavasti yhdistettyjen lukujen kohdalle: 1, 4, 6, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 22, 24... Säännöstä kuitenkin poiketaan kerran: 97. merkki on ”MÄ”, vaikka sen alkulukuudessaan pitäisi olla ”MA” ja 98. merkki on ”MA”, vaikka sen kuuluisi olla ”MÄ”. Tämä poikkeus toistuu kummassakin tekstikappaleessa.

Alkulukuihin perustuvaa menetelmää voi tulkita monin tavoin. Ensinnäkin se aiheuttaa sen, että ”MA”-merkkejä on runossa huomattavasti vähemmän kuin ”MÄ”-merkkejä, ja ainoastaan 2. ja 3. merkin kohdalla useampi peräkkäin. Runoilijaa/äitiä ilmaiseva ”MA” siis toimii rytmisesti siis arkisen ja toisteisen ”MÄ”-puheen katkaisevasti. Toisekseen voi pohtia alkuluvun mahdollisia symbolisia merkityksiä. Alkuluku ei ole jaollinen muilla luvuilla kuin yhdellä ja itsellään. Jakamattomuus tuottaakin alkuluvulle – ”MA”-merkille, runoilijalle/äidille – erityisyyden auran, kun taas arjessa käytettävä ”MÄ” on aina toisista luvuista rakennettu toisinto. Alkulukuja on myös todistettu olevan ääretön määrä. Tämän voi nähdä viittaavan taiteen luomisen äärettömyyteen: runoilijan itseilmaisuus on ehtymätöntä, on aina mahdollista ilmaista ”MA” uudelleen uudessa kontekstissa.

Tavi (2011, 12) toteaa ykskantaan, että ”[k]onseptualistisen runouden suhde tekijäsubjektiin on erityisen kompleksinen, neuroottinen”. Deleuzen ja Guattarin teoriaan (2007, 85–86) palaten ”MINÄ”-runoa onkin mahdollista lukea *Anti-Oidipuksessa* eriteltyjä ”kolmea suurta perheneuroosia” vasten: ”foobikko ei voi enää tietää onko hän vanhempi vai lapsi, pakkomielteinen ei voi enää tietää onko hän kuollut vai elävä, hysteerikko ei voi enää tietää onko hän mies vai nainen” (Deleuze & Guattari 2007, 86). Äidin osuus Aronpuron ”MINÄSSÄ” hämärtää vanhemman ja lapsen sekä miehen ja naisen eron. ”MÄ”- ja ”MA”-sanojen eksessiivisen toiston taas voi nähdä kuvastavan pakkomielteistä tarvetta todistaa minän elävän; toisto kuitenkin ilmaisee alati myös kuolemaa. ”MA”-merkin toiston keskelle tuoma ero kuitenkin vahvistaa minän elävän; tämä vahvistus yhdistyy alkulukujen äärettömyyteen, mikä taas implikoi runoilijan (äidin?) elävän ikuisesti. Tämä on kuitenkin mahdotonta ruumiilliselle tekijäsubjektille, joka ei tyhjenny matemaattisuuteensa ja kielellisyyteensä, vaan jää ruumiillisuudessaan näistä yli, niin kuin ”MINÄ” –runon tekstipalkit päättyvät 380. minän ilmaisuunsa.

Ylempi ja alempi runon tekstipalkeista ovat samankokoiset, ja lähiluku paljastaa, että myös sanat ”MÄ” ja ”MA” on sijoitettu kappaleisiin identtiseen järjestykseen. Alempi tekstipalkki on siis sitaatti ylemmästä tekstipalkista: dynaamisessa erossa ja toistossa syntynyt identiteetti on jo jähmettynyt tekstuaaliseksi jäljeksi. Konseptualistisessa viitekehyksessä on alempaa tekstipalkkia voi nimittää myös ylempään *kopioksi*, ja Aronpuro (2017d) vahvistaakin luoneensa alemman tekstipalkin MacBookin copypaste-toiminnolla.

Ensimmäisessä kappaleessa kirjoittaja luo identiteettinsä toiston ja eron jännitteessä, toisessa kopioi sen. Kopio musertaa alkuperäisen minän autenttisuuden mutta

paradoksaalisesti ja pakkomielleisesti pyrkii minän säilyttämiseen. Deleuze (1968, 96) lainaa David Humea kirjoittaessaan, että toisto ei muuta objekteja itsessään, mutta se muuttaa niitä toistajan mielessä.³¹ Deleuze-guattarilaisittain onkin huomattavaa, että teoksen ”oidipaalisen kolmion” muodostavat runot – ”MINÄ”, ”ISÄ” ja ”MAMMA” – rakentuvat voimakkaalle toistolle.³² Äärimmäiset toistot pyrkivätkin muuttamaan tähän kolmioon liittyviä jähmettyneitä identiteettejä sekä niihin liittyviä halun ja vallan suhteita.

Ironista runossa on, että vaikka runon nimen mukaan ”MINÄ” ilmaisisi teoksen kirjoittajaa kaikkein suorimmin, tuntuu se *barnumin* runoista ehkä kaikkein läpitunkemattomimmalta ja opaakeimmalta. MÄ/MA-vaihtelu tekee runon lukemisesta affektiivisesti jännittynyttä, mutta runo ei varsinaisesti *paljasta* tai *tunnusta* mitään kirjoittajastaan. Nietzscheen viitaten Deleuze rinnastaa identiteetin naamioon: ”Naamiot eivät kätke mitään paitsi toisia naamioita.”³³ (Deleuze 1968, 28) Toisto naamioi minuuden.

Kokonaisuutena runo ”MINÄ” on monitulkintainen. Sen kuvaama suhde minuuteen on vieraantunut, kun minä rakennetaan tiukan matemaattis-kielellisen menetelmän kautta. Runon minä ilmenee sisäisesti jakautuneena ja neuroottisena. Runo muistuttaa ”minän” konseptin riippuvaisuudesta kielestä, kun eri rekistereistä tulevien yksikön ensimmäisen persoonan pronomien käytöllä subjektista piirretään esiin ristiriitaisia, dissosiativisia ja neuroottisia ominaisuuksia. *Barnumin* kontekstissa runoa voi lukea kommenttina konseptualismin pakkomielleiseen minäsuhteeseen.

Verrattuna ”MINÄ”-runoon on runo ”SUOMALAINEN RUNOILIJÄ” taas vahvasti identiteettiä varioiva. Samalla tämä identiteetti rakennetaan kuitenkin toisten sanoin. Runo koostuu Aronpuron runoutta kuvaavista virkkeistä, jotka on poimittu hänen kirjoistaan kirjoitetuista kirjallisuuskritiikeistä. Tekstien lähteenä Aronpuro on käyttänyt Anders Peltopyyn toimittamaa teosta *Kirjallisuusarvosteluja B* (1974–2002). Jotkin luonnehdinnoista Aronpuro on keksinyt itse (Aronpuro 2017a). Aronpuroa ei nimetä runossa suoraan, vaan kussakin kuvauksessa häneen viitataan persoonapronominilla ”hän”. Genetten paratekstien luokittelussa kritiikit ovat *epitekstejä*, eli varsinaisen kaunokirjallisen tekstin ulkopuolisia

31 ”La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple[.]”

32 Runo ”ISÄ” koostuu *Isä meidän* -rukouksen kolmen ensimmäisen säkeen toistosta. Jokainen toisto kuitenkin eroaa kieliasultaan ja lähdetekstiltään, sillä kukin on kopioitu erikielisestä käännöksestä. Joistain kielistä toistetaan useampi eri käännös. Runo ”MAMMA” puolestaan koostuu lauseen ”mun mummuni muni mun mammani mun mammani muni mut” toistosta (35 kertaa).

33 ”Les masques ne recouvrent rien, sauf d'autres masques.”

tekstejä, jotka vaikuttavat sen tulkintaan. Runossa epitekstien sisältöä tuodaan kuitenkin teoksen sisään. Näinpä runo ilmentää kontekstia korostavaa konseptualistista tekstikäsitystä: Aronpuron runoudesta käyty julkinen diskurssi muodostaa runon sisällön. Toisaalta Aronpuron valtaa suhteessa runon luomaan diskursiivis-julkiseen identiteettiin vahvistaa hänen hallintansa tekstimateriaalin valinnan ja järjestelyn suhteen sekä hänen omat lisäyksensä.

”SUOMALAISTA RUNOILIJAA” voi tarkastella myös kommenttina Aronpuron runouden kehittymiseen ja hänen aiemman tuotantonsa vaikutukseen *barnumin* tulkintaan. Runo antaa Aronpurosta kirjoittajana ristiriitaisen kuvan. Esimerkiksi seuraava kuvaus tuntuu tavoittavan lukuisia konseptualismin paradokseista: ”Hän on samalla sekä syvälinen että pinnallinen, vakava ja hauska, runollinen ja epärunollinen, käsitteellinen ja konkreettinen, ylevä ja alhainen, autenttinen ja epäautenttinen, ajankohtainen ja epäajankohtainen sekä yksilöllinen ja kollektiivinen.” (PB, 254) Seuraava virke taas ilmentää kontekstin merkitystä konseptualismille: ”Yksi hänen oivalluksistaan on se, että kielessä ei ole pysyviä merkityksiä, vaan ne vaihtuvat tilanteittain.” (PB, 253).

Konseptualismille tyypillisestä, taiteen olemusta tutkivasta näkökulmasta kiinnostavia ovat taas virkkeet, joissa kriitikko itse hyödyntää runouden keinoja, esimerkiksi vertauksia ja metaforia. Runon ja kritiikin tekstilajien rajat hämärtyvät: ”Hän on tullut diskurssien alajuoksulle, virtaavan kielen suistomaalle, merkitysten hedelmälliselle delta-alueelle.” (PB, 252); Hän on suuri kirjoituspöytärunoilija.” (...) ”Hän on runoilijana kuin ilmoitustaulu, joka ottaa vastaan lauseet, joita maailma tarjoaa.” (PB, 255.) Moni kriitikko huomioi myös Aronpuron tuotannon kapitalismikritiikin: ”Hänen runoissaan avautuu rahamaailmaa kritisoiva ääni, joka osoittaa ihmisyyden vajavaisuuden, perimmäisen tyhjyyden.” (PB, 256) Ironisesti Aronpuro on kuitenkin sijoittanut runoon myös seuraavan luonnehdinnan, jossa kriitikko näyttää näkevän Aronpuron murteellista kieltä hyödyntävässä runoudessa kaupallista *edelläkävijän* potentiaalia: ”Murre taipuu häneltä nyt niin kuin se on taipunut jo kauan, kauan ennen murteiden muotia.” (PB, 255)

”SUOMALAISEN RUNOILIJAN” kautta voikin tarkastella kirjallisuusjournalismissa rakennettavaa kirjailijakuvaa ja tämän kuvan kaupallisuutta. Minän rakentaminen julkisen diskurssin kautta etäännyttää Aronpuron ”häneksi”, ruumiillisesta kirjoittajasubjektista erilliseksi runoilijahahmoksi. Runon nimen taas voi tulkita vihjaavan tämän kritiikin

rakentaman hahmon olevan valjastettu kansalliskirjallisuuden edistämiseen ”suomalaisena runoilijana” (ks. myös tulkintani runosta ”NEUVOSTORUNOILIJAT”, alaviite 67).

Toisaalta kirjoituksen jäljen materiaalisuuden korostaminen palauttaa lukijan todellisuuden ääreen: ”Hänen runoudessaan kaikki palautuu kielen materiaalisuuteen.” (PB, 255) Runo ilmentää kirjoittavaa subjektia, jota kannattelee avantgardistinen uudistumisen tarve ja monistuva minuus. Runo alkaa: ”Hänen tähtensä näyttää sammuneen. / Hänellä ei ole kantavia lyyrisiä ideoita tai teemoja. / Hän on uudistuksessaan omintakeinen.” (PB, 249.) Runon viimeiset fragmentit taas kuuluvat: ”Hän ei ole koskaan joku, Ei-kukaan, Odysseus. / Hän on tulossa jokaiseksi.” (PB, 256.)

Runon mottona toimii seuraava Jacques Derridan sitaatti: ”Kieli on jotakin mistä minä on kehkeytynyt. Merkissä ei mikään on lakkaamatta täysin läsnä. Kirjoitus tuottaa kirjoitusta.” (PB, 249.) Moton ajattelua seuraten runon voi siis ajatella korostavan minän kielellistä rakentumista *sosiaalisesti* kirjoittamalla. Vaikka Aronpuro säilyttää vallan valikoidessaan kritiikkien luonnehdinnat, lukijalle jää mahdollisuus pohtia näiden määritelmien paikkansapitävyyttä Aronpuron runoutta vasten. Konseptualistinen tekijä elää jäljessä ja niistä tehdyissä tulkinnoissa. Samalla ”SUOMALAISEN RUNOILIJAN” kieli ja luonnehdintojen ilmentämä runoilijan (hänen) *hahmoon* kohdistuva runouskritiikki tuntuu vanhahtavalta, mikä herättää nostalgisia tunnelmia ja tuntuu alkuperään kurkottamiselta. Runo siis dokumentoi suomalaisen runouskritiikin historiaa, mutta tarjoaa siihen *barnumin* kontekstissa uuden näkökulman. Tukeutuminen vanhakantaiseen runouskritiikkiin, jossa korostuu runoilijan hahmo, tukee konseptualismin minäkeskeisyyttä.

Runokeinoja tarkastellen ”MINÄ” sijoittuu menetelmällisen ja konkreettisen runouden ja ”SUOMALAINEN RUNOILIJAN” kollaasirunouden piiriin. Eri keinoin nämä kaksi runoa toteuttavat konseptualistista tekijän kuolemaa. ”MINÄSSÄ” tämä toteutuu matemaattisen rakenteen avulla, ”SUOMALAISESSA RUNOILIJASSA” taas kontekstoimalla uudelleen Aronpuron runoudesta kirjoitettua kritiikkiä. Kummassakin runossa korostuu minuuden kielellinen rakentuminen. Aronpuron tekijyyden häivyttämisestä huolimatta runoissa korostuu kirjoitus tekijän tuottamina materiaalisina jälkinä, jotka jälkikäteisesti synnyttävät tekijäsubjektin. Huomionarvoista on kuitenkin runojen neuroottinen suhde tekijyyteen, joka on konseptualismille tyypillistä. Minän hallitseminen matemaattisen rakenteeseen ja julkiseen diskurssiin tukeutumalla vie huomiota pois ruumiillisesta tekijäsubjektista, joka uhkaa jäädä piiloon kielellisesti rakennetun minän alle. Toisaalta runojen materiaalisuus korostuneessa

toisteisuudessaan ja eksessiivisyydessään voivat nostaa lukijassa esiin turhautumisen affekteja, jotka johtavat tämän havaitsemaan konseptualistisia minärakenteita purkavan *oman* ruumiillisuutensa.

3.3. P. T. Barnumin tekstit katumusharjoituksen aineistona

*Luopuiko Leopold mielestäsi luontevasti Kongostaan?*³⁴

Tutkittuani Aronpuron tekijyyden muotoutumista *barnumin* paratekstien ja kirjoittavaa minää käsittelevien runojen kautta siirryn arvioimaan, miten P. T. Barnumin jälki tähän tekijyyteen vaikuttaa. Teokseen ahdetun, Barnumia koskevan informaation valtava määrä ohjaa lukijan ajattelemaan eroja runouden ja Barnumin edustaman viihdeteollisuuden välillä. Samalla Barnumin itsensä kirjoittamien tekstien toisintaminen liittyy konseptuaaliset kopioinnit tekniikat Deleuzen eron ja toiston filosofiaan.

Aronpuron ja Barnumin hahmojen rinnastaminen alkaa teoksen *pelkkää barnumia* nimestä ja läpäisee teoksen. Barnumia käsittelevät runot voi jakaa muutamaaan kategoriaan. Ensiksikin on hänen kirjoistaan kääntämällä approprioidut runot: ”HUMPUUKIEN KIRJA”, ”JAJAHTI” ja ”RAHAN TEKEMISEN JA SÄILYTTÄMISEN TAITO”. Toisekseen on Barnumin omaelämäkerrallisista toteamuksista kootut luettelorunot ”ASIOIDEN JÄRJESTYS SILEÄSSÄ TILASSA” ja ”TIETTYJÄ ASIOITA”. Kolmanneksi on Barnumia koskevien lehtitekstien pohjalta suomennetut ja amerikkansuomennetut runot ”LAUDATIO FUNEBRIS”, ”KONTRAHTI JOYCE HETHISTÄ” ja ”TELESTIKON”. Neljänneksi on google-hakuun perustuva runo ”LAUDATIO FUNEBRIS BARNUM”. Viidenneksi on Barnumia hänen elinaikaansa kontekstoivat runot ”GETTY B RG” ja ”KELAATHAN ALKUUN”. Barnum välittyy teoksessa jonkinlaisena kapitalismin symbolina ja esi-isänä, ja Barnumin tekstien käsittelyn ja uudelleenkontekstoinnin voikin nähdä Aronpuron osalta pyrkimyksenä kapitalismin genealogiseen tutkimukseen.³⁵

Barnumia koskevan informaation määrä onkin teoksessa valtava. Samoin Barnumia käsittelevät tekstit ovat pääosin tekstisisällöltään tylsiä, muodollisesti puuduttavia ja

34 PB, 169.

35 Aronpuro (2002) on kirjoittanut genealogisesta metodistaan esseessään ”Genealogiasta, sattumalta syystä kyllä”.

visuaalisesti yhden tekeviä tai rumia. Hahmonmuodostukseen pyrkivä lukija joutuukin runoja tulkitessaan turhauttavien affektien äärelle.

Tässä alaluvussa tarkastelen edellisistä kategorioista ensimmäistä, eli *barnumin* runoja, jotka perustuvat Barnumin omien tekstien appropriatioon. Perustelen valintaani siten, että ollessaan lähimpänä ”goldsmithiläistä” konseptualismia nämä tekstit kuvastavat suorimmin konseptualistista *katumusharjoitusta*, ja näin myös Barnumin isällinen valta (ks. luku 5.3.) suhteessa Aronpuroon on näissä teksteissä symbolisesti suurimmillaan. Tavi (2011, 12) toteaa konseptualistisen appropriatian olevan katumusharjoituksen kaltaista. Vaikka analysoi käsitteen merkitystä tämän pidemmälle, otan sen käyttöön analysoidessani Barnumin tekstien appropriatiota, koska pidän katumusharjoituksen implikaatioita uskontoon, häpeään ja puhdistumiseen *barnumin* yhteydessä varsin osuvina.

Appropriatio tekniikkana nivoutuu Duchampin readymade-taiteen perintöön.³⁶ Appropriatio ja runsas siteeraaminen on tekniikkoina liitetty romanttisen tekijän kritiikkiin ja tätä kautta bartheslaiseen tekijän kuolemaan. 2010-luvun runoudessa appropriatiota voidaan kuitenkin pitää jo niin valtavirtaistuneena keinona (Kilpiö 2017, 71), ettei sen käyttö itsessään varsinaisesti haasta tekijyyttä. Tekijyyttä laajemmalla tasolla tekstien uudelleenkontekstointia voidaan käyttää myös keinona postmoderniin historian uudelleenkirjoitukseen (Greaney 2014), ja tästä myös *barnumissa* on kyse (ks. luku 4.3).

Runon ”HUMPUUKIEN KIRJA” lähdeteksti on Barnumin proosateos *The Humbugs of the World. An Account of Humbugs, Delusions, Impositions, Quackeries, Deceits and Deceivers* (1865). Kirjasta Aronpuro on suomentanut pitkän, nelisenkymmentä sivua *barnumista* kattavan katkelman. Lähdeteoksen proosatekstin hän on jakanut improvisoimaansa säemuotoon. ”HUMPUUKIEN KIRJASSA” Barnum kertoo seikkaperäisesti erilaisista ”humpuukeista”, joilla ihmisiä on huijattu, usein rahallisen hyödyn tähden. Esiteltyihin tapauksiin lukeutuu esimerkiksi henkienmanaajia, lääketieteellisiä huijauksia ja huijariprinsessa. Barnum myös kirjoittaa omasta huijauksestaan, jossa hän otti hoteisiinsa värjättyjä kyyhkysia ja huijasi miehen ostamaan ne ennennäkemättömänä kyyhkyslajina. *The Humbugs of the Worldissa* Barnum välittyy siis ristiriitaisena subjektina:

36 Appropriation käsite tuli taiteentutkimukseen 1980-luvulla taidekriitikko Douglas Crimpin kautta, joka viittasi sillä aikansa postmoderniin taiteeseen. Appropriatio merkitsee ”omaksi ottamista” (Hautamäki 2003, 130.). Appropriation viitatessa kirjoitustekniikkaan se on siis lähellä *readymaden* käsitettä, mutta käsitteellisesti se nivoutuu toisenlaiseen syntykontekstiin ja painottaa ”omaksi ottamisen” kautta risteäviä subjektiviteetteja tämän tutkielman tavoin.

Barnum, joka itse teki paljon rahaa huijauksillaan, pöyhii humpuukin ilmiötä. Hän ei kohdista kritiikkiä suhteessa humpuukiin ja hänen argumentaationsa on ristiriitaista. Jonkinlaisen vihjeen voi kuitenkin poimia runon viimeisestä virkkeestä: ”Ja humpuukien tiede ansainnee / yksinkertaisesti alansa ikiaikaisuuden ansiosta / joltistakin arvostusta.” (PB, 82). Perustellessaan humpuukin arvon sen *ikiaikaisuuteen* Barnum palauttaa sen johonkin maallisen ajallisuuden ylittävään, jonka oletan tässä kristinuskon Jumalaksi – toisaalla Barnum näet toteaa: ”Minä olen uskonnollinen ihminen.” (PB, 18, 303) Tämä vaikuttaa myös Aronpuron tarjoamalta tulkinnalta, kun hän on päättänyt päättää runon kyseiseen virkkeeseen.

Tästä huomiosta voikin edetä tarkastelemaan, kuinka Aronpuron tekijyys ilmenee *Humbugs of the Worldin* tekstinkäsittelijänä. Ensinnäkin proosateksti on asetettu säemuotoon, mikä tehostaa pyyntöä lukea tekstiä runoutena. Toisekseen suomennos sisältää runsaasti kirjoitusvirheitä. Kirjoitusvirheiden tiheys vaihtelee – tiheimmillään kirjan yhdellä aukeamalla (PB, 48–49) on virheitä kymmenkunta. Kirjoitusvirheet toimivat tekstissä erottaen Aronpuron toisinnon alkutekstistä – ne kiinnittävät huomion approprioidun tekstin materiaalisuuteen. Siinä missä goldsmithiläisessä konseptualismissa tekstimateriaali kohdataan ”virtaavana ja notkeana” (Kilpiö 2016, 63), korostuu ”HUMPUUKIEN KIRJASSA” puolestaan tekstin kopiointiin liittyvä ”kitka”. Alituiset kirjoitusvirheet häiritsevät lukijan pyrkimystä Barnumin hahmontunnistukseen ja nostavat Aronpuron esiin tiedon välittäjänä. Kolmanneksi Aronpuron tekijyys nousee esiin tekstin kääntäjänä. Suomentamisen kautta *kaikki* Barnumista teoksessa välittymä tieto on alun alkaenkin Aronpuron uudelleen kirjoittamaa ja suomen kieleen kotouttamaa.

Runon ”RAHAN TEKEMISEN JA SÄILYTTÄMISEN TAITO” lähde-teos on Kaarlo Rehnströmin suomennos Barnumin teoksesta *The Art of Money Getting* (1882) vuodelta 1884, jota Aronpuro on ”uudelleen muotoillut” (PB, 233). Runo alkaa kopiolla Rehnströmin käännöksen etusivusta. Aronpuron uudelleen muotoilema teksti puolestaan on ”HUMPUUKIEN KIRJAN” tavoin täynnä kirjoitusvirheitä. Tekstiin on myös sijoitettu paikoin sulkeisiin englanninkielistä alkutekstiä, ja näinpä myös runon tekstimateriaali muistuttaa suomentamisen vaikutuksesta tekstin merkityksiin.

Huomattavaa kopioidussa etusivussa on myös se, että teos paljastuu olevan peräisin Tampereen kaupunginkirjaston kokoelmista. Näin teos motivoituu suhteessa Aronpuron kirjoitettuun identiteettiin kirjastonhoitajana. Tämä seikka – kirjastonhoitamisen ja kapitalismin yhteys – ei ole merkityksetön, motivoituuhan se esimerkiksi keskeisesti

seuraavassa Aronpuron eläkkeelle jäämistä koskevassa runossa, joka avaa kokoelman *Gathandu* (2005, 9, kursiivi alkutekstin):

TYÖELÄMÄN LYHYT HISTORIA

Nuorukaisena haaveilin luomukanalasta
mutta suhdanteet suistivat
lainakirjaston hoitajaksi.

Rupeaman päätyttyä pohdiskelen
millaisia kotkotuksia
tulin edesauttaneeksi kulukkeiksi.

Viikon itkin koulun ja päiväkotien
ihania jäähyväislahjoja,
lasten runoja ja piirustuksia.

*Oli kerran toukka, joka oli
moukka. Se omena meni
Barbin mies oli Keni.*

Tunnustuksellista ja ironista puhunutta yhdistävässä runossa puhuja pohtii, miten hän on työllään edistänyt rahataloutta – runous nousee esiin jälleen katumusharjoituksena. Tässä tapauksessa runossa siteerattu teksti – neljäsluokkalaisen Ville Tammisen runo ”Toukka” (Aronpuro 2005, 72) – toimii enemmän todisteena Aronpuron työn merkityksellisyydestä kuin hänen osallisuudestaan riistokapitalismiin.

Aronpuron ura kirjastonhoitajana alkoi vuonna 1964, samana vuonna kuin esikoiskokoelma *Peltiset enkelit* ilmestyi, ja jatkui käytännössä yhtäjaksoisesti eläkkeelle jäämiseen vuonna 2003 asti. Kirjastonhoitajan työ onkin taannut Aronpurolle taloudelliset edellytykset runouden kirjoittamiselle. *Barnumia*, jossa Aronpuron aiempi tuotanto painottuu intertekstuaalisesti, ja jonka myöhäiskonseptualistisessa kontekstissa työn merkitys problematisoidaan, onkin hyvä tarkastella myös hänen kirjoitetun kirjastonhoitajaidentiteettinsä kautta. Suurten tekstimassojen hallinta ja aakkosjärjestys ovat osa myös kirjastonhoitajan työn arkea.³⁷

Viimeiseksi appropriaation perustuvan katumusharjoituksen ilmentymänä tulkitsen *barnumin* runoa ”JAJAHTI”. Runon lähdetekstinä on Barnumin metsästystä käsittelevä kirja *The Wild Beasts, Birds and Reptiles of the World. The Story of their Capture* (1891). Runo on

³⁷ Suorempaa ammatin yhdistämistä konseptualistiseen poetiikkaan on toteuttanut Vanessa Place, joka on työskentellyt seksuaalirikollisten asianajajana. Teoksissaan Place on julkaissut hänen asianajajan työssään kirjoittamia oikeudenkäyntiasiakirjoja konseptualistiseksi runoudeksi kontekstoituna.

menetelmältään sattumaan perustuva eli *aleatorinen*: Aronpuro on arponut Barnumin kirjasta sivun ja rivin, jonka jälkeen hän on suomentanut riviä, kunnes vastaan on tullut sana ”ja” (*and*), jonka jälkeen hän on arponut teoksen uuden sivun ja rivin ja alkanut suomentaa sitä, ja niin edelleen. (Laurila 2014, 61). Ja-sana on jätetty kääntämättä. Suomennetut rivit Aronpuro on tasannut säkeiksi sivun oikeaan laitaan ja poissaolevan ja-sanana paikan hän erottaa uuden säkeen alkaessa isolla alkukirjaimella. Runo alkaa seuraavasti:

Hänen teki mieli vangita niistä muutamia
näyttelyeläimiksi
Sitten se paiskasi hervottoman massan tantereeseen
Valtavan pedon hahmo, loistava, julma
Äkkiä se nosti kärsänsä, piti leukansa liikkumattomana
mudan tippuessa sen sieraimista
Viidakko alkoi välittömästi tien molemmilta puolilta

Yhdistettynä Barnumin kirjan metsästystä käsittelevään sisältöön ja-sanana tavoittelua on helppo tulkita eläinten metsästyksen allegoriana.³⁸ Uudissana ”JAJAHTI” viittaaakin kirjaimellisesti ja-sanana ”jahtiin”. Toisaalta nimi ”JAJAHTI” muistuttaa äänteellisesti runon toisella sivulla esiintyvää sanaa ”kajahti”: ”Kajahti nopeasti viiden laukauksen sarja” (PB, 109). ”JAJAHTIA” ei voi siis ajatella ilman äänteellistä muistumaa ampumisen ääneen: ”kajahdus” on ihmisen eläimiin kohdistaman absoluuttisen vallankäytön, jossa eläimen henki viedään ihmisen huvituksen tähden, äänteellinen merkki. Täten se nousee runossa katumusharjoituksen äänteelliseksi symboliksi. Runon viimeisessä säkeessä ”ja” lopulta saavutetaan: ”Vedin liipaisinta ja” (PB, 115). Eläintä edustavan ja-sanana tullessa esiin ja pysähtyessä painomusteeksi paperille lukija saa kuvitella ampumisen äänen ja tuntea sen eettisen painolastin ihollaan.

Samalla katumusharjoituksen perusta kuitenkin murentuu. Aronpuro saati lukija ei paina liipaisinta, vaan Barnum. Millä perustein Aronpuro approprioi Barnumin tappamiskuvauksen osaksi runoteoksen kokonaisuutta? Tätä voi pohtia ”JAJAHTI”-runon menetelmän kautta. Christian Bök (2015, 18) on kuvannut ”JAJAHDIN” edustamaa aleatorista kirjoitusta seuraavasti:

Tekijä luovuttaa tekijyyden sattuman toiseudelle esimerkiksi readymade-runouden monistettujen pohjatekstien, cut-up-runouden satunnaisten leikkausten tai ohjelmoitujen Google-runokoneiden avulla, ja lukija puolestaan arvioi tulosten käsittämättömyyttä. Näemme minän, kun se alistaa subjektiivensa mielivaltaiselle menetelmälle, ja todistamme sattumaan perustuvan kokeen tulosta.

38 Placen ja Fittermanin (2011, 50) mukaan ”kaikki käsitteellinen kirjoittaminen on allegorista kirjoittamista”.

Tässä ydinkäsite on *mielivaltaisuus*: Aronpuron valitsema ja-sanaa jahtaava menetelmä on yhtä mieltä vailla kuin eläinten tappaminen huvikseen. Aronpuron menetelmä ei kuitenkaan tuota kärsimystä toisille eläville, vaan leikki tapahtuu elottomien kirjoitusmerkkien avulla, jotka toisten elävien kanssa sosiaalisesti jaetaan. Tällainen leikillinen ja kokeellinen asenne, jossa kirjoittamisella ei ole ennalta määrättyä päämäärää tai tarkoitusta, voikin olla eetos, jonka kautta kirjoittajan ote katumusharjoituksesta ja sen olettamasta kristillisestä moraalikoodistosta kirpoaa.

3.4. Psykoottinen lyyrinen subjekti

*Laiduntavatko lepositeet?*³⁹

Päätän tekijyyttä käsittelevän osion pohdintaan konseptuaalisten menetelmien, mielenterveyden ja runouden suhteista. Nämä suhteet nousevat *barnumissa* esiin erityisesti sen yhteydessä deleuze-guattarilaiseen filosofiaan, mutta myös menetelmällisen kirjoittamisen voi nähdä joissain muodoissaan aktivoivan mielenterveyden kysymyksiä. Tekstianalyysin suhteen keskityn *barnumin* neljään sonettimuotoiseen runoon, jotka ovat nimiltään ”APRIKOOSISOOSI”, ”HARHAUTUMIA”, ”PIENI LAULU” ja ”UMPIVALMIS SONETTI”.

Aloitan analyysini tarkastelemalla Christian Bökin esseen *Kaksi pistettä vokaalin päällä* (2015/2008) keskeisiä väittämiä. Essee havainnollistaa tarkasti konseptualismin kompleksista minäsuhdetta. Bökin väitteen mukaan konseptualismissa on aina kyse kirjoittajan intention ja/tai ekspression suitsimisesta. Tämä asettuu vastaan lyyrisen vilpittömyyden ideaalia, jossa intentio ja ekspressio pyritään tuomaan yhteen. Bök (2015, 6, kursiivi alkutekstin) tiivistää konseptualistisen tilanteen seuraavasti:

[K]äsitteellinen kirjallisuus pyrkii korostamaan intention (*mitä meidän tarkoituksemme on tarkoittaa*) ja ekspression (*mitä me näytämme tarkoittavan*) välistä eroa. Siinä missä lyyrinen ääni pyrkii autenttisen vilpittömyyden nimissä korjaamaan railon niiden välillä, käsitteellinen kirjallisuus sitä vastoin korostaa tuota eroa.

39 PB, 169.

Bök sitoutuu esseessään vahvasti Barthesin ja Foucault'n teoretisoimaan tekijän kuolemaan. Tekijän myöntäessä kirjoitustekniikoidensa tasolla hänen aikomustensa ja ilmaisujensa yhteismitattomuuden, lukija voi vapautua hänen huiputuksiltaan. Näin ollen Bökin konseptualismi kieltää *lyyrisen vilpittömyyden* mahdollisuuden – ei absoluuttisena mahdottomuutena, mutta kieltämisenä tekijältä itseltään. Tässä suhteessa kuvaava onkin Barnumin ”HUMPUUKIEN KIRJASSA” esittämä teesi: ”kieli on annettu meille ajatustemme kätkemiseksi” (PB, 41). Konseptualismi saattaakin toisinaan esittäytyä jonkinlaisena huijarisyndrooman oireena.

Omalla tavallaan intention ja ekspression epäsuhtaa kuvastavat *barnumin* sonetit. Sonetit seuraavat kukin perinteistä riimikaavaa: ABBA ABBA CDC CDC. Sisällöllisesti niissä on vain pieniä eroja: erot sonettien välillä perustuvat pieniin muutoksiin sanastossa sekä säkeiden ja säkeistöjen järjestyksessä. Kun kaikki neljä vain vähän toisistaan eroavat sonetit on painettu kirjaan, lukijana joudun pohtimaan tekijän intentiota julkaista kaikki versiot. Soneteista ensimmäinen, ”APRIKOOSISOOSI”, ja viimeinen, ”UMPIVALMIS SONETTI” näyttävät rinnakkain tältä (PB, 11, 313):

APRIKOOSISOOSI

Kantona kantotuoli kaskessa, on pelin tai katsomisen paikka.
Suoltuvat sommelot henkeinsä hievereistä, heittä hiivana kuulee.
Oksilla umpuilevilla puu vihertää, vihertää Sempach Seeallee.
Kanataskuista kaivelet haravatavaraan piikeiksi pihlajaa taikka

Haudattu haaska vaaraan, pirskontu mustikkamustetta tilkka.
Ojaton on paidassa käärmevärme, ajaton vasan-, vasikanfilee.
Ampparit ameriikanaprikoosia, Rölliä, fumarollia imppailee.
Puusniekkaa sapetti lettialmetti, korvaton koivuneilikka.

Törmäilet törmänhamaralla, harhaillet haaveessa kutukuore.
Minne minnelaulajat, minne? Sinne, sinne näätä ja näsiä.
Vannehdi saavisi, sormesi, puutorvesi! Mäskää, valmista vierre!

Anasta, ahmi kurpitsapitsaa, säästä vitsoa, toreelta kure.
Delissä, leivoslirissä, kansalainen Idman pumpppaa käsidesiä.
Super sinä pään päällä leijaava supi, ureaa mureampi Murre.

UMPIVALMIS SONETTI

Kanataskuista kaivelet haravatavaraan piikeiksi pihlajaa vaikka
Oksilla umpuilevilla puu vihertää, vihertää Sempach Seeallee.
Suoltuvat sommelot reistä, henget hievereistä tuhkana kuulee.
Kantona kantotuoli kaskessa, on pelin ja vatvomisen paikka.

Puusniekkaa sapetti lettialmetti, korvaton koivuneilikka.
Ampparit ameriikanaprikoosia, Rölliä, fumarollia imppailee.
Ajaton on aidassa käärmevärme, vasittu vasan-, vasikanfilee.
Haudattu haaska vaaraan, pirskontu mustikkamustetta tilkka.

Super sinä pään päällä leijaava supi, ureaa mureampi Murre.
Delissä, leivoslirissä, kansalainen Idman pumpppaa käsidesiä.
Vannehdi saavisi, sormesi, puutorvesi! Mäskää, valmista vierre!

Törmäilet törmänhamaralla, harhaillet haaveessa kutukuore.
Minne minnelaulajat, minne? Sinne, sinne näätä ja näsiä.
Ananasta ahmi, kurmitsapitsa, säästä täppää, toreelta kure.

Onko Aronpuron tavoite Bökin tavoin kuvata intention ja ekspression epäsuhtaa, sitä, kuinka satunnainen yksittäisen runon materiaallinen lopputulos aina on suhteessa tekijän aikomukseen? Toisaalta viimeisen sonetin nimeäminen ”umpivalmiiksi” kehottaa lukemaan sitä lopullisena versiona, ja näin se myös kehottaa pohtimaan editoimisen merkitystä ja kirjoittamisen prosessuaalisuutta. Toisaalta juuri ”umpivalmius” kuulostaa tässä yhteydessä ironiselta: jos eri versioiden painaminen korostaa kirjoitusprosessin päättymättömyyttä, ei ”umpivalmius” voi perustua muuhun kuin mielivaltaiseen päätökseen.

On myös pohdittava valittua runomuotoa, sonettia. Länsimaisen kirjallisuuden historiassa se edustaa runouden siirtymää oraalisesta esityksestä kirjoitettuun sanaan (Joensuu 2012, 67). Tämä tuottaakin sonetin muotoon kirjallisuushistoriallisen ristiriidan. Toisaalta se on intiimi, kirjoittavaa subjektia korostava runomuoto: se ”tuottaa länsimaiseen lyriikkaan ensimmäistä kertaa modernin, sisäisesti ristiriitaisen subjektin” (mt.). *Barnumin* kontekstissa, jossa suurin osa runomuodoista on vahvasti kirjoittavaa subjektia rajoittavia ja epälyyrisiä, sonetit välittävätkin dadaistisesta sisällöstään huolimatta *muodollista* pyrkimystä lyyriseen vilpittömyyteen. Toisaalta sonetti kuitenkin kantaa jälkeä kirjallisuushistoriallisesta kehitysvaiheesta, jossa lukija ei enää kohtaakaan runoutta niinkään runoilijan välittömän läsnäolon, vaan tämän paperille tallentamien jälkien kautta. Tätä sonetin olemusta materiaalisena jälkenä myös *barnumin* runot korostavat, kun runon sisältö muuttuu suuresti pienten materiaalistien muutosten kautta, kuten ylläolevissa esimerkeissä: ensin ”Anasta, ahmi kurpitsapitsaa”, sitten ”Ananasta ahmi, kurmitsapitsa”. Lyyrisen vilpittömyyden ideaali kyseenalaistetaan tekstin materiaalisuutta korostamalla, kun tekijä pienillä tekstipinnan muutoksilla muuttaa sanomansa sisältöä hyvin toisenlaiseksi.

Sonettien kenties neuroottista suhdetta intention ja ekspression voi kuitenkin tutkia myös niiden kielisuhteen kautta. Paitsi että sonettimuoto tekee runosta menetelmällisen, seuraavat runot myös lähemmällä kielen tasolla menetelmää, mitä kutsun tässä yhteydessä *psykoottiseksi menetelmäksi*.⁴⁰

Aluksi huomioon, että tämän käsitteen käyttö ei itsessään implikoi kirjoittajalla olevan mielenterveyden häiriöitä – menetelmällistä kirjoittamista voi epäilemättä harjoittaa onpa mielenterveyden tila millainen hyvänsä. Joensuu (2012, 256, kurssiivi alkutekstin) kuitenkin

40 Psykoosin määritelmän lainaan tässä Joensuulta (2012, 255): ”[P]sykoosi on - - kulttuurinen tai fenomenologis-psykologinen käsite, jolla ei ole tarkkaa neurofysiologista vastinetta[.] - - Tässä mielessä psykoosi-käsitteen vähimmäisvaatimuksena on paranoidisuus eli harhaluuloisuus (ajatuksia tai käsityksiä, joita kukaan toinen ei jaa) ja muina oireina lähinnä virhetulkinnat ja hallusinaatiot.”

huomioi, että ”*menetelmä* on ainakin tietyissä tapauksissa paikka, jossa kirjoittajan mentaalinen todellisuus ja kirjoittamisen tapahtuma nivELYTYVÄT”. Näinpä menetelmällinen kirjoittaminen korostaa kirjoittamista *tapahtumana* ja kirjoittajan psykofyysisiä tiloja kirjoittamisen aikana.

Vaikka Bök ei esseessään juuri käsittele menetelmällisyyden ja mielenterveyden yhteyksiä, tutkimukseni kannalta kiinnostava tapaus on hänen erittelemänsä *manieristinen kirjoittaminen*. Manieristisella kirjoittamisella Bök (2015, 17) tarkoittaa kirjoitusta, joka ”ilmentää intentionaalisuutta mutta ei ilmennä kovin paljon ekspressiivisyyttä”. Kiinnostavaa on, että Bökin antamat esimerkit manieristisesta kirjoittamisesta osuvat juuri sonettimuotoon että psykooseista kärsineiden kirjoittajien alalle: hänen esimerkkejään ovat Raymond Queneau ”sonettikoneena” tunnettu *Cent mille milliards de poèmes* (1961, ”Sata tuhatta miljardia runoa”)⁴¹, Raymond Rousselin ohjelmalliset aleksandriinit ja Unica Zürnin anagrammirunot. Biografisesti Roussel on liitetty obsessiivisis-kompulsiivisuuteen, narsistisuuteen ja maanisuuuteen, Zürn taas skitsofreniaan ja kaksisuuntaiseen mielialahäiriöön (Joensuu 2012, 256).

Manieristista kirjoittamista Bök (2015, 17) kuvaa seuraavasti:

Tekijä orjuuttaa minän tietoisesti säännön vallan alle kaivaakseen tahdon kokeesta esiin vastalöydetyn vapauden, ja lukijan tehtäväksi jää arvioida lopputulosten ansioita. Näemme minän, kun se altistaa subjektiivensa ankaralle menetelmälle, ja todistamme formalisoidun kokeen tulosta.

Deleuzen mukaan psykoosissa on aina kyse menetelmästä (2007b, 27; 42–43), ja näinpä voisikin kääntäen kysyä, voisiko kirjallinen menetelmä joissain tapauksissa edustaa juuri psykoosille altistumista, ja tämän kautta uuden vapauden löytämistä.

Missä suhteessa Aronpuron sonetteja voi sitten kutsua psykoottisiksi? Semantiikan käsitteitä käyttäen niissä on huomattavaa ainakin merkitsijöiden korostuminen merkittyyden kustannuksella. Tätä aiheuttavat edellä kuvaamani tekstipinnan muuntelut: Joensuu (2012, 257–258) toteaa, että ”monet skitsofreenikot muovaavat ja järjestelevät kieltä jatkuvasti ja pakonomaisesti äänteiden, sanojen, tavujen tai kirjainten tasolla”. Merkitsijää merkityn

41 ”Sonettikoneessaan” Queneau kymmenen kirjoittaman sonetin pohjalta voi muodostaa ”sata tuhatta miljardia runoa” säkeiden paikkaa vaihtamalla. Näin ollen Queneau tuottaa teoksen, jonka runojen kaikkia permutaatioita *edes tekijä itse ei kykene lukemaan*, hävittäen näin totaalaisesti mahdollisuuden runojen luentaan tekijän ekspressiivisenä itseilmaisuna. Aronpuron sonetit, jotka implikoivat mahdollisuudesta jatkaa sonettien permutaatiota äärettömiin, kuvastavat myös tätä ajatusta, joskin paljon pienemmässä mittakaavassa.

kustannuksella korostaa myös runon säkeiden rakentuminen äänteellisesti ketjutetuille ilmauksille. Nämä kielen äänteellisyyteen palautuvat sidokset tekevät runosta semanttisella tasolla surrealistis-dadaistisia yhdistelmiä pyörittävää nonsensea: “Ampparit ameriikanaprikoosia, Rölliä, fumarollia imppailee. / Puusniekkaa sapetti lettipalmetti, korvaton koivuneilikka.” (PB, 11) Huomattavaa soneteissa on myös niiden runokielen vanhahtavuus. Nostalgisesta menneisyydestä muistuttaa paitsi vanhahtava sanasto, myös kansanviisauteen viittaavat sananlaskujen mukaelmat. Toisaalta sonettien kieli on myös slangimaista ja puhekielistä, kuten esimerkiksi yllä sanat ”ampparit”, ”ameriikanaprikoosia” ja ”imppailee”. Puhekielisyys korostaa jälleen ristiriitaa materiaalisesta kirjoituksen ja äänteellisen puheen välillä. Samoin se ironisoi runon puhunnan rinnastamista ”välittömään”, puhuttuun kommunikaatioon, kun voimakkaan puheenomaiset ilmaisut kiihdyttävät runon ”puheenomaisuutta”. Täten sonetin kirjallisuushistoriallinen konteksti ensisijaisesti *kirjoitettuna* runoutena jälleen korostuu.

Fredric Jameson on väittänyt skitsofreniaa postmodernismin esteettiseksi malliksi. Tässä näkemyksessä semioottisen ketjun merkityksellinen linkki katkeaa, ja jäljelle jää vain “puhtaasti aineellisten merkitsimien kokemus”, “kokemus puhtaiden ja irrallisten nykyyhetkien sarjasta”. Tässä kokemuksessa nykyisyys “nielaisee subjektin [...] musertavalla aineellisuudella.” (Jameson 1986, 256–257) Jamesonin näkemys kuvaa osuvasti myös *barnumin* sonetteja. Sanastollaan ne viittaavat modernin ajan perintöön, mutta tämä perintö törmää postmodernin, kulutustuotteiden täyttämään materiaaliseen todellisuuteen. Jos sonettimuoto toi lyriikkaan ensi kertaa modernin, sisäisesti ristiriitaisen subjektin, niin Aronpuron postmodernit sonetit kiihdyttävät näitä ristiriitoja: ne ovat merkitsijöiden disjunktiossa harhailevan, hedonistisesti kuluttavan ja siitä syyllisyyttä potevan psykoottisen subjektin höpötystä.

Joensuun (2012, 261) mukaan skitsofreenikko pyrkii kielen materiaalisella käsittelyllä saamaan etäisyyttä kielen aineellisuuden tuottamasta ahdistuksesta. Tämä materiaallinen käsittely – jota *barnumin* runot yleisemminkin esimerkiksi kopioinnin tekniikoissaan ilmentävät – korostavat kirjoittamisen nyt-hetkeä, ja näin muuttavat kirjoittajan kokemusta tekstien kuvaamasta (traumaattisesta) menneisyydestä. Jos psykoottista tilaa kuvaa todellisuuden ja harhaluulojen sekoittuminen, voi *barnumin* kielen materiaalisuutta korostavat runot nähdä pyrkimyksenä palauttaa kokija *hallittavan* todellisuuden ääreen. Joensuu (mt.) kuitenkin toteaa, että ”[m]enetelmä voi olla myös *farmakon*: samanaikaisesti

sekä lääke että myrky”. Kielen materiaalisuutta (yli)korostavat menetelmät asettavat kirjallisuuden kommunikatiivisen funktion koetukselle, kun kieliaineksen sattumanvaraiset materiaaliset kytkökset rajaavat ilmaisun mahdollisuuksia. Tällaiseen kielisuhteeseen liittyy myös paranoidinen sävy: permutaatio välittää kokemusta, jossa kielellä ”itsellään” on jotain sanottavaa, ja että kieli ”sisältää aina äärettömän määrän todennettavissa olevia viestejä” (Joensuu 2012, 260). Tällainen paranoidisuus kuvastaa myös Aronpuron sonetteja. Vaikka niistä välittyikin paikoin vaikuttavalla tavalla psykoottisesta ilmaisusta aukeava uusi vitaalisuus – ”Vannehdi saavisi, sormesi, puutorvesi! Mäskää, valmista vierre!” – ovat sonetit vaarassa sortua epäkommunikatiiviseksi höpinäksi tekijän muunnellessa pakonomaisesti tekstin materiaalista pintaa.

Samalla sonetit ilmentävät myös psykoottisuuden ja kapitalismin yhteyttä. ”APRIKOOSISOOSI” päättyy: ”Anasta, ahmi kurpitsapitsaa, säästä vitsaa, toreelta kure. / Delissä, leivoslirissä, kansalainen Idman pumppaa käsidesiä. / Super sinä pään päällä leijaava supi, ureaa mureampi Murre.” Ilmauksen ”pään päällä leijaava supi” voi tässä nähdä viittaavan mielen toimintaan, kun taas ”Idman” piilottaa itseensä käsitteen *id*, joka freudilaisessa psykoanalyysissä merkitsee ihmisen tiedostamatonta viettipohjaa. Ahmiminen, Deli ja ”leivosliri” taas viittaavat kerskakulutukseen, ja ”käsidesin pumppaaminen” haluan metaforisesti *pestä kätensä*: irrottautua kuluttamisen tuhoisasta syklistä. Myös sananlaskujen muuntelu perustuu samanlaiselle motivaatiolle. Sää ”Kantona kantotuoli kaskessa, on pelin tai katsomisen paikka” ja sen muunnos ”Kantona kantotuoli kaskessa, on pelin ja vatvomisen paikka” juontuvat sanonnoista *kantona kaskessa* ja *peiliin katsomisen paikka*, joista edellinen merkitsee jotakin vaikeutta tai estettä (”blokkia”), toinen vaatimusta moraaliseen itsetutkiskeluun. Yliyksilölliseen ja ylisukupolviseen viisauteen vedotessaan sananlaskut voivat olla ajattelun kahlitsemisen keinoja, ja kansanviisauksina kollektiiviseen *kansaan* vedoten niiden käyttö legitimoit konservatiivista poliittista valtaa. Tässä suhteessa sananlaskuja muuntava psykoottinen ilmaisu aukeaa ideologisesti poliittista konservatiivisuutta ja sen isällisiä ”Tekijä-Jumalia” vastaan, joihin myös runon mystinen sanahahmo ”Sempach Seeallee” (*see all*, kaikkinäkevä) viittaa.

Soneteissa skitsofreeninen kieli yhdistyy siis hillittömyyteen ja sitä seuraavaan häpeään. Mielenterveydelliset ja yhteiskunnalliset kysymykset limittyvät. *Barnumin* kontekstissa olennaista on, mitä on psykoottisen menetelmän yhteiskuntakriittinen anti. Mark Fisher (2009, 35) on ehdottanut, että siinä missä skitsofreniaa voi Deleuzen ja Guattarin

tavoin tarkastella kapitalismin ”ulkoreunana”, kaksisuuntaista mielialahäiriötä voi pitää kapitalismin ”sisäisenä” tilana. Samoin Fisher (2009, 37) toteaa, että mielenterveyden ongelmien esittäminen yksilön henkilökohtaisena, kemiallis-biologisena epätasapainona on kapitalismia tukeva ele. Tähän viittaa myös Deleuze, jonka ”antipsykoanalyttisessa näkemyksessä kirjoittaja/kirjailija ei edusta sairautta tai analysoitavaa, vaan terveyttä ja 'maailman lääkäriä’” (Joensuu 2012, 262). Psykoottisista lähtökohdista käsin kirjoittaminen on pyrkimystä terveyteen siinä missä käsidesiä käytetään sairauksilta suojautumiseen.

Viimeisenä vertailukohtena kirjoittamisen ja psykoosin yhteyksiin liittyen nostan esiin Louis Wolfsonin, jota Deleuze käsittelee esseessään ”Louis Wolfson, tai menetelmä” (2007b). Skitsofreniaa sairastava Wolfson pyrki menetelmällisellä kirjoittamisellaan äidinkielen ilmaisun tuhoamiseen. Menetelmässään Wolfson kääntää äidinkielestään englannista lauseita toisille kielille (ranskaksi, saksaksi, venäjäksi ja hepreaksi) merkitysten ja äänteellisyyden samankaltaisuuteen perustuen (Deleuze 2007b, 25–26). Äidinkieli ruumista satuttavana voimana rinnastuu Wolfsonilla vieraiden kielten opiskelun avulla saavutettavaan tietoon.

Kielen materiaalisen permutaation suhteen Wolfsonin menetelmä on Aronpuronkin menetelmään verrattuna äärimmäistapaus. Deleuzen luenta paljastaa siitä kuitenkin aspekteja, jotka saattavat kuvastaa *barnumin* myöhäiskonseptualisesta kontekstista nousevia menetelmällisen kirjoittamisen kipupisteitä. Deleuzen luennassa Wolfsonin pakonomaisesti opiskelema tieto rinnastuu maailmanloppuun, joka ainoastaan voisi ”oikeuttaa” elämän. Lopulta menetelmä kuitenkin paljastaa, että elämä ja tieto eivät todellisuudessa ole enää toisilleen vastakkaisia, mutta menetelmällinen kirjoittaminen ei kuitenkaan auta tämän havainnon jälkeen pidemmälle: ”Menetelmä työntää kieltä kohti rajaa, mutta se ei kuitenkaan ylitä sitä. Menetelmä tuhoaa kuvaamiset, signifikaatiot, käännökset, mutta jotta kieli vihdoinkin vastustaisi, rajansa toisella puolella, tuntemattoman elämän ja esoteerisen tiedon hahmoja.” (Deleuze 2007b, 41–43.)

Samanlainen pakkomielle minuutta kohtaan on luettavissa myös Bökin esseessä. Analysoidessaan konseptualistista tekijäkäsitystä hän käyttää luentansa apuna Steve McCafferyn visuaalista runoa ”William Tell: A Novel”, jossa minän lausumista uhkaa aina murhan mahdollisuus. Bök (2015, 13) kysyy: ”[M]issä määrin jokainen ymmärryksen hetki muodostaa murhan allegorian?” Jos ymmärrys käsitetään tässä Deleuzen tavoin tiedon ja elämän yhteensulautumaksi, Bök osoittaa Wolfsonin tavoin rajalle, jota ei kuitenkaan ylitetä.

William Tellin legendaan nojautuen tekijä esitetään tyrannina, joka pakottaa lukijan hirvittävään kokeeseen, jossa hänen on pelastettava poikansa kuolemalta. Näin ollen Bök sitoutuu barthesilaiseen tekijän kuolemaan, jossa ”[k]irjailijan kuolema on lukijan syntymän väistämätön hinta.” (Barthes 1993, 117)

Mutta jääkö tällöin kirjoittaminen alati toistuvaksi oidipaalisen isänmurhan allegoriaksi? Deleuze ja Guattari tavoittelivat antipsykiatrisessa ajattelussaan tilaa, jossa ”isä-äidin” kysymyksen ylittäminen tulisi mahdolliseksi. ”Psykoanalyysissa on vain yksi vika, ja se on psykoosien seikkailujen supistaminen yhdeksi renkutukseksi, ikuiseksi isä-äidiksi, milloin psykologisten henkilöiden esittämänä, milloin symbolisiin funktioihin nostettuna. Skitsofreenikko ei kuitenkaan elä perhekatteorioissa, hän harhailee maailmallisissa, kosmisissa katteorioissa, ja siksi opiskelee aina jotain.” (Deleuze 2007b, 39.) Psykoottiseen menetelmään voisikin nähdä sisäänkirjoitetun tarve sen ylittämiseen – ”menetelmä on vain edellytys” (mt., 43). Menetelmä joutuukin vastaamaan, että jääkö se umpikujaksi vai tavoittaako se uuden elämän muotoja. *Barnumin* mitassa Aronpuron sonetti kehittyy läpi kirjan ulottuen yli kolmensadan sivun yli – ”APRIKOOSISOOSI” on kirjan toinen runo ja ”UMPIVALMIS SONETTI” toiseksi viimeinen. Symbolisesti se siis ilmaisee toisaalta loputtoman oloista merkityksen lykkäämistä, toisaalta kuitenkin lopullista menetelmästä luopumista sen tultua ”umpivalmiiksi”.

Tämän voi nähdä pätevän *barnumiin* myös laajemmin. Koko keinokavalkadinsa ja tekstimateriaalinsa voimin se vie konseptualistista poetiikkaa äärimilleen, ehkä näin vapauttavaa (myöhäiskonseptualistista) romahdusta tavoitellen. Lyyrisen subjektin hillitsemisen lopullinen tavoite voi olla tämän subjektin vapauttaminen, kun kokeen äärimmäisyys tuo lopulta väistämättä esiin kirjoittajan inhimillisen rajallisuuden. Wolfson jää tietyllä tapaa menetelmänsä vangiksi, mutta tulee näin ilmaisseeksi jotain hyvin tärkeää, kuten Deleuze (2007b, 43) kirjoittaa: ”Wolfson haluaa 'paradoksaalisesti' sanoa, että joskus on vaikeampaa pysyä sorrettuna ja vangittuna kuin nousta mennäkseen kauemmaksi...” Tekijän kuoleman diskurssi, joka Barthesin ja Foucault'n avaamana on tähännyyt kirjallisesta vallankäytöstä vapautumiseen, uhkaa konseptualismin kehyksessä muuttua taakaksi.

4. Todellisuus affekteissa

*Oletko tullut tahtomattasi erektion yllättämäksi?*⁴²

Affektiivisesti *pelkkää barnumia* tarjoaa haastavan ja aaltoilevan lukukokemuksen. Kirja estetisoi rumuutta, typeryyttä ja tylsyyttä, ja nostaa lukijassa intensiivisiä negatiivisia affekteja. Tässä luvussa tarkastelen *barnumia* Sianne Ngain affektitutkimuksen pohjalta, ja pohdin, kuinka affektien edellisessä luvussa käsittelemiini tekijäkysymyksiin. Argumentoin, että *barnumissa* affektiivisesti latautuneet tekstit toimivat avaamalla tilaa toisille subjekteille hajauttamalla ja purkamalla isällisen tekijäsubjektin valtaa. Ngain käsittelemät *rumat tunteet* (*ugly feelings*) nostavat esiin sosiaalista ja yhteiskunnallista epätasa-arvoisuutta, ja *barnum* osoittautuu poliittisesti sitoutuneeksi teokseksi.

Affektitutkimuksessa korostuu kirjoittajan ja lukijan sukupuoleen, rodullistamiseen ynnä muuhun liittyvät risteävät erot. Tässä suhteessa onkin hyvä huomioida, kuinka minun ja Aronpuron positiot kirjoittajani monin osin yhtyvät. Sekä minä että Aronpuro tunnustaudumme valkoisiksi heteromiehiksi, suurimpana eronamme 50 vuoden ikäero (syntymävuotemme ovat 1940 ja 1990). Positioidemme yhtymäkohdista johtuen tämän analyysiluvun luentani *barnumin* intersektionaalisesti problemaattisista runoista ovat *samastuvia* – paljolti samassa mielessä, kuin P. T. Barnumin hahmo ja Kari Aronpuron tekijähahmo *barnumissa* samastetaan.

Deleuzen mukaan affekti on ”jonkun ihmisen tai jonkin asian vaikutusta toiseen ihmiseen, jonkinlainen tuntemus, joka ei kuitenkaan ole henkilökohtainen sisäsyntyinen tunne”. Affekteja on kaikkialla, mutta suuri osa niistä jää kokijaltaan havaitsematta. (Helle & Hollsten 2016a, 14). Tekijän hallintaa korostavan konseptualismin kontekstissa *barnumin* aaltoileva affektiivisuus tuottaakin merkitysrikasta kitkaa. Affektit tulevat tekijän ulkopuolelta ja asettuvat vastoin käsitteellisen järjen hallintaa.

Kirjallisuudentutkimuksen ja yleisemmin ihmistieteiden piirissä on 2000-luvulla puhuttu jopa *affektiivisestä käänteestä* (Helle & Hollsten 2016a, 7). Kirjallisuudentutkimuksessa affektiivisellä käänteellä viitataan kehityskulkuun, jossa tutkimuksessa on kiinnitetty yhä enemmän huomiota kirjallisuuden referentiaalisten merkitysten (uuskriittisestä näkökulmasta: mitä runo ”itsessään” sanoo) sijaan sen lukijassa tuottamiin tunteisiin, emootioihin ja affekteihin. Tätä kehitystä on edistänyt erityisesti

42 PB, 173.

nykykäsitys siitä, että järki ja tunteet toimivat yhdessä eikä niitä voida erottaa toisistaan. Myös erilaiset emansipatoriset tutkimussuunnat ovat korostaneet lukijan subjektivisuuden merkitystä kaunokirjallisuuden tulkinnassa, jolloin myös tunteiden subjektiivisuus ei enää esittäydy niin ongelmallisena. (Helle & Hollsten 2016a, 9–12.)

Käsitetaiteen keskeisempiä piirteitä on korostaa ajattelun asemaa käsitetaiteellisen teoksen tulkinnassa. Duchamp halusi *readymade*-teoksillaan vastustaa ”retinaalista” taidetta, jossa järki jäi tyystin sivuun näköaistin korostuessa teoksen vastaanotossa; 1960-luvun käsitetaiteilijat asettivat keskiöön teoksen idean tai konseptin; 2000-luvulla Goldsmith halusi osoittaa teoksensa lukijakunnan sijaan ajattelijakunnalle. Vaikka konseptualismi siis korostaa järkeä tunteen kustannuksella, olisi kuitenkin liioittelua kutsua sitä tunnekylmäksi tai affektiivisesti köyhäksi. On silti paikallaan tutkia, millaiset affektiiviset jännitteet ovat konseptualismille tyypillisiä ja millaisia affekteja se mahdollisesti peittää tai tukahduttaa. Tähän *barnum* tarjoaa hyvän alustan sen kuvastaessa monipuolisesti konseptualistisen kirjoittamisen lähtökohtia ja kiihdyttäessä niitä.

Alaluvussa 3.4 tarkastelin *barnumin* menetelmällistä kirjoitusta neuroottisuuden ja psykoottisuuden näkökulmista. Bernstein (2015, 136) kutsuu amerikkalaisen konseptualismin affektiivisuutta ”zombimaiseksi ja post-traumaattiseksi”. Tässä näkemyksessä konseptualismin affektiivisuutta määrittää siis masentunut turtuneisuus, toisaalta affektiivisesti voimakas, yhä uudelleen palaava painajainen. Monesti konseptualistista kirjallisuutta määrittää myös bipolaarinen vaihtelu masentuneen staattisuuden ja maanisen hurmioituneisuuden välillä, jolloin affektiivisesti liikutaan ääripäästä toiseen. Tämä tulee julkilausutuksi myös *barnumissa*, jossa sisällöllisesti ja muodollisesti sanallistuu toistuvasti depressiivinen turtumus vasten kapitalismin mahdollistamia elämyksiä, kuten seuraavassa runon ”KYSYMYKSIÄ” kysymyksessä (PB, 170): ”Lievittikö Oían auringonlaskun kauneus depressiotasi?” Myös Joensuu (2016) on tutkinut suomalaisia 60-luvun protokonseptuaalisia tekniikoita manian sairausmetaforan kautta.

Bernstein (2015, 39) menee jopa niin pitkälle, että ilmaisee todellisuuden aukeavan nimenomaan affektien kautta. Affektien todellisuuteen konseptualismilla ja jälkikonseptualismilla on taas radikaalisti eriävä suhde:

Jotkut jälkikonseptualistiset runoilijat saattavat tunnustaa melankolisen voimattomuuden, joka piilee halussa hylätä ihmisyyden toden (affektit) ja symbolisen (teknologia) puolesta ja luopuvat tästä

eskapismista kesken konseptin (kun taas useimmat konseptualistit eivät koskaan tunnusta paatostaan). Yhtä kaikki jälkikonseptualistisen runoilijan täytyy yhä yrittää lisätä teoksensa sisällön ehdyttävyyttä.⁴³

Depressiivistä ja maanista tilaa yhdistää kokemusten tasapäistyminen. Tämän voi yhdistää konseptualismiin, jonka keskeinen ominaisuus on runouden sisältöjen vapauttaminen. Mikä tahansa käy runoksi, kun konseptualistinen tekijä sen sellaiseksi nimeää. Nietzscheä, Dostojevskia ja Bernsteiniä mukaillen konseptualismin tekstisuhteen voisikin muotoilla esimerkiksi seuraavasti: *teksti on kuollut – joten kaikki on mahdollista*. Depressiivistä turtumista taas tuottavat usein konseptualismin mekaaniset, toisteiset sekä tekstimateriaaliltaan laajat ja informaatioltaan banaalit tekstit. Tärkeällä osalla konseptualismin välittämässä tunnekokemuksissa on myös ironia. Bernstein (2015, 63) ehdottaa, että siinä missä language-runous on täynnä ironisia tunteita, on konseptualistinen ja jälkikonseptualistinen runous täynnä tunteellista ironiaa.

Barnumin affektiivisen tulkinnan kannalta olennaista onkin, että se välittää lukijalle hallitun, konseptuaalisen muodon kautta raakoja ja väkivaltaisia sisältöjä. *Barnum* esittelee kapitalistisen yhteiskunnan raakoja ilmiöitä: rahavaltaan, sukupuoleen ja rodullistamiseen perustuvan sarron mekanismeja, sotaa sekä eläinten hyväksikäyttöä. Väkivaltaisten affektien herättämisen voi nähdä pyrkivän lukijan havahduttamiseen ja ympäröivän maailman katsomiseen tuoreesta näkökulmasta (Helle 2016, 124). Samoin väkivaltaiset affektit purkavat kirjoittajan ironista, käsitetaiteellista positiota. *Barnumin* väkivaltainen sisältö osoittaa, kuinka väkivalta kytkeytyy sisäisesti kapitalistiseen yhteiskuntajärjestykseen.

Amerikkalaista konseptualismia on arvosteltu rodullistettujen subjektien poissulkemisesta, ja feministisen teorian kautta sitä on arvosteltu valkoisten heteromiesten identiteettiprojektiksi. Affektiteorian näkökulmasta onkin kiinnostavaa, kuinka rodullistettujen ja feminiinisten subjektien sisällyttäminen konseptualistiseen teokseen voi rikkoa ja hajottaa konseptualistista poetiikkaa teoksen sisältä käsin.

Sianne Ngai on tarkastellut negatiivisten tunteiden merkitystä estetiikalle laajassa tutkielmassaan *Ugly Feelings* (2005). Vaikka Ngai käyttääkin tunteen (*feeling*) käsitettä affektin sijaan, on hänen käsitteensä lähellä deulezelaisittain ymmärrettyä affektia. Ngain ”tunne” ei ole jäsentynyt mutta ei aivan jäsentymätönkään (Helle & Hollsten 2016, 13).

43 ”Some post-conceptual poets might admit the melancholic impotence of the desire to abandon the human in favor of the real (affect) and the symbolic (technology) and give up this escapism mid-concept (whereas most conceptualists never admit their pathos). Nonetheless, the post-conceptual poet must keep attempting to add exhaustion to the content of the work.”

Ngain jaottelun mukaan tutkin seuraavaksi kolmea valitsemaani tunnetta *barnumin* runojen kautta: elävöittämistä (*animatedness*), inhotusta (*disgust*) ja stupliimia (*stuplime*). Stupliimin, joka yhdistää typerän ja subliimin tuntemukset, Ngai liittää erityisesti konseptualistisiin ja informaatiomäärältään suuriin teksteihin, joten se on erityisen osuva *barnumin* analyysiin.

Viimeiseksi pohdin Ngain teoksen *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting* (2012) pohjalta yleisemmällä tasolla konseptualistisia, tiedonhallintaan keskittyviä menetelmiä eräänlaisena *kiinnostavan* (*interesting*) estetiikkana. Kiinnostava on affektiotasoltaan heikkoa, mutta toisaalta epävakaata ja yhteydessä subjektiviteetin muutokseen. Näin se on esteettisesti keskeinen piirre *barnumin* pyrkimyksessä muutokseen, mutta samalla hipoo alituisesti saturaatiopistettä, jossa kiinnostava muuttuukin vain tylsäksi. Affektiivisesti useat *barnumin* runot esittäytyvätkin jonkinlaisina *tahdon kokeina* (Bök 2015, 17): ne mittaavat lukijan sietokykyä negatiivisille ja väkivaltaisille affekteille ja niihin turtumiselle, ja tätä kautta kutsuvat lukijan piirtämään paon viivoja näistä kokemuksista.

4.1. Elävöitetty rodullistettu subjekti

*Joko minstrel-show viihdemuotona on lopullisesti kuopattu?*⁴⁴

Runo ”PAKSUJALKA SIVUSHOW” erottuu visuaalisesti *barnumin* muusta aineistosta selvästi. Runoon Aronpuro on luonut Paksujalka-hahmon, jolle luetellaan 121 erilaista nimitystä, jotka on kirjoitettu kolmelle riville neliön muotoisiin lokeroihin. Visuaalisesti kummallisen runomuodon lisäksi runon alku ja päätös erottavat runon kohosteisesti *barnumin* muista runoista. Runon ensimmäisellä sivulla on suurin kapiteelikirjaimin painettuna keskellä sivua runon nimi, ”PAKSUJALKA SIVUSHOW”, ja viimeisen sivun taas päättää viimeinen Paksujalan nimityksistä: ”**PAKSUJALKA / RAKASTAA / AMERIKKAA**”, jälleen painettuna poikkeuksellisen kookkalla fontilla.

Paksujalka-nimitys viittaa Oidipus-myyttiin, sillä kreikan kielen nimi *Οιδίπους* merkitsee ”turvonnutta jalkaa”. ”Paksujalkaa” Oidipuksen nimen suomennoksena on käytetty myös ennen Aronpuroa, sillä Sofokleen *Kuningas Oidipuksesta* on julkaistu Otto Mannisen (1937) ja Veijo Meren (1988) suomennosten lisäksi Ryhmäteatterin käännöstyöryhmän suomennos nimellä *Kuningas Paksujalka* (1990). Näin ollen Paksujalka nivoutuu kirjan

44 PB, 170.

antioidipaaliseen projektiin. Runo kuvaa pyrkimystä ylittää Oidipus-kompleksi toistamalla sitä yhä uudelleen, minkä kautta runon voikin nähdä pienoiskuvana myös *barnumista* kokonaisuudessaan. Aronpuro (2017b) itse on todennut runon olevan kuvaus ”kielessä ylitsevuotavaisesta Oidipuksesta, Paksujalasta”.

Omassa luennassani keskityn kuitenkin runossa toteutuvaan valkoihoisen oidipaalisen subjektin risteytykseen rodullistetun subjektin kanssa – runo pyrkii luennassani edustamaan poeettista rotujen sekoittumista, *miscegenatiota*⁴⁵ (engl. *miscegenation*). Tätä luentaani perustelee muutama seikka. Ensinnäkin runon nimen ”sivushow” viittaa Barnumin kummajaisesityksiin, joita hän esitteli sirkusmaailmassa varsinaisen areenan ulkopuolella olevissa tiloissa, tästä nimi ”sivushow” (*side show*) (Aronpuro 2017b). Eräs Barnumin sivushow-esitysten ”kummajaisista” oli afroamerikkalainen mies William Henry Johnson (1842–1926), esiintyjänimeltään ”Zip the Pinhead” ja lisänimeltään ”What-Is-It”. Tähän lisänimeen ja Johnsoniin viittaa ”PAKSUJALKA SIVUSHOW” -runoa edeltävän sivun kuva, jossa tummaihoisen miehen valokuvan alla lukee kuvatekstinä: ”Mikä Se On? *alias* Zip Köpö (1842–1926)” (PB, 222) Samoin Johnson nimetään myös itse runossa: runon ensimmäinen Paksujalan nimitys kuuluu ”**PAKSUJALKA / VALKOINEN / MIES**” (PB, 224), ja viimeistä edellinen **PAKSUJALKA / ZIP THE / PINHEAD**” (PB, 229). Jos runon nimi otetaan lukuohjeeksi, runo kuvaakin valkoihoisen oidipuskompleksisen subjektin (Paksujalan) asettamista rodullistetun subjektin asemaan (sivushow’ksi). Tämän peliliikkeen tavoitteena on romahduttaa kummankin subjektin kategoriat, kuten seuraavaksi argumentoin.

Runo tuo oidipaalisen rakenteen sisään vieraan elementin, rodullistamisen. Osana *barnumia* runo ohjaa pohtimaan myös konseptualismin ja rodullistamisen suhteita. Työntääkö konseptualismi rodullistetut subjektit ”show’n sivuun”, jolloin he tämän vaientamisen kautta alistetaan valkoisen mieskatseen halujen ja pelkojen määrittämäksi objektiksi Zip the Pinheadin tavoin? Runon muoto, jossa nimitykset on laatikoitu herättää ajatuksia toisaalta rodullistetun subjektin tuotteistamisesta, toisaalta taas automaatiosta ja tätä kautta surrealistisesta automaattikirjoituksesta. Kaiken lisäksi runo on painettu huvittavan näköisellä fontilla, jonka paksuus tuntuu korostavan kuvailtavan kohteen tummaa ihonväriä.

45 Tämän käsitteen etymologia on selostettu runossa ”KELAATHAN ALKUUN” (PB, 140, kursiivi alkutekstin): ”Joulun alla tulee myyntiin New York Cityssä kirjanen *MISCEGNATION, Rotusekoitus: Rotujen sekoittamisen teoriaa, sovellettuna Amerikan valkoiseen mieheen ja neekeriin*. Kirjoittajat haluavat edistää rotujen sekoittamista käytännössä ja rohkaisevat valkoisia ja mustia hankkimaan lapsia keskenään. Pamfletti leimataan julkisessa keskustelussa pöyristyttäväksi hölynpölyksi, mutta pamfletin nimen sana *miscegnation* osoittautuu kestäväksi.”

Amerikkalaista konseptualismia rodullistettujen subjektien ulossulkemisesta. Erilaisesta kulttuurisesta kontekstista johtuen rasismien teema ei ole kuitenkaan noussut suomalaisessa konseptualismissa juurikaan esiin: tällä suhteessa *barnumia* voikin pitää poikkeuksellisen kirjana. Viime vuosien keskustelu amerikkalaisen konseptualismin ja rodullistamisen suhteesta on kuitenkin huomioitu myös Suomessa. Esimerkiksi Anna Tomi (2015) on tarkastellut esseessään Goldsmithin ja Placen valkoihoisten rasismia toisintaneita konseptualistisia projekteja. Goldsmith aiheutti kohun vuonna 2015, kun hän esitti runoutena vain vähän muokatun jäljennöksen valkoihoisen poliisin ampuman, 18-vuotiaan tummaihoisen Michael Brownin ruumiinavausraportista. Place taas julkaisi vuonna 2015 Twitter-tilillään Margaret Mitchellin rassistisia aineksia sisältävän romaanin *Gone With the Wind* (1936, suom. *Tuulen viemää*) kokonaisuudessaan. Kummassakin tapauksessa kohun aiheutti rassistisen tekstin suora appropriatio valkoihoisen kirjoittajan toimesta. Goldsmithin teos vielä toisti tekstiin tehdyillä muokkauksillaan korostuneesti ”valkoisen kulttuurin pakkomielleltä tummaihoisten ihmisten seksuaalisuuteen – ja etenkin tummaihoisen miehen sukupuolielimiin” (Tomi 2015, 30). Tämä muistuttaa merkittäväällä tavalla pakkomielleltä, jota Johnsonin esittely Barnumin sivushow'ssa ilmensi – Johnson herätti uteliaisuutta valkoihoisissa suipolla päällään, jonka mukaan hän myös ”Zip the Pinheadin” nimityksen sai.

Paksujalan ”sivullisuus” toisintaakin vallan rakennetta, jossa rodullistettu subjekti menettää itsemääritysoikeutensa. Ngai kuvaa rodullistettujen subjektien herättämiä tunteita ”elävöittämisiksi” (*animatedness*). Englanniksi käsite viittaa paitsi vitalisuuteen, myös nukkeanimaatioihin ja niiden rodullistettuihin nukkeihin. Täten Ngai (2005, 32, kursiivi alkutekstin) lisää elävöittämisen merkitsevän ”liikutetuksi tulemista” (*being moved*): “Tällä tavoin elävöittämisen rodullistaminen muuntaa keinon liikuttaa *toisia* poliittiseen toimintaan (“agitointi”) passiiviseksi toisten liikuttamana tai sanallistamana *olemisen* tilaksi, jossa ollaan näiden toisten huvituksen tähden.”⁴⁶ Tässä huomion arvoista on juuri *huvittavuus*: lukuisat Paksujalan nimityksistä välittyvät minulle, raskasta rodullistamisen kontekstia vasten, koomisina, esimerkiksi seuraavan kolmen nimityksen ketju: ”**PAKSUJALKA / HAMPAN / KISKOJA // PAKSUJALKA / SHEIKKAAVAT / KVEEKARIT // PAKSUJALKA / VANHEMPI / VALTIOMIES**” (PB, 226)

46 “In this manner, the racialization of animatedness converts a way of moving *others* to political action (“agitation”) into the passive state of *being* moved or vocalized by others for their amusement.”

Ngai (2005, 12) liittää elävöittämisen myös puhutteluun (apostrofi) retorisena keinona: “Elävöittämisiksi kutsumani affekti sallii meidän ottaa esimerkiksi häiritsevän sitkeän representaation afroamerikkalaisesta, joka on samanaikaisesti liiallisen ’eloisa’ subjekti ja epätavallisen herkästi ulkopuoliselle hallinnalle antautuva keho, ja yhdistää tämän representaation puhuttelun retoriseen keinoon.”⁴⁷ Tätä korostaa myös runossa kahdesti esiintyvä luonnehdinta: ”**PAKSUJALKA / TARVITSEE / SINUA**” (PB, 225, 227). Huomionarvoista on, että tämä nimitys sekoittaa subjektin ja objektin suhteen, ja näin kuvastaa runossa toteutuvaa subjektien risteytymistä. Aivan kuten valkoisessa kolonialistisessa fantasiassa rodullistettu subjekti tarvitsee valkoisen subjektin kontrollia, on valkoinen subjekti Oidipus-kompleksin, tai Paksujalan, vanki sikäli, että hän tuottaa tuon kompleksin itse itselleen.

Ngai (mt., 99) siteeraa myös Rey Chow'ta, joka liittää elävöittämiseen automatisoinnin:

Rey Chow - - esittää, että elävöitettyksi tuleminen tässä esineellistävässä mielessä – kehon ja äänen joutuminen näkymättömän toisen hallitsemaksi – on synonyymista automatisoiduksi tulemisesta kanssa, ”alistettu [manipulaatiolle] jonka alkuperä on yksilön ulottumattomissa” - - elävöitettyä olemista siis edellyttää ”tulemista spehtaakkeliksi, jonka ’esteettinen’ voima kasvaa yksilön kömpelöiden ja avuttomuuden kasvaessa”.⁴⁸

Elävöittämisen suhteen automatisaatiolla onkin kaksisuuntainen vaikutus: yhtäältä se liittää tekijänsä tehdastyöläisen koneistettuun toimintaan mutta myös vapauttaa spontaaniuden, jota surrealistien automaattikirjoitus edustaa (Ngai 2005, 100). Tätä mekaanisuutta kuvastaa runon asettelu laatikoihin, joka herättää mielikuvia liukuhihnamaaisesta tehdastuotannosta, kun taas Paksujalkaan liitettyjen assosiaatioiden hallitsemattomuus yhdistyy automaattikirjoitukseen. Tätä kautta ”PAKSUJALKA SIVUSHOW” pyrkiikin vapauttamaan valkoihaisen katsojan pakkomielteestään rodullistettua mustaa kohtaan. Paksujalassa oidipuskompleksinen, konseptuaalisesti hillitty valkoinen subjekti ja rodullistettu, liiallisen eloisa musta objekti yhtyvät pyrkien romahduttamaan kummankin rakenteen. Tätä tukee myös Ngain (mt., 124–125) loppupäätelmä: “Siinä missä

47 “The affect I call animatedness, for instance, will allow us to take the disturbingly enduring representation of the African-American as at once an excessively “lively” subject and a pliant body unusually susceptible to external control and link this representation to the rhetorical figure of apostrophe.”

48 “Rey Chow - - argues that becoming animated in this objectifying sense—having one’s body and voice controlled by an invisible other—is synonymous with becoming automatized, “subjected to [a manipulation] whose origins are beyond one’s individual grasp. - - being animated thus entails ‘becoming a spectacle whose “aesthetic” power increases with one’s increasing awkwardness and helplessness.’”

elävöittäminen ja sen affektiiviset sukulaiset (eloisuus, tarmokkuus, innostuneisuus) säilyvät rumina tunteen kategorioina, jotka vahvistavat historian itsepintaisia konstruktioita rodullistetuista subjekteista liiallisen tunteellisina, kehollisina subjekteina, niitä voisi myös ajatella tunteen kategorioina, jotka korostavat elävöittämisen asemaa ristiriitojen keskuksena, joka kykenee tuottamaan odotustenvastaisia yhteiskunnallisia merkityksiä ja vaikutuksia.”⁴⁹ Sen sijaan, että länsimaisen kulttuurin rasistinen perintö lakaistaisiin maton alle, pakkomielteen toistaminen *ad absurdum* voikin avata tilaa uudelle ja tasa-arvoisemmalle sosiaaliselle järjestykselle. Valkoihoisen oidipuskompleksisen subjektin ja tummaihoisen rodullistetun subjektin risteyttäminen *elävöittämisen* affektin kautta on postmodernia historian uudelleenkirjoitusta, jossa järjen hallitsema, valkoihoisten kolonialistinen historiankirjoitus purkautuu korostuneen affektiivisuuden kautta.⁵⁰

4.2. Äidillinen ja inhottava feminiininen subjekti

*Saisko olla laardia leivälle?*⁵¹

Tässä alaluvussa tarkastelen feminiinisten subjektien asemaa *barnumissa*, ja tätä kautta tarkastelen yleisemmin naisten asemaa konseptualismissa.⁵² Yleisesti ottaen naissubjektit

49 "Thus, while animatedness and its affective cousins (liveliness, vigor, zest) remain ugly categories of feeling reinforcing the historically tenacious construction of racialized subjects as excessively emotional, bodily subjects, they might also be thought of as categories of feeling that highlight animation's status as a nexus of contradictions with the capacity to generate unanticipated social meanings and effects".

50 Toinen *barnumin* runo, joka käsittelee suoraan rodullistamisen ja valkoisen vallan teemaa, on "KONTRAHTI JOICE HETHISTÄ". Runo koostuu kahdesta osasta. Ensimmäinen on toisinto sopimuksesta, jolla Joice Heth – niminen (n. 1756–1836) afroamerikkalainen nainen luovutetaan Barnumin omistukseen. Hethin Barnum esitti valheellisesti hoitaneen George Washingtonia tämän ollessa lapsi, vaikka todellisuudessa Washington oli syntynyt vuosikymmeniä Hethiä aikaisemmin. Runon toinen osa taas on suomennos *New York Sunin* artikkelista, jossa raportoidaan Hethille tämän kuoleman jälkeen tehdystä ruumiinavauksesta. Obduktio paljasti Barnumin väitteen Hethin lastenhoitajuudesta huijaukseksi, koska ruumis ei voinut olla 161 vuoden ikäinen, mitä Barnumin väite edellytti. Huijauksella Barnum kuitenkin keräsi huomattavan määrän rahaa, kuten artikkelin lopussa todetaan: "Luultavaa on kuitenkin, että tällä nykyajan hintavimmalla humpukeerauksella on kääriästä \$10.000." (PB, 165) Makaaberin runo muistuttaa, kuinka kirjallisilla dokumenteilla, kuten sopimuksilla, luodaan todellisuutta, jolla tummaihoiset ihmiset esineellistetään valkoihoisten taloudellisen voiton tarpeisiin. Konseptualistisen runouden tulkintahorisonttia vasten taas se nostaa kysymyksen, antaako se rodullistetuille subjekteille toimijuuden mahdollisutta, vai esittääkö se heidät elottomina ruumiina, kuten Goldsmith performanssissaan.

51 PB, 171.

52 Konseptualismin ja naisten suhteen kannalta ohittamaton teos on Caroline Bergvallin, Laynie Brownen, Teresa Carmodyn ja Vanessa Placen toimittama *I'll Drown My Book. Conceptual Writing by Women* (2012). Teoksen esittelemät kirjoittajat eivät kaikki edusta konseptualismia tiukasti ymmärrettynä, kuten Place (2012, 447) jälkisanassaan toteaa. Yhtä kaikki antologian tapa tarjota kirjavaa joukkoa tekstejä luettavaksi

jäävät *barnumissa* taka-alalle. Tämä kuvastaa sukupuolten epätasa-arvoista asemaa 1800-luvulla. Samoin *barnum* antaa vaikutelman, että naisten asema P. T. Barnumin elämässä oli vähäinen. Kirjan välittämästä Barnumia koskevan informaation runsaudesta huolimatta esimerkiksi P. T. Barnumin ensimmäinen vaimo, Charity Barnum, jonka kanssa hän oli naimisissa yli neljä vuosikymmentä Charityn kuolemaan 1873 saakka, mainitaan kirjassa vain muutaman kerran, ja tällöinkin liittyen Charityn kuolemaan, pariskunnan häihin tai P. T.:n liiketoimiin. Barnumin omaelämäkerrallisissa runoissa ”ASIOIDEN JÄRJESTYS SILEÄSSÄ TILASSA” ja ”TIETTYJÄ ASIOITA” taas esiintyy molemmissa virke: ”Minä hämmästyin kyyneleitä vaimoni poskilla.” (PB, 18, 300) Tätä voikin pitää kirjan ainoana kohtana, jossa Charity nousee esiin itsenäisenä toimijana P. T. Barnumin rinnalla – kuitenkin traditionaalisen, tunteellisen naisen roolissa, jota rationaalinen mies hämmästelee.

Barnumissa on kuitenkin kolme runoa, joissa naissubjekti on keskeinen joko toimijana tai subjektiutensa menettäneenä ruumiina. Nämä runot ovat ”MAMMA”, ”KONTRAHTI JOICE HETHISTÄ” (ks. alaviite 50) ja ”FEJEERUOKIA”. Siinä missä aiemmin ”MINÄ”-runon analyysissä kuvasin konseptualismin mammanpoikamaisia piirteitä, tehostaa ”MINÄ”-runon kanssa samalla aukeamalle asettava ”MAMMA” tätä tulkintaa. ”MAMMA” koostuu Jussi Raittinen & The Boys -yhtyeen kappaleen ”Metsämökin tonttu” (1974) kertosäkeen ”mun mummuni muni mun mammani mun mammani muni mun” muunnetusta toistosta: Aronpuro on vaihtanut kertosäkeen viimeisen sanan ”mun” muotoon ”mut”. Kapiteelikirjaimin kirjoitetun lausuman toistoja on 35, ja visuaalisesti ne muodostavat sivulle mustan neliön.

Runo kurkottaa konseptualistisesti kohti alkuperää viittaamalla sisällöllisesti kirjoittajan maternaaliseen alkuperään. Erityisen olennaista kuitenkin on se, kuinka runon merkitykset nousevat tekstin visuaaliselta ja materiaaliselta tasolta. Äänteellisesti lause ”mun mummuni muni mun mammani mun mammani muni mut” sisältää ennen viimeistä t-kirjaintaan vain vokaaleja [a], [i] ja [u] sekä nasaaliäänteitä [m] ja [n]. Vokaaleja ja nasaaleja äännettäessä ilmavirta kulkee vapaasti, vokaaleissa suun ja nasaaleissa nenän kautta. Näinpä lauseen lausunta on äänteellisesti katkotonta. Lauseen kuitenkin päättää [t], klusiiliääne, jotka pysäyttävät ilmavirran ääntöväylässä ennen kuin se purkautuu äkillisesti. Tämä pysähdys luo ääntämiseen katkoksen, jonka näen runon kontekstissa merkitsevän symbolisesti syntymässä

”konseptualistisina” tukee tämän tutkielman näkökulmaa, jossa pyrin laajentamaan ymmärrystä konseptualismista esimerkiksi suomalaisen konseptualismin periodijaon kautta.

tapautuvaa astumista itsenäisyyden ja erojen maailmaan. Lauseen toistoa ja runon visuaalista asettelua mustaksi neliöksi taas voi tulkita kahtalaisesti. Sitä voi tulkita depressiivisenä eleenä, kaipuun ilmauksena kohdun prenataalia ykseyden tilaa kohtaan, jota lauseen äänteellinen katkottomuus ilmaisee. Toisaalta [n]-äänteen muuttaminen [t]-äänteeksi ja näin äänteellisen ja merkityksellisen katkoksen luominen ilmaisee sitoutumista tähän merkityskatkokseen ja erojen maailmaan. Mahdottomassa kaipuussa ”MAMMA” kuvaakin oidipaalisena ansan, jota se muunnetulla toistolla purkaa.

Barnumin naiskuvaus ei kuitenkaan rajoitu äidillisen suojelemaan naissubjektiin. Runo ”FEJEERUOKIA” sekoittaa naissubjektin eläinsubjektiin ja sisältää kolme erilaista ”merenneitoreseptiä”, joiden mukaan voi valmistaa ”vatkulia”, ”veriputinkia” ja ”feejeemuhennosta”. Runon kytkös Barnumiin tulee hänen *Amerikan museossaan* esittelemän ”Fejee-merenneidon” kautta, joka todellisuudessa oli apinan ylävartalosta ja kalan pyrstöstä koostettu väärennös. Runo on kirjoitettu vanhahtavalla suomella: ”Siivilöitse veri ja vatkaa sitä hyvästi vispilällä.” (PB, 25) Aronpuro onkin kirjoittanut runon muokkaamalla sen oman äitinsä keittokirjareseptin pohjalta (Aronpuro 2018b). Huomionarvoista on myös, että kulttuurisesti reseptit ja ruoanlaitto ovat perinteisesti kuuluneet naisten elämänpiiriin.⁵³

Affektiivisesti runossa korostuu inhotus (*disgust*), jota tarkastelen Ngain teorian pohjalta. Ngai (2005, 332–333) toteaa, että inhotus ja halu liittyvät dialektisesti toisiinsa. Merenneito on sekä kala että ihminen. Kalansyönti on ihmiskulttuurissa hyväksyttyä ja yleistä, kun taas ihmisen syömistä pidetään eettisesti tuomittavana ja se herättää inhotusta. Femininisyttä edustaessaan merenneitoon liittyy myös heteromiehen eroottista halua, vaikka merenneito itse onkin jossain määrin aseksuaalinen hahmo. Sukupuolielämä ja eläinravinto siis sekoittuvat runossa toisiinsa. Jos ”MAMMASSA” nais- ja miessubjekti sekoittuvat äänteellisyyden ja prenataalisen tilan ilmaisun kautta, ”FEJEERUOISSA” heidät

53 Huomionarvoista reseptimuodossa on myös se, että se on käyttöohje ja siten *käytettävä* teksti. Tällaisia runoja on *barnumissa* kaksi: ”FEJEERUOKIA” ja fiktiivinen bussiaikataulu ”LINJA 60A POIKKIHIILU → LIESU”. Kummatkin ovat kuitenkin käyttöohjeina käyttökelvottomia, sillä samoin kuin (eettiset kysymykset sivuun laittaen) merenneitoja ei ole olemassa ruoaksi laitettavaksi, bussiaikataulu viittaa pääasiassa fiktiivisiin paikkoihin. Ainakin yksi todelliseen paikkaan viittaava nimi runosta kuitenkin löytyy – ”Taaborinvuori”, joka tunnetaan Aleksis Kiven lapsuuden kotiseutuna ja jonka voi näin nähdä viittaavan suomenkielisen kaunokirjallisuuden alkuperään. Funktionaalisista tekstilajeista siis tehdään ei-funktionaalisia, ja runot toimivatkin näin Duchampin ready-made-teosten ja surrealistien imaginaaristen, käyttökeltottomien esineiden tavoin.

taas sekoittaa lihallisuus ja tämän halun tuottama inhotus, joka ilmaistaan ruokaohjeen rationaalisessa mutta väkivaltaisessa kehyksessä.

Julia Kristevan mukaan ruokaan kohdistuva inho on kenties perustavin ja arkaaisin abjektion muoto (Joensuu 2017b, 12). Ngai (2005, 353–354) päätyy analyysissään huomioon, että koska inhotus on ”rumista tunteista” kaikkein äärimmäisin, se paradoksaalisesti päätyy lähimmäs poliittista sitoutumista: ”Voimakkaassa ja ristiriidattomassa negatiivisuudessaan inhotus tuntuu edustavan takarajaa tai kynnyistä rumiksi kutsumilleni tunteille, valmistellen meitä hyödyllisemmille ja poliittisesti tehokkaammille tunteille.”⁵⁴ ”FEJEERUOKIEN” tuottaman voimakkaan inhotuksen tunteen voikin tulkita sysäävän lukijaa kahdenlaiseen poliittiseen tulkintaan. Ensinnäkin se kritisoi lihateollisuutta eläville ja tunteville olioille tuotetusta kärsimyksestä ihmisten nautinnon tähden. Toisekseen runo kritisoi groteskein ilmaisuin paitsi naisten ruumiiden myös heidän ajattelunsa ja kielensä alistamisesta maskuliinisen vallan alle: ”Pää keitetään sylyksi; kieli paistetaan ja aivot muhennetaan voileipäpöytää varten.” (PB, 25)

Allegorisesti runo siis toisintaa maskuliinisen ylivallan naisiin ja eläimiin nähden, mutta viedessään lukijan inhottavien affektien äärelle se romahduttaa rationaalisen maskuliinisen subjektiviteetin. Täten ”FEJEERUOKIA” voikin lukea feministisenä runona, kun se horjuttaa rationaalisen miessubjektin hallintaa asettaessaan tämän eteen seksuaalisuuden ja lihansyönnin inhottavia affekteja.⁵⁵ Allegorisessa asussaan runo ei kuitenkaan käytä hyväkseen teesinsä esiin tuomiseen toisten naisten kokemuksia seksuaalisesta hyväksikäytöstä, vaan runon merkitys rakentuu ideaalisen/myyttisen (merenneito), henkilökohtaisen (äiti) ja hajoavan rakenteen (resepti) merkityskenttien risteymille.

Place ja Fitterman (2011, 53) kirjoittavat konseptualismin suhteesta ruumiiseen seuraavaa:

54 ”In its intense and unambivalent negativity, disgust thus seems to represent an outer limit or threshold of what I have called ugly feelings, preparing us for more instrumental or politically efficacious emotions.”

55 Feministinen vire on myös *barnumin* runokokonaisuudessa ”LÄNSISATAMA”. Runo koostuu mukaelmista Françoise Scheinin ja Barbara Reiterin installaatiosta *INSCRIRE – das Menschenrechte schreiben* Berliinin Westhafen-metroasemalla. Runon teksti on peräisin YK:n Ihmisoikeuksien yleismaailmallisesta julistuksesta (1948) ja osa tekstistä on painettu vaaleanpunaisella fontilla. Näin se muistuttaakin, että ihmisoikeudet (saks. *die Menschenrechte*, ransk. *les droits de l'homme*) koskevat yhtä lailla muiden sukupuolten edustajia kuin miehiäkin.

Mikäli käsitteellinen kirjoitus hahmotetaan representaationa, pitää ajatella että se ruumiillistaa jotain. Jos se ruumiillistaa jotain, sitä pitää ajatella sukupuolittuneena. Jos se on sukupuolittunut, sitä pitää ajatella. Samoin tulee ajatella rotua. Ajattelun avulla mikä hyvänsä sopimus voidaan täydentää hyväksyttäväksi. Yhteiskuntasopimus niveltyy kaikkiin ruumiillistuneisiin kysymyksiin.⁵⁶

Lihansyönnin hyväksyttävyyden perustuu yhteiskunnalliseen sopimukseen, ja liharuokien reseptit ovat dokumentteja tästä sopimuksesta. ”PAKSUJALKA SIVUSHOW”, ”FEJEERUOKIA” ja ”KONTRAHTI JOICE HETHISTÄ” havainnollistavat sukupuolten, rodullisten jakojen sekä ihmisen ja eläimen rajojen sopimukseen perustuvaa luonnetta.⁵⁷ Näitä rajoja murretaan väkivaltaisilla affekteihin, jotka kuitenkin mahdollistavat valkoihoiselle miessubjektille naisten, rodullistettujen ja eläinten kohtaamisen *toisina* heidän kulttuurisesti määriteltyjen asemiensa ja identiteettiensä tuolla puolen.

Sekä ”PAKSUJALKA SIVUSHOW” että ”FEJEERUOKIA” esittävät valkoihoisen miessubjektin, jonka suhde rodullistettuihin ihmisiin, naisiin ja eläimiin on alistava. Toisaalta kummassakin runossa tämä miessubjekti romahtaa ainakin omasta lukijapositionstani käsin, kun lukijana joudun väkivaltaisten affektien äärelle. Tämä toteutuu menetelmällisen kirjoittamisen kautta – ”PAKSUJALKA SIVUSHOW'SSA” visuaalisella luettelorunolla,

56 "If conceptual writing is considered as representation, it must be considered as embodied. As embodied, it must be considered as gendered. As gendered, it must be considered. Race is also a consideration. Consideration is what is given to complete the acceptance of any contractual offer. The social contract hinges on such embodied considerations." (Place & Fitterman, 2009, 35.)

57 Affektitutkimusta käsittelevä luku 4 voisi sisältää oman lukunsa eläinsubjekteista *barnumissa*, mutta jätän sen tilanpuutteen vuoksi pois. Kuten rodullistettujen subjektien ja naisten, myös eläinten rooli *barnumissa* on vähäinen. P. T. Barnumin showbisneksessä villieläimet saavat kurioositeettien roolin; jonkin verran teoksessa tilaa saavat kuitenkin näiden sirkuseläinten traagiset kuolemat. ”ASIOIDEN JÄRJESTYKSESSÄ” ja ”TIETYISSÄ ASIOISSA” todetaan: ”Minä en ollut paikalla, kun kirahvi Kolossus hyppäsi yli laidan Mississippiin ja hukui.” (PB, 13, 305); ”Minä menetin rakkaan *Jumboni* junaonnettomuudessa syksyllä '85 Ontarion St. Thomasissa.” (PB, 14, 310, kursiivi alkutekstin); ”Minä menetin junaonnettomuudessa matkalla Montrealiin 33 hevosta ja kaksi kamelia.” (PB, 17, 310) ”FEJEERUOKIEN” lisäksi eläimet nousevat keskeiseksi aiheeksi vain metsästystä käsittelevässä runossa ”JAJAHTI” ja runossa ”NAURULOKKI”, alaotsikoltaan ”*Konjunktioapakoitteista lintulyriikkaa*”, joka on 138 kohdan lista, jossa sana ”NAURULOKKI” on rinnastettu eri konjunktioiden kanssa siten, että konjunktio päätävät äänneet toistuvat aina seuraavan lintulajin nimen alussa: ”NAURULOKKI JA JAAVANHYYPPÄ”; ”NAURULOKKI JOLLEI LEIJU”; ”NAURULOKKI KUIN INDIGOARA”; NAURULOKKI KUNNES ESKIMOLOKKI” (PB, 204–206), ja niin edelleen. Käen kohdalla nimitykset yltävät suomensukuisiin kieliin: ”NAURULOKKI SEKÄ KÄGI / NAURULOKKI SEKÄ KÄK / NAURULOKKI SEKÄ KÄKI” (PB, 206). ”Kägi” merkitsee käkeä vepsäksi, ”käk” taas karjalaksi. Runon voi tulkita parodioivan ihmisen pyrkimystä ymmärtää luontoa taksonomioiden avulla. Lintujen nimitykset välittävät itse linnuista yhtä vähän ymmärrystä kuin mielivaltainen kirjoitusmenetelmä, jolla ne rinnastetaan konjunktioihin. Käen erikieliset esiintymät kuitenkin viittaavat modernia luonnontiedettä edeltävään aikaan, jolloin lintujen nimet kytkeytyivät ihmisen välittömään elinympäristöön ja sen välittämiin kokemuksiin, niin kuin käki on saanut onomatopoeettisen nimensä sen laulusarjan päättävästä äänestä ”kakh”. Onomatopoeiikan kautta runon voikin nähdä nostavan esiin konjunktioiden äänneellisyys; sidossanat, jotka ovat inhimillisen kielen ominaisuus, rinnastuvat ei-inhimilliseen linnun ääneen. Näin ”NAURULOKKI” kuvastaakin *barnumin* projektia laajemmin: kuinka se pyrkii sekoittamaan nimen (konseptin/kulttuurin) ja äänen (materiaalin/luonnon).

”FEJEERUOISSA” muokkaavalla *appropriaatiolla*. Tätä hallitsevan subjektin romahduttamista pidän myöhäiskonseptualisena eleenä; jälkikonseptualismin vastuulle taas voi asettaa tasa-arvoisten yhteyksien luomisen intersektionaalisesti risteävien subjektien välille. Tämä yhdistyy siihen, mitä Tomi (2015, 31) kirjoittaa taiteen sosiaalisesta vastuusta: ”Taiteen sosiaalisessa vastuussa ei kuitenkaan ole kyse vastuusta millekään ulkopuoliselle taholle vaan omalle itselleen; rehellisyyttä omasta asemasta ja mahdollisista etuoikeuksista. Siinä on kyse herkkyydestä toisten ihmisten tunteita kohtaan ja tietoisuudesta vallankäytön monenlaisista muodoista.”

4.3. Stupliimi historiankirjoitus

*Tuumormiehi?*⁵⁸

Tässä alaluvussa käsittelen *barnumia* Ngain teoretisoiman affektin, *stupliimin* (engl. *stuplime*) kautta. Stupliimissa yhdistyvät perinteisesti estetiikassa kaukaisina pidetyt typerän (*stupid*) ja ylevän (*sublime*) kokemuksen alueet. Ngain (2005, 271) määritelmän mukaan stupliimius merkitsee ”esteettistä kokemusta, jossa hämmästyminen yhdistyy paradoksaalisesti tylsyyden kanssa”.⁵⁹ Esimerkkeinä stupliimista poetiikasta Ngai käyttää Gertrude Steinin ja Goldsmithin informaation määrältään ylijäämäisiä teoksia. Stupliimin affektin voikin nähdä luonnehtivan erityisen hyvin konseptualistista kirjallisuutta, joka pyrkii suurien tekstimassojen hallintaan.

Runo ”KELAATHAN ALKUUN”⁶⁰ on informaatio- ja merkkimäärältään selvästi *barnumin* suurin. *Barnumin* runoista se ilmentää parhaiten konseptualistista informaation ylimäärän ja ”lukukelvottomuuden” poetiikkaa. Runo on kronologinen luettelo historiallisista tapahtumista Barnumin elinvuosilta 1810–1891. Kukin esitellyistä vuosista alkaa samankaltaisella muotoilulla (muuttuvat kohteet lihavoitu):

Vuosi X on gregoriaanisen kalenterin tavallinen **vuosi** / **karkausvuosi**, jonka ensimmäinen päivä on **viikonpäivä X**. X vuotta maailman luomisesta **Scaligerin/Terseruksen/Ravinuksen/Wasmuthin** mukaan.

58 PB, 173.

59 “the aesthetic experience in which astonishment is paradoxically united with boredom”

60 Runon nimi on Aronpuron (2018d) mukaan lainattu kirjastoympäristöstä: kun kirjastoihin alettiin hankkia kirjallisen materiaalin lisäksi äänilevyjä, C-kasetteja ja videokasetteja, niihin liitettiin tarra, jossa luki ”KELAATHAN ALKUUN!” kirjastotyöläisten työn helpottamiseksi.

Jo aloitus vihjaa runon teemoihin: historian konstruktivisuuteen ja toistuvuuteen. Runossa siteeratut teologiset astrologit, jotka Aronpuro on poiminut Sigfridus Forsiuksen (n. 1560–1624) teoksesta *Physica* (julkaistu postuumisti 1952) (Aronpuro 2017a) ja heidän määrittämänsä maailman luomispäivä on todettu nykytiedon valossa fiktiiviseksi. ”KELAATHAN ALKUUN” kuvaakin monia ajan huijauksia, ja myös mainittujen historiallisten tapahtumien todenmukaisuus asettuu epäilyksen alle.

Runoon on valittu monenlaisia tapahtumia 1800-luvun historiasta.⁶¹ P. T. Barnumin elämäntapahtumien lisäksi runossa luetellaan esimerkiksi tapahtumia ajan sodista, politiikasta, tutkimusmatkoilta, taiteesta ja keksinnöistä, ja niistä etenkin tallenneteknologian kehityksestä. Erityisesti huomiota saa, läpi runon, Yhdysvaltojen ja intiaanien vastaiset sodat. Kunkin vuoden kuvaus päättyy lakoniseen toteamukseen: ”Se nyt on vain niin.” Olennaista kuitenkin on, että runoa ei ole koostettu minkään tarkan menetelmän tai ennakkorajauksen kautta: runoon on mahdutettu yhtä sun toista informaatiota subjektiiviseen valikointiin nojaten.

Runon luomia merkitysyhteyksiä ja kokonaisuutta on mahdotonta hallita muistinvaraisesti. Runon luoma 1800-luvun historiallinen kaari luo subliimeja tuntemuksia, mutta runon sisällön hallinnan vaikeuden vuoksi lukijana huomio tarttuu yhä enemmän tekstin yksityiskohtiin, jotka häiritsevät tätä subliimin kokemusta. Tämän johdosta runo kokonaisuutena herättää *stupliimeja* tuntemuksia. Usein näihin yksityiskohtiin liittyy kirjoitusvirhe tai muunlainen esteettinen rikko. Seuraavassa muutama esimerkki runon ruoka-aiheisista, kontekstissaan stupliimin affekteja välittävästä informaatiosta:

1. tammikuuta baltiansaksalainen merenkyltjä Otto von Kotzebue löytää Uudenvuodensaaren purjehtiessaan Kerrosleipäsaarten läpi. (PB, 118)
- Tomaatti osoitetaan myrkyttömäksi 28. kesäkuuta. (PB, 119)
- Ensimmäiset perunanlastut valmistetaan 24. elokuuta Saratoga Spingsissä, New Yorkissa. (PB, 133)
- Ensimmäinen pääsiäismunanvieritys *Valkoisen talon* nurmikolla 2. huhtikuuta. (PB, 152)
19. kesäkuuta napolilainen leipuri Raffaele Esposito pyöryttää ensimmäisen *pitsa Margheritan*. (PB, 162)

61 Runon lähteinä Aronpuro (2018c) kertoo käyttäneensä Barnum-kirjallisuuden lisäksi intiaanisia käsittelevää kirjallisuutta sekä Antero Mannisen teosta *Suomen kansan ajantieto* (1948) ja Kai Petersenin teosta *Ihmiskunnan ajantieto* (1960/1965, suom. Antero Manninen). *Suomen kansan ajantieto* on kronologinen luettelo Suomen historian tapahtumista n. 1008–1939 ja *Ihmiskunnan ajantieto* taas kronologinen luettelo maailmantapahtumista n. 600 000 eKr. – 1939 jKr. Kronologisessa muodossaan runo ”KELAATHAN ALKUUN” noudattaa samankaltaista rakennetta.

Runon ”KELAATHAN ALKUUN” kaltaiset informaatioltaan ylijäämäiset ja tylsät tekstit ovat konseptualismille tyypillisiä esimerkiksi Goldsmithin poetiikassa, ja tylsyyteen liittyy meditaativinen luonne. Runoa ”KELAATHAN ALKUUN” voikin tulkita pyrkimyksenä hälventää toiston kautta Barnumin, 1800-luvun historian ja aikaa määrittäneen modernin edistysuskon vaikutusvaltaa kirjoittajan mielessä. Tähän viittaa runon nimikin, jonka voi tulkita kehotuksena lukijalle runon lukemiseen yhä uudelleen. Tämä ylenmääräisyydessään vaikuttavan mutta vaikutuksiltaan typeryttävän työn estetisointi onkin yhdistelmä, joka stupliimin affektia tuottaa. Stupliimi havainnollistaa amerikkalaiselle konseptualismille ominaista arvonantoa typeryydelle (ks. Goldsmith 2013).

Konseptualismille olennaisesti runo kommentoi myös ideoiden ja materian suhdetta. Runon mottona on Deleuzen (*Logique du sens*, 1969) sitaatti: ”Tapahtumat ovat ideaalisia.” Deleuzen mukaan tapahtuminen on jotain materiaalisesta maailmasta irrallista. Yrittäessämme ymmärtää menneisyyden ”tapahtumia” olemme kuitenkin materiaalisten tallenteiden, kuten kirjoituksen, varassa. Niinpä ”KELAATHAN ALKUUN” pyrkii ja pyytää kiinnittämään huomiota historian idean ja materiaalisen kirjoituksen suhteeseen, *historiankirjoitukseen*.

Runossa huomio kiinnittyy jälleen kirjoitusvirheisiin, jotka palauttavat huomion historian ideaalisista tapahtumista kirjoittamisen nyt-hetkeen. Kirjoitusvirheet, joita tekstin alkupuolella on vähän, lisääntyvät huomattavasti runon edetessä. Tekstimäärän paljouden ja tylsyyden vuoksi pienetkin poikkeamat tekstin ulkoasussa, kuten vääränlainen kursiivin käyttö, herättävät runossa paljon huomiota. Virheet kuitenkin muistuttavat alati tiedon materiaalisesta perustasta.

Stupliimin affekti yhdistää typerän ja subliimin, tylsän ja järkyttävän. ”Se nyt on vain niin” -toteamus kuvaa tätä hyvin: latteudessaan se on tylsä mutta samalla se korostaa runon välittämän informaation järkyttävyyttä. Ngai tiivistää stupliimin seuraavasti (2005, 278):

Stupliimi luottaa antiauraattiseen, antikyyniseen ikävystyttävyYTEEN, joka toisinaan ottaa tietoisien riskien vaikuttaa hidasjärkiseltä sen sijaan, että se esittäisi väitteitä henkisestä transspondenssista tai ironisesta etäisyydestä. Sen sijaan, että se nousisi eksistentiaalisista tai fenomenologisista kysymyksistä tai kulutuskulttuurin banaalisuuden ja sen elämää suurempien ikonien liioittelusta, tämä tylsyytys asustaa hellittämättömässä huomiossa rajalliseen ja pieneen, kielen ”liejussa” kelluviin palasiin ja hitusiin.⁶²

62 “What stuplimity relies on is an anti-auratic, anti-cynical tedium that at times deliberately risks seeming obtuse, as opposed to making claims for spiritual transcendence or ironic distance. Instead of emerging from existential or phenomenological questions or acts of exaggerating the banality of consumer culture and its larger-than-life icons, this boredom resides in relentless attention to the finite and small, the bits and scraps floating in the “common muck” of language.”

Stupliimin affekti kytkeytyy tekstivirrassa ajalehtivien yksityiskohtien ja pienten erojen merkityksellistymiseen. Runon ”KELAATHAN ALKUUN” lähiluku tuottaa tämän efektin, mikä luo runoa määrittävän jännitteen: sisällöllisestä laajuudestaan huolimatta muodollisesti runossa korostuvat erityisesti tekstipinnan pienet virheet ja sattumanvaraisuudet. Lukijana alan huomata merkitseviä eroja esimerkiksi kuvauksen määrässä: välillä huomion herättää kuvauksen alijäämäisyys, välillä ylijäämäisyys. Alijäämäisiä ovat esimerkiksi tapahtumat, joiden päivämäärää ei poikkeuksellisesti ilmaista. Ylijäämäisiä taas ovat esimerkiksi monet runon loppupäässä sijaitsevista intiaanien taisteluiden kuvauksista, jotka ovat huomattavan pitkiä ja yksityiskohtaisia suhteessa muuhun runossa annettuun informaatioon. Muodosta poikkeaminen korostaa historiankirjoituksen subjektiivisuutta, ja ilmaisee vähäeleisesti kirjoittajan surua intiaanien kohtalosta.

Toisaalta lukijana voi kiinnittää huomionsa myös järkyttävien tapahtumien seassa oleviin, pieniin ja banaaleihin tapahtumiin sekä niiden tuottamiin affekteihin, kuten vaikkapa yllä esittelemiini ruokaa koskeviin tapahtumiin, jotka ovat yhtä todellisia, singulaarisia ja ideaalisia kuin verilöylytkin. Modernin ajan julmuuksien historiointi voi viedä huomiota paljon rauhanomaiselta historialta. Historiankirjoitus on kollektiiviseen muistiin kohdistuvaa vallankäyttöä eikä sikäli koskaan neutraalia (PB, 149, kurssiivi alkutekstin):

Maaliskuun 3. Yhdysvaltain senaatti hyväksyy sensuurilain, joka tekee laittomaksi *säädyttömien, rivojen tai irstaiden* kirjojen lähettämisen postitse.

Yhdistyneessä Kuningaskunnassa perustetaan 4. huhtikuuta maailman ensimmäinen kennelklubi.

Huhtikuun 13. *Colfaxin verilöyly* Lousianassa. Kolme valkoista miestä ja 153 afroamerikkalaista saa surmansa.

”KELAATHAN ALKUUN” *muistuttaa* monin tavoin, kuinka tallenne ei voi välittää historiallista totuutta, vaan totuus muuttuu aina tallennettaessa. Silti olemme tallenteista riippuvaisia ymmärtääksemme historiaa. Runo osoittaa vääräksi postmodernin ajatuksen historian lopusta – se elää jäljissä, vaikkakin muuntuneena ja ”fiktiivisenä”. Tämä liittyy myös Barnumin elinaikaan 1800-lukuun jäljentämisen teknologioiden, kuten valokuvauksen ja kirjoituskoneiden, kehittymisen aikakautena.

Viimeisessä luvussaan runo myös vihjaa internetiin nykyaikaisena tiedon arkistona ja *barnumin* taustalla vaikuttavana tekstiavaruutena. Runon viimeisen vuoden esittelykappaleessa kristityt oppineet ajanlaskun määrittäjänä vaihtuvat nettiensyklopedia

Wikipediaan (PB, 163, lihavointi ja kursiivi alkutekstin): ”1891 on gregoriaanisen kalenterin tavallinen vuosi, jonka ensimmäinen päivä on torstai. 21 vuotta *RMS Titanicin* haaksirikoon Wikipedian mukaan.” Internet kytkeytyy vahvasti konseptualistisen tekstiavaruuden stupliimiuteen ja konseptualismin tekijäkysymyksiin, mitä käsittelen enemmän alaluvussa 5.2.

Jos amerikkalaista konseptualismia määrittää paljolti stupliimin affekti, jälkikonseptualisena eleenä voi pitää stupliimin estetiikan ylittämistä. Kuvatessaan sukupolvensa jälkikonseptualisteja Bernstein toteaa heidän kiistävän ngailaisen stupliimin ja ottavan tilalle huonosti tekemisen ja työn arvon kiistämisen estetiikan:

Kyse onkin siten tylsyyden ylittävästä tylsyydestä, ei vapahtavasta/kiinnostavavasta zeniläisestä ironistyperästä subliimista, jota on aina saatu johtavilta konseptualisteilta taiteessa ja runoudessa (Duchampista alkaen). Toisin sanoen, ei ole Ngaita tai edes Perloffia, joka voisi oikeutetusti ilmaista kantilaisin adjektiivein ylistystä näitä teoksia kohtaan; ennemminkin ne rypevät itseironisessa laiskottelun mentaliteetissa, joka tyrmistyttää suhteessa siihen, kuinka paljon lahjakkuutta ja työtä menee hukkaan. Tätä tarkoitan teoksen kuolemalla (lukijan kuolemalla).⁶³

Siinä missä ”KELAATHAN ALKUUN”-runon tapaiset informaatioltaan ylijäämäiset konseptualistiset runot poetisoivat ylenmääräisyydessään tylsää työtä, ja kurkottavat tässä turhuudessaan kohti stupliimeja affekteja, Bernsteinin jälkikonseptualismissa keskeistä on tällaisesta työstä kieltäytyminen. Tällöin uhkana on kuitenkin konseptualismin vahvistaminen negaation kautta – palaan tähän alaluvussa 5.3., jossa käsittelen isän valtaa.

Stupliimin affekti ruokkii bartheslaista tekijän kuolemaa ja ”KELAATHAN ALKUUN” havainnollistaa historiallisen kontekstinsa kautta myös laajemmin pyrkimystä modernin subjektiviteetin ylittämiseen. Yhtä lailla sitä kuitenkin uhkaa vaara jäädä jumiin post-traumaattiseen toistopakoon, mikä tuottaa teksteihin tunteellista etäisyyttä. Tätä etäisyyttä tarkastelen lähemmin seuraavassa kappaleessa, jossa pohdin *barnumin* suhdetta ironiaan *kiinnostavan* affektin ja esteettisen kategorian kautta.

63 “It is, then, boredom-beyond-boredom, not a redemptive/interesting Zen ironic/stupid sublime, which one has always gotten from the principal conceptualists in art and poetry (from Duchamp on). That is to say, there is no Ngai or even Perloff, who can justifiably pull out Kantian adjectives that flatter this work; rather it possesses a wallowing self-deprecating slacker mentality that is only astounding in proportion to how much talent and labor you think is being wasted. This is what I mean by death of work (death of the reader).”

4.4. Kiinnostavan estetiikka

*Miksi luet näitä kysymyksiä?*⁶⁴

Viimeisenä Ngain käsitteistä nostan esiin kiinnostavan (*interesting*). Paitsi affektina, Ngai käsittelee sitä esteettisenä kategoriana teoksessaan *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting* (2012). Tässä teoksessa Ngai nostaa perinteisten esteettisten kategorioiden (kaunis, ylevä) rinnalle uudet kiinnostavan, *söpön* (*cute*), ja *koheltavan* (*zany*) kategoriat. Näiden kategorioiden kautta Ngai pyrkii hahmottamaan esteettisen kokemuksen muutosta myöhäiskapitalistisessa yhteiskunnassa, jota määrittää esimerkiksi voimakas tuotteistuminen, informaatiotulva ja suorituskeskeisyys (Ngai 2012, 1).

Kiinnostavan affektia Ngai tarkastelee erityisesti käsitetaiteen kautta, ja näinpä se on erityisen keskeinen *barnumin* kannalta. Monesti kiinnostava asettuu vastakkain kauneuden kanssa, kuten esimerkiksi Duchampin antiestetiikassa (Ngai 2012, 152). Sillä on myös läheinen suhde informaatioon, tai tarkemmin sanoen: kiinnostava luo taiteen ja informaation välille affektiivisen ja arvottavan linkin. Konseptualistisen tekstinkäsittelyn kannalta mielenkiintoista on myös kiinnostavan läheinen suhde tylsyyteen (mt., 133).

Esteettisenä kategoriana kiinnostava sopii myös *barnumin* identiteettikysymyksiin. Siinä missä kauneuteen liittyy jonkinlainen lopullisuus, kiinnostava on aina *in medias res*, ”matkalla johonkin” tuntemattomaan (Ngai 2012, 152). Ngai (mt.,133) liittää kiinnostavan myös Deleuzen identiteettiteoriaan toteamalla sen olevan ”esteettinen kategoria, joka sitoo eron ja toiston yhteen”.

Seuraavaksi pohdin kiinnostavan estetiikkaa *barnumin* runon ”KYSYMYKSIÄ” kautta. ”KYSYMYKSIÄ” on pelkistä kysymyslauseista muodostuva proosaruno. *Barnumin* kokonaisrakennetta heijastaen kysymykset on järjestetty kysymyksen toisesta sanasta laskien aakkosjärjestykseen, ja jos kysymys on yksisanainen, ensimmäisestä sanasta. Säännöstä kuitenkin poiketaan kahdesti.⁶⁵ *Barnumin* kontekstissa runo erottuu kohosteisena monesta syystä. Ensinnäkin pitkälti approprioitujen tekstien käyttöön pohjautuvassa teoksessa runo edustaa teoksen luovinta osaa sikäli, että siinä Aronpuro tuottaa itse huomattavan määrän informaatiota kopioimisen sijaan, vaikka useat kysymyksistä tunnistaakin kierrätetyiksi,

64 PB, 169.

65 ”Tunnetko maan missä sitruunat kukkii? Tunnetko maan missä cunnilingus on lailla kielletty?” / ”Muistatko vielä mitä ostit Firenzen kauppahallista kesäkuussa 2007? Muistatko vielä, että aika maksaa rahaa?” (PB, 169, 174)

kuten seuraava *Kuningas Oidipuksesta* lainattu kysymys: ”Mikä se on se sellainen, joka kulkee aamulla neljällä jalalla, päivällä kahdella ja illalla kolmella?” (PB, 172) Aronpuro (2017e) kertoo poimineensa runoon *Suomen runotar* -antologiasta (1990) löytämiään kysymyksiä, joukon muita muista lähteistä poimittuja kysymyksiä ja keksineensä loput, ”omat” kysymyksensä. Lukuisat *Suomen runottaresta* poimitut kysymykset erottuvat tekstistä tyylillisesti vanhahtavina.

Toisekseen kysymysmuoto tekee runon lukukokemuksesta vahvasti erilaisen muihin runoihin nähden. Ngai (2012, 119) liittää kiinnostavan estetiikan todistusaineiston (*evidence*) käsitteeseen, ja tämä yhteys onkin helppo nähdä esimerkiksi suhteessa P. T. Barnumilta approprioituihin teksteihin. Kysymysmuotoinen virke ei kuitenkaan määritelmällisesti voi olla todistusaineistoa eikä asetu mutkattomasti konseptualistisen presentaation sisälle. Toisaalta kysymyksiin liittyvä puhuttelumuoto, joka on runon kaksoisliikkeessä kohdistuu sekä lukijalle että kirjoittajalle itselleen, viittaa kuitenkin tunnustuksellisuuteen, joka, paradoksaalisesti, toteutuu kysymysmuodon kautta. Tunnustuksellisuuteen viittaa myös se, että useat kysymyksistä vaikuttavat viittaavan Aronpuron biografiaan, joskin usein banaalilla tavalla: ”Muistatko vielä mitä ostit Firenzen kauppahallista kesäkuussa 2007?” (PB, 174) Puhutellessaan lukijaa *barnumin* runoista suorimmin ”KYSYMYKSIÄ” muodostaa kirjaan itseään purkavan keskuksen. Runoa on mahdollista lähestyä monista eri näkökulmista, mutta omassa luennassani painotan runon osuutta suhteessa konseptuaaliseen tekijyyteen ja käsitetaiteelliseen kiinnostavan estetiikkaan.

Barthesin mukaan kapitalistinen yhteiskunta on tiivistänyt tekijän henkilöön kohdistuvan mielenkiinnon äärimmilleen (Bennett 2005, 16–17). Konseptualistinen runous on tekijäänsä korostavaa, ja ”KYSYMYKSIÄ” sekä vahvistaa että ironisoi tätä. Kysymykset herättävät kiinnostusta tekijää kohtaan mutta samanaikaisesti fragmentoivat tekijää kysymys kysymykseltä yhä enemmän. Kukin kysymys on uusi naamio, kuten merkit MÄ ja MA runossa ”MINÄ”. Kysymykset itsessään vaihtelevat yhdentekevästä eettisesti latautuneisiin, ja täten ne seuraavat konseptualistista affektiivista vuoristorataa, jossa latauksiltaan erivahvuiset kysymykset asetetaan samalle tasolle. Paitsi että kysymysten konemainen kerryttäminen banalisoi kysymisen aktin, se myös *herättää kysymyksen*, mitä kysymyksiä tekijä mahdollisesti välttelee.

Ironinen esitystapa liittyy olennaisesti sekä käsitetaiteeseen että kiinnostavan estetiikkaan. Taidehistorioitsija Thomas Crow’ta siteeraten Ngai (2012, 145) toteaa, että

käsitetaiteen ”perimmäinen heikkous on sen epäonnistumisessa tuottaa minkäänlaista ironiasta vapaata asiasisältöä”⁶⁶. ”KYSYMYKSIÄ”-runosta löytääkin helposti moneen suuntaan kurkottavaa ironiaa. Samalla sen toteuttaman kysymisen aktin eksessiivisyys ironisoi käsitetaiteellista asetelmaa, jossa teoksen synnyttämä keskustelun merkitys korostuu teoksen sisällön kustannuksella. Runo on kuin kysymysgeneraattori, joka pystyy tuottamaan loputtomasti teoksen tulkintaa uudelleen suuntaavia täkyjä, jotka kuitenkin vaihtelevat lataukseltaan korkeista (”Ketä petät?” (PB, 171)) tyystin banaaleihin (”Montako pinkkiä possu onnistuit saamaan samaan kuvaan Akropolis-kukkulan matkamuistomyymälässä?” (PB, 171)). Oma lukunsa ovat myös runon lukuisat kysymykset, joissa käytetään ihmisen etunimiä. Kun etunimen referentti jää tuntemattomaksi, nimen ilmaisema subjekti jää ikään kuin leijumaan kielelliseen epätodellisuuteen, samalla tavoin kuin kysymyksiä suoltava konseptualistinen tekijä:

Pidätkö Heidiä varsin tavallisena ihmisenä? (PB, 167)
 Ossiko kova luu? (PB, 168)
 Jäikö Liisa saareen? (PB, 169)
 Onko Onni ollut pienestä pitäen hurahtanut kokovartaloelämään? (PB, 171)
 Onko Oton otsatukka liian pitkä? (PB, 171)

Kysymyksistä voi lukea Aronpuron kirjoitettuun identiteettiin kohdistuvaa ironiaa. Tässä suhteessa runo asettuikin korostuneesti Aronpuron aiempaa tuotantoa vasten. Tekijäkuvan kehitystä, sen muutosta ja tekijyyden sidoksisuutta jälkeen kommentoi esimerkiksi seuraava kysymys: ”Etkö enää olekaan muusaton ja oksennusta täynnä?” (PB, 166) Kysymys viittaa *Peltisiin enkeleihin*, joka sisältää säkeen: ”olen muusaton ja oksennusta täynnä” (Aronpuro 1964, 35).

Ideologisesti – ”Kutsuukseks ideologia?” (PB, 167) – Aronpuron konseptualistinen poetiikka asettuu ironiseen valoon vasten hänen 1970-luvun vasemmistolaisista kauttaan.⁶⁷

66 ”But the ultimate weakness of conceptual art - - as Thomas Crow underscores, resided in 'its failure to generate any subject matter free of irony'.”

67 1970-luvun vasemmistolaisen kauden asettaa ironiseen valoon myös *barnumin* runo ”NEUVOSTORUNOILIJAT”, joka on käännetty ja approprioitu Ara Shirinyanin runosta ”Soviet Poets” teoksessa *Syria Is in the World* (2007, 7–13). Runo koostuu Neuvostoliitossa kirjoittaneiden runoilijoiden tekijäkuvauksista. Runoilijoita ei nimetä vaan heihin viitataan persoonapronominilla ”hän”. Näin ollen runo rakentuu muodollisesti samoin kuin runo ”SUOMALAINEN RUNOILIIJA”, jonka ”hän” eli Aronpuro rinnastuu ”NEUVOSTORUNOILIJOIDEN” ”heihin”. Runo ironisoi terävästi modernia identiteettiä: ”Hän on pidetty runoilija. Hänelle myönnettiin Lenin-palkinto 1962. Monet hänen runoistaan ovat hymnejä ihmisen ylivertaiselle äylle, hymnejä raatajalle ja taistelijalle, joka on kahlinnut atomivoiman ja tunkeutunut ulkoavaruuteen.” (PB, 213.) Samoin huomionarvoista on, kuinka *barnumin* kontekstiin asetettuna

Tähän viittaakin seuraava kysymys: ”Mitä maksoi taksi Titogradista Hani Hotitiin?” (PB, 169) Titograd on kaupunki entisen sosialistisen Jugoslavian alueella (nykyisen Montenegron valtion pääkaupunki nimellä Podgorica) ja ”Hani Hotit” (nyk. Hani i Hotit) rajanylityspaikka entisen Jugoslavian ja Albanian rajalla. Tarkentamalla yksityiskohtana taksimatkan hintaan Aronpuro kysyy, toimiko myös sosialistinen järjestelmä kapitalismin banaliteettien ehdoilla, vaikka nimellisesti – Titograd – yhteiskuntaa hallittiinkin sosialistisesti.

Affektiivisesti kysymysmuoto haastaa lukijaa erityisellä tavalla. Se pyrkii kuroma kiinni eroa lukijan ja tekijän väliltä, kun kysymykset ovat luettavissa kysymyksiksi sekä tekijälle itselleen että lukijalle. Lukijaa kohti sinkoilevat kysymyslauseet voivat tuntua hyökkääviltä ja väkivaltaisiltakin mutta toistuessaan myös turruttavilta. Kun lukijana ennakoi tai ”tietää” uuden kysymyksen seuraavan jokaista kysymystä, rajoite luo runoon rauhoittavaa mutta myös ikävyyttävää ennalta arvattavuuden tuntua. Tämä menee yksiin Ngain (2012, 145) seuraavan huomion kanssa: kiinnostava ”tarkoittaa yllättävää – mutta ei niin yllättävää”.

Ngain mukaan kiinnostava liittyy identiteetin muutokseen. Kiinnostava on ”epävaka, ailahteleva, muutoksen alainen”⁶⁸ (Ngai 2012, 138). Tätä taustaa vasten onkin kiinnostavaa, kuinka muistaminen alkaa runon edetessä näyttäytyä jonkinlaisena taakkana. Alla on koottuna runon muistamista ja unohtamista käsittelevät kysymykset:

- Muistatko hallitun rakennemuutoksen vuodet? (PB, 167)
- Pyritkö hautaamaan nuoruudenmuistosi? (PB, 167)
- Muistatko kaipuun absoluuttiin, merkitykseen ja tarkoitukseen? (PB, 168)
- Muistatko koivuholkin hänen vasemman korvalehtensä takana? (PB, 168)
- Muistatko, koska näit viimeksi kissankäpälän? (PB, 168)
- Muistatko kylpyammeen Röntgenstrassella? (PB, 168)
- Muistatko maamiinat? (PB, 169)
- Oletko muistanut tarkkailla postiasi? (PB, 170)
- Muistatko poimulehdet runoilija Dylan Thomasin haudalla? (PB, 171)
- Unohtuiko salasana? (PB, 172)
- Muistatko seminaarin, jossa luennoit henkilöstöstä yrityksen voimavarana? (PB, 172)
- Oletko unohtanut luokkataistelun? (PB, 174)
- Muistatko vartioimattoman ylikäytävän merkin? (PB, 174)

neuvostorunoilijoiden kuvaukset saadaan kuulostamaan kaupalliselta diskurssilta: ”Hän syntyi vuoristokylässä Mustanmeren rannikolla. Tien kuva läpäisee hänen tuotantonsa. / Hänellä on erityinen identiteetti ja paikka venäläisessä runoudessa sellaisten pienten kertomusten mestarina, joissa joka säkeellä on oma opetuksensa. Hänen tyyliinsä on aforistinen ja hänen usein käyttämänsä muoto on lakoninen vertaus. / Hänen runoutensa kuvastaa 20. vuosisadan ihmisen sielua piinoineen ylläkkeineen ja toivoineen.” (PB, 215–216.)

68 ”'Interesting' means unstable, mutable, subject to change.”

Runon viimeisellä sivulla taas on kolme perättäistä kysymystä, jotka alkavat ”Muistatko vielä” (PB, 174):

Muistatko vielä miltä hän näytti arkkuun puettuna? Muistatko vielä mitä ostit Firenzen kauppahallista kesäkuussa 2007? Muistatko vielä, että aika maksaa rahaa?

Kiinnostavan estetiikka käynnistääkin runossa muistamisen ja unohtamisen kaksoisliikkeen. Tähän teemaan palaan alaluvussa 5.1. Huomattavaa onkin, että kysymysmuoto jättää kysymyksen muistamisesta avoimeksi: se sisällyttää itseensä sekä muistamisen että unohtamisen mahdollisuuden, toisin kuin väitelause. Samalla kuitenkin jäädyään ironisen, käsitetaiteellisen asetelman sisälle.

Siinä missä kauneutta määrittää lopullisuus, on kiinnostava tulevaisuuteen suuntautunutta (Ngai 2012, 136, 152). Tätä taustaa vasten myös muistamisen kasvava taakka muodostuu. Kiinnostavaa on, että runon viimeisissä kysymyksissä negatiivinen affektiivisuus kiihtyy (PB,174):

Missä yläpuoli ja alapuoli eivät enää ole vastakkaisia? Kuka ymmärtäisi kaipuuni määrän? Teettekö ympärileikkauksia pojille? Huolestutatko ystäviäsi ja läheisiäsi edelleen kiukunpuuskillasi? Koska ytimennävertäjät kuoriutuvat? Ikävöitkö äitiäsi? Ääliökö? Missä ääni meissä tu

Kysymyksissä korostuu horjunta kirjoittajan sisäisen kokemuksen (kaipuu, ytimennävertäminen, ääliö) ja hänen sosiaalisen ympäristönsä (ystävät, läheiset, äiti) välillä. Osaltaan tämä horjunta kuvaa horjuntaa subjektin itsemäärittelyn ja muiden määriteltävänä olemisen välille, minkä rajoja runon kysymysmuoto hämmentää. Toisaalta sisäisyyttä kuvaavissa kysymyksissäkin on lainattua ainesta: kysymys ”kuka ymmärtäisi kaipuuni määrän” on suora lainaus Juhani Tikkasen runokokoelman *Vapaus* (1966, 7) ensimmäisestä runosta.⁶⁹ Runon viimeinen lause kuitenkin poikkeaa muista – se jää kesken, ennen kuin kysymystä ehditään esittää: ”Missä ääni meissä tu”. Lause on muunnettu fragmentti Paavo Haavikon runosta teoksessa *Lehdet lehtiä* (1958, 19).⁷⁰ Kysymystä odottavan lukijan

69 Koko runo kuuluu: ”Mikään ajateltavissa oleva voima / ei estä minua lähtemästä. / Palelen täällä, halvaannun. / Useina iltoina peräkkäin menen hiljaa istumaan / pimeälle rinteelle kuuraiseen ruohikkoon. / Keltaiset katuvalot eivät häikäise minua siellä, / ystävät eivät taputtele selkään. / Syksyt ovat menneet / ja kuka ymmärtäisi kaipuuni määrän?”

70 Koko runo kuuluu: ”Mistä ääni meissä tulee? Mitä on silmissä? / Puhe virtaa virtaavassa maailmassa, / puhe virtaa virtaavassa maailmassa / ja sinun täytyy itse tietää miltei kaikki.”

odotusten rikkominen *pysäyttää* lukemisen, kun interpersonaalinen kysymisen akti katkeaa tu-merkin materiaaliseen jälkeen.

Keskenjäävä kysymys vastaa kuitenkin epäsuorasti Haavikon asettamaan kysymykseen ääntelliseltä tasoltaan käsin. Äänne *tu* tuo mieleen sydämenlyönnin äänen, joka useimmiten translitteroidaan suomeksi ”tu tum”, ja tämä havainto yhdistyy oivallukseen runon sijainnista kirjan keskellä. Vaikka virke korostaakin kirjoituksellisuuttaan keskenjäämislään, sen semanttinen ja äänteellinen taso viittaavat ääneen sekä tekijän ja lukijan ruumiillisuuteen – kuinka kirjoittaminen ja lukeminen eivät ole mahdollista ilman toimivaa sydäntä. Runon kysymysmuoto motivoituu uudelleen säännöstä poikkeamista vasten – runon päätöstä voi tulkita kiinnostavan estetiikasta irtautumisen eleenä. ”KYSYMYKSIÄ”-runo, joka muotonsa kautta asettaa lukijan tarkasti rajattuun kysymyksen kuulijan/vastaajan asemaan, viittaa viimeisellä *tu*-tavullaan kirjoittajan ja lukijan sydämiin ja näin pyrkii sekoittamaan kirjoittajan ja lukijan asemat, kenties epätoivoisesti – *minulla on sydän, kuuletko?* Yhtä kaikki runon päätös osoittaa, kuinka käsitetaiteellinen kiinnostavan estetiikka vastustaa affektiivisen käänteen antamaa painoa tunteiden merkitykselle kirjallisuudessa.

5. Konseptualistisen kirjoittamisen etiikkaa

*Mitä seuraa merkin käsittämisestä jonkin takana olevan edustajaksi?*⁷¹

Viimeisessä analyysiluvussa pohdin konseptualistisen kirjoittamisen etiikkaa. Näkökulmani myös laajenee tätä kautta edellisiä lukuja yhteiskunnallisemmaksi.

Kirjoittamisen etiikan pohtimiseen *barnum* on erinomainen kohdeteos useasta syystä. Kuten aiemmissa luvuissa olen esittänyt, se havainnollistaa subjektien epätasa-arvoa patriarkalisessa ja kapitalistisessa yhteiskunnassa: rasismia, sukupuolten epätasa-arvoa ja eläinten hyväksikäyttöä. Postmodernin, stupliimin uudelleenkirjoituksen ja -kontekstoinnin keinoin *barnum* samalla kurkottaa näiden ilmiöiden juurille P. T. Barnumin hahmon kautta ja kyseenalaistaa niitä. Yhtä lailla *barnum* kuitenkin kyseenalaistaa menetelmänsä rikkomalla niitä epäpuhtaan konseptualistisesti.

On ilmeistä, että konseptualismi kartoittaa lähtökohtaisesti kirjoittamisen eettisiä lähtökohtia. Se kritisoi ja kyseenalaistaa monia kirjallisuuden vastaanoton perustavia lähtökohtia, kuten käsityksiä siitä, mitä tekijyys ja runous ovat. Samalla konseptualistiseen poetiikkaan sisältyvä uudistumisen vaatimus edellyttää, että nämä kysymykset asetetaan yhä uusin tavoin, jotta ne eleinä säilyttävät kriittisen teränsä. Konseptualistisen tradition taitekohdassa operoiva *barnum* omalla tavallaan kiihdyttää ja rikkoo näitä eettisiä kysymyksenasettelua.

Konseptualismin sitominen vahvasti kirjoittamisen eettisiin kysymyksiin ei ole toki millään tavoin uutta suomalaisessakaan kontekstissa. Kristian Blomberg (2011, 92) kirjoitti jo vuonna 2011 konseptualismia käsittelevässä esseessään, että ”[t]aiteeksi määrittelyn ja merkkiluonteiden tarkastelun tilalle on tullut yhteisön, politiikan ja etiikan suihkulähteet”. Tämä huomio on keskeinen: jos käsitetaide alkoi Duchampin kyseenalaistaessa radikaalisti *mitä taide on*, ja jos tekijän kuolemaan sitoutuva konseptualismi on tämän ohella kysynyt erityisesti *mikä tekijä on*, tulee 2010-luvun myöhäis- ja jälkikonseptualismin esittää jo monimutkaisempia eettisiä ja yhteisöllisiä kysymyksiä, jotka eivät kohdistu niinkään taiteeseen yleisesti vaan konseptualismin traditioon itseensä: *minkälaiden subjektiivien ääniä se päästää esiin, millaisia poliittisia tausta-olettamuksia se sisältää, mitä se ilmaisee taiteen sosiaalisesta vastuusta?*

71 PB, 172.

5.1. Sota ja simulakrumi

*Miksi voimavaroja ei käytetä terrorismia kypsyttävän köyhyyden kitkemiseen?*⁷²

Seuraavaksi tarkastelen konseptualismin suhdetta Jean Baudrillardin postmoderniin, toden katoamista käsittelevään filosofiaan. Lähestyn teemaa sodan teeman kautta tutkimalla kahta *barnumin* runoa, joissa sota on keskeinen aihe: ”SYRYIA ON MAAILMASSA” ja ”GETTY B RG”. Sodan teema on ollut osa Aronpuron tuotantoa jo *Peltisistä enkeleistä* lähtien, ja se nivoutuu Aronpuron kirjoitettuun identiteettiin sotaorpona.⁷³

Kirjassaan *Simulacres et simulation* (1981) Baudrillard hahmottelee teoriaansa toden katoamisesta. Tässä analyysissä olennainen on *simulakrumin* käsite. Baudrillard ei määrittele tyhjentävästi, kuinka hän simulakrumin käsitettä käyttää, mutta yksinkertaistaen sen voi määritellä kopioksi todellisuudesta, josta on tullut todellisempi kuin todellisuus itse. Postmodernissa yhteiskunnassa kuvasta tulee ikään kuin itsenäinen suhteessa sen kuvaamaan todellisuuteen. Baudrillard määrittelee kuvan historialliset vaiheet seuraavasti (Baudrillard 1994, 6, kursivi alkutekstin):

Nämä ovat kuvan toisiaan seuraavat vaiheet:

se on syvän todellisuuden heijastus;
se naamioi ja epäluonnollistaa syvän todellisuuden;
se naamioi syvän todellisuuden *poissaolon*;
sillä ei ole ollenkaan yhteyttä minkäänlaiseen todellisuuteen: se on pelkkä simulakrumi itsestään.⁷⁴

⁷² PB, 174.

⁷³ Suorimmin Aronpuro käsittelee sotaorpoituaan esseessään ”Sotilasasia” (2006). Huomionarvoista on, että myös tässä esseistisessä tekstissä hän hyödyntää tehokkaasti konseptualistista tekstien kopioinnin tekniikkaa. Suuren osan esseestä kattaa osio (146–153), jossa Aronpuro siteeraa hänen vanhempiensa välistä kirjeenvaihtoa talvisodan ja välirauhan aikana, jolloin Aronpuro oli ”sotasikiö”, äidin eläessä Tampereella (jota talvisodan aikana pommitettiin) ja isän ollessa rintamalla sotilaana. Osiossa siteeraukset kirjeenvaihdosta limittyvät Aronpuron kuvaukseen hänen kehityksestään raskauden aikana. Yhdessä kohdassa Aronpuro rinnastaa eksplisiittisesti sikiön ja materiaalsen tekstin: ”olen jo seitsenviikkoinen, parin sentin pituinen – [k]äisivarteni ovat huutomerkin mittaiset” (147–148). Huomionarvoista on, että Aronpuro valitsee kirjoitusmerkeistä vertailun pohjaksi juuri huutomerkin, jonka olemuksessa virittyy ristiriita materiaalsen merkin hiljaisuuden ja merkin representoiman äänen välille.

⁷⁴ ”Such would be the successive phases of the image:

it is the reflection of a profound reality;
it masks and denatures a profound reality;
it masks the *absence* of a profound reality;
it has no relation to any reality whatsoever: it is its own pure simulacrum.”

Kuvan eri vaiheet liittyvät eri historiallisiin ajanjaksoihin. Esimodernissa yhteiskunnassa kuva on uskollinen heijastus todellisuudesta; modernissa yhteiskunnassa kuva alkaa erota todellisuudesta massatuotannon myötä; postmodernissa yhteiskunnassa ero toden ja epätoden välillä häviää kokonaan, ja simulakrumista tulee todellisuus itse. Postmodernissa yhteiskunnassa todellisuutta ei enää tavoiteta, vaan eletään *hypertodellisuudessa* (ransk. *hyperréalité*). Semiotiikan näkökulmasta Baudrillardin näkemys tulee lähelle Jamesonin teoriaa merkitsimien aineellistumisesta ja merkityksellistymisen ketjun katkeamisesta.

Bernsteinin (2015, 38) mukaan konseptualistinen runous on linjassa Baudrillardin teoretisoiman toden katoamisen kanssa.⁷⁵ Jälkikonseptualismi taas sisällyttää itseensä mahdollisuuden toden tavoittamiseen tuomalla ”eksplisiittisesti affektit, tunteet ja egon tyhjiin verkostorakenteisiin, jotka meitä hallitsevat”⁷⁶ (mt.). Eräänlainen saumakohta, tämän tutkielman teoriaa vasten myöhäiskonseptualistinen, Bernsteinille konseptualismin ja jälkikonseptualismin välillä on Vanessa Place, joka yhdistäessään konseptualistisen appropriaation ja väkivaltaisen affektiivisen materiaalin sysää lukijan pohtimaan merkkien referentiaalisuutta (Bernstein 2015, 82):

Place haluaa tuoda julmasti merkitsijän takaisin postmodernien subjektien, jotka teeskentelevät olevansa vapaita lain ja järjestyksen vallasta, elämään. Postmodernit yritykset ylittää etäisyys, saavuttaa kaikki, nauttia kaikesta heti - - vievät meidät ”todellisuuteen”, jota emme voi koskaan saada ja näin jättävät meille baudrillardilaisen virtuaalitodellisuuden, joka on periaatteessa paskaa.⁷⁷

Bernsteinin ehdottama konseptualismin ja toden katoamisen liitto on houkutteleva, mutta se ei ole sellaisenaan sovellettavissa omaleimaisen suomalaisen konseptualismin kontekstiin. Näen kuitenkin Baudrillardin teorian kuitenkin valaisevan *barnumia* erityisellä tavalla, joten hänen teoriansa hyödyntäminen on tässä kohdin hyvin perusteltua. Baudrillardin

75 Lacania seuraten Bernstein (2015, 95) jakaa toden vielä kolmeen luokkaan: ”toden toteen” (*real-of-the-real*), ”imaginaariseen toteen” (*real-of-the-imaginary*) ja ”symboliseen toteen” (*real-of-the-symbolic*). Konseptualismi operoi Bernsteinin mukaan symbolisen toden alueella ja suurelta osin torjuu ”toden toden”.

76 ”In distinction to conceptual poetry, which aligns happily with Baudrillard's deadpan disappearance of the real, post-conceptual poetry attempts to explicitly bring affect, emotion, and ego back into the empty networking structures that govern us.”

77 ”What Place wants to do - - is to cruelly bring the signifier back into the lives of postmodern subjects, who pretend to be exempt from law and order. The postmodern attempts to transcend distance, to achieve everything, enjoy everything now - - take us to a 'real' that we cannot ever have and therefore leave us with a Baudrillardian virtual reality that basically sucks.”

teoria auttaa myös ymmärtämään paremmin konseptualismiin liittyviä yhteiskunnallisia kysymyksiä, jotka ovat tämän analyysiluvun kannalta olennaisia.

Barnumin runo ”SYYRIA ON MAAILMASSA” nivoutuu vahvasti sekä Baudrillardin teoriaan että amerikkalaisen konseptualismin kehukseen. Runo on approprioitu suomennos Ara Shirinyanin teoksen *Syria Is in the World* runosta ”Syria Is in the World” (2007, 79–97). Shirinyanin runo koostuu Syyriaa koskevista, latteista mainoslauseista. Runon konteksti on siis Baudrillardin teoriaa vasten postmoderni: mainosten mielikuviin perustuva simulakrumi-todellisuus korvaa todellisen Syyrian. Vaikuttavaa runossa on kuitenkin se, kuinka se paljastaa Baudrillardin analysoiman kuvan kehityksen esimodernista postmoderniin aikaan asti (PB, 271):

Juuri Syyriassa maa kesytettiin, asutus aloitettiin, kulttuuri syntyi. Matka Syyrian halki on matka halki ajan. Silkkitien karavaanit kuljettivat hyödykkeitä. Ihmiset alkoivat asua taloissa; ihminen lähti purjehtimaan kohti itsen löytämistä. Hän tarkkaili taivasta ja lauloi hymnejä; koki kättään piirtämiseen ja kuvanveistoon. Näitä muinaisia taiteita löydetään kaikkialta Syyriasta. Sinä olet kiinnostunut monumenteista.

Katkelma alkaa kuvauksella Syyriasta ”kulttuurien kehtona”, jonka taiteet heijastavat todellisuutta uskollisesti. ”Hyödykkeet” ja ”itsen löytäminen” taas viittaavat moderniin massatuotannon aikaan, jolloin kuvan todellisuus alkaa epäluonnollistua ja ihminen naamioituu kuvansa taakse. ”Sinä olet kiinnostunut monumenteista” taas on postmodernin kulttuurin mainoslause, jossa itsenäisen kuvan on tarkoitus tuottaa halu kohteeseen, jolla ei ole todellisuuteen minkäänlaista yhteyttä. Syyrian alkuperäisyydestä on tullut väline rahan tekemiseen, ja toden katoaminen nivoutuu kielenkäytön kaupallistumiseen.

Negatiivisessa affektiivisuudessa voimakkaan runosta tekee kuitenkin sanan ”Syyria” runsas toisto. *Barnumin* ja Shirinyanin teoksen julkaisuvuotia (2014, 2007) vasten luettuna sana herättää mielikuvia Syyriassa parhaillaan käytävästä sisällissodasta ja siihen liittyvästä kärsimyksestä, vaikka runossa ei Syyrian sotaan millään tavalla viitatakaan. Merkin vaikutus on syöverimäinen. Sen implikoima väkivalta kiilaa juopaa sanojen ja todellisuuden välille, ja osoittaa sanojen riittämättömyyteen kärsimyksen kuvaamisessa postmodernissa tilanteessa. Samanaikaisesti merkin välittämä kärsimys⁷⁸ kuitenkin vahvistaa merkin välittämän

78 Kärsimyksen kuvaaminen länsimaisessa kirjallisuudessa pohjautuu vanhatestamentilliseen perinteeseen, ja *Barnumin* runon ”HIQB” voi nähdä kommentoivan tätä. Runossa Aronpuro siteeraa otteita Jobin kirjan ensimmäisestä suomennoksesta, vuoden 1642 Raamatun käännöksestä. Kieliasun vieraus, lyönti- ja kirjoitusvirheet sekä kielellisen etäisyyden tuottamat uudet merkitykset tekevät länsimaisen

referentin todellisuuden omassa mykkyydessään. Tämä tapahtuu konseptuaalisen runouden keinoin, joissa merkitystä määrittelee runon julkaisukonteksti, tässä tapauksessa runon julkaisuvuosi 2014. Merkki siis tuottaa runoon efektin, jota kutsun *toden katoamisen ja palaamisen silmukaksi*, joka yhtäaikaaisesti kumoaa ja vahvistaa teoksen konseptualistisen asetelman. Tämä silmukka säteilee myös muualle teokseen, mikä osaltaan perustelee *barnumin* voimakkaan affektiivisen latauksen: teoksen väkivaltainen sisältö on samaan aikaan kouriintuntuvan todellista sekä epätodellisuuteen ja historian konstruktivisuuteen haihtuvaa.

Jos runossa ”SYRYIA ON MAAILMASSA” kärsimystä ilmaisee toistuva merkki ”Syyria”, toimii runo ”GETTY B RG” taas vastakkaisella tavalla: siinä väkivallan ilmaisee merkin poissaolo. Runon ”GETTY B RG” lähteenä on kahden historioitsijan, George R. Stewartin (1895–1980) ja A. Hilliard Atteridgen (1844–1912) Gettysburgin taistelua (1863) kuvaavat asiaproosatekstit. Gettysburgin taistelu oli uhrien määrältään Yhdysvaltain sisällissodan (1861–1865) tuhoisin taistelu. Runon ensimmäisen osan Aronpuro on suomennanut Stewartin teoksesta *Pickett’s Charge* (1963, *barnumissa* virheellisesti merkitty vuodelle 1983) ja toisen osan ”CODA” Aronpuro on taas poiminut Atteridgen suomennetusta teoksesta *Suurilta sotatantereilta (Famous Modern Battles, 1913/1928, suom. Jussi Laurosela)*

Proosakatkelmista Aronpuro on poistanut järjestelmällisesti kaikki s- ja u-kirjaimet siten, että puuttuvien kirjainten paikalla on välilyönnin luoma tyhjä tila. Myös välimerkit on poistettu tekstistä kokonaan. Poissaolevien s- ja u-kirjainten tulkitsen merkitsevän kaatuneita Etelävaltojen (”South”) ja Pohjoisvaltojen (”Union”) sotilaita. Yhdessä kirjaimet muodostavat kirjainyhdistelmän U.S., Yhdysvallat. Suorakulmaiset proosakappaleet muistuttavat ikään kuin sotilasmuodostelmia, joiden rivit ovat taistelussa harventuneet. Välillä sanat silpoutuvat vaikeasti tunnistettavaksi: ”sotilas” on ”otila”, ”upseeri” on ”p eeri”, ”uusia” on ”ia”. Toisinaan kielen materiaaliset sattumat nostavat esiin uusia merkityksiä: sanasta ”kukkulalle” muodostuu ”k kk lalle”, joka paljastaa kirjainyhdistelmän ”KKK”, Ku Klux Klan, joka perustettiin sisällissodan jälkeen edistämään valkoihoisten rassistista ylivaltaa. Välimerkkien puuttuminen tekee visuaalisesti proosasta taukoamatonta, ehkä

kirjallisuushistorian alkuperäisen kärsimyskertomuksen toisinnosta travestisen: ”Ja Hiob cuoli vanhana ja suuttununa elämään.” (PB, 38)

metaforisesti sotataistelun tauottomuuteen viitaten. Tätä vastoin runon lukeminen on rytmiltään katkonaista, jos silvottuja referenttejä pyrkii tunnistamaan.

”GETTY B RG” -runoa voi lukea kommenttina konseptualistiseen lukukelvottomuuden poetiikkaan: jotta proosateksti pysyisi lukijalle ymmärrettävänä, hänen on alituisesti kuviteltava tyhjiin väleihin s- ja u-kirjaimet ja näiden ilmaisema väkivalta. Erityisesti kysymyksen kirjoittamisen etiikasta nostaa Atteridgelta poimittu, runon päättävä sitaatti, jossa hän nivoo taistelun osaksi nationalistista kertomusta: ”Heidän rhooli ten a m i to on t l l t o a k i onnell i e t i yhdi tetyn kan an yhtei tä perintöä” (PB, 28).

Siinä missä Atteridge käyttää yksilöiden kärsimystä epäeettisesti nationalistisen kertomuksen rakentamiseen, Aronpuron muokkaava *appropriatio* esittäytyy kunnianosoituksena sodan nimettömille uhreille. Varsinainen yksilöllinen kärsimyshän ei tekstistä välity: s- ja u-kirjainten kautta sotilaat samastetaan toisiinsa, ja heidän ainoat poissaolevasta merkistä välittyvät ominaisuutensa ovat heidän sotilaan roolinsa, ja se, kenen puolella he sotivat. Aronpuron runossa lähdetekstien konseptualistinen muokkaaminen lukukelvottomiksi ilmenee eettisenä eleenä. Tämä sopii runon mottoon Theodor Adornolta: ”ainoastaan jäljissä ja pirstaleissa järki ylläpitää toivoa muuttua joskus oikeaksi ja oikeudenmukaiseksi todellisuudeksi”.

Tulkinnassani sodan teema nousee keskeiseksi koko *barnumin* luennan kannalta, vaikka se nousee johtavana teemana esiin vain muutamassa runossa: ”GETTY B RG”, ”KELAATHAN ALKUUN” ja ”SYYRIA ON MAAILMASSA”. Hieman yllättäen sodan keskeisyyttä voi kuitenkin perustella myös kollaasimuodon kautta. Ensinnäkin suomalaisen kirjallisen kollaasin perinteessä näen *barnumin* kytkeytyvän ensimmäiseen suomalaiseen kollaasiteokseen, Henkipaton (oik. Kössi Kaatra) kollaasiromaaniiin *Punaiset ja valkoiset* (1919), joka käsittelee Suomen sisällissotaa ja josta Aronpuro on kirjoittanut esseen (Aronpuro 2004). Toisekseen kollaasin on nähty ylipäätään soveltuvan erityisesti sodan kuvaukseen sen yhdistäessä dokumentaarisuuden ja nopeat leikkaukset (Joensuu 2012, 147).

Vaikka sodan teema tuntuu 2010-luvun Suomessa kaukaiselta, sen keskeisyys voi kuitenkin implikoida myös eräänlaista globaalia tietoisuutta – Syyria *on* maailmassa, ja Syyrian sisällissodan taustalla on nähty globaaleja tekijöitä, kuten ilmastonmuutos. Samoin sodan väkivalta nivoutuu Aronpuron kirjoitettuun identiteettiin sotaorpona. *Peltiset enkelit* (1964, 10) sisältää seuraavan runon:

KAHDEKSAN LAUSETTA

Isäni oli reservin panssaritorjuntaupseeri.
Sinä kesänä jona sota syttyi minä opin kävelemään.

Pakatessaan reppuaan isä muisti myös saapasharjan ja lankkipurkin:
”Näitä tarvitaan kun ollaan Viipurissa.”

Kun hän oli lähtenyt, kesämökkimme ohi meni junia, joissa miehet
lauoivat Kaarinaa.

Isä kirjoitti meille: ”Hoitakaa juurikasveja, varokaa pommituksia . . .
hyvin menee . . . syksyllä on kaikki ohi.”

Hän kaatui päivää ennen Viipuria.

Me saimme paketin: saapasharjan, taskukellon, lankkipurkin, äitini
kirjeet, palan veristä selstoffia.

Talvella me söimme juurikasveja, istuimme pommisuojaissa ja minä
opettelin puhumaan.

Tuupovaarassa 11.6.1963

Runo on tietyiltä piirteiltään protokonseptualistinen. Sen tyyli on esittelevä ja kirjoittajan tunnekokemukset peittävä, ja nimessään se korostaa tekstin materiaalisuutta. Tähän runoon ja merkin mykkyyteen Aronpuro viittaa taas kokoelmassaan *Pomo:n lumo* (2000, 39). Kirjoitus tuottaa kirjoitusta, yhdeksännen lauseen:

YHDEKSÄS LAUSE

Näin miesten kesken minä en oppinut puhumaan näin
miesten kesken.

Runossa korostuu jälleen puheen ja kirjoituksen eroavuus kommunikaation muotoina. Runon aloittava ilmaisu ”Näin miesten kesken” asettaa runon aluksi näennäisesti patriarkaalisen ”miesten puheen” sosiolektin sisälle⁷⁹; ilmauksen toisto runon lopussa taas

79 ”Miesten puhetta” käsittelee myös *barnumin* runo ”SUOMEN SANAT”. Runo on tekstikollaasi, johon on kerätty eri lähteistä peräisin olevia virkkeitä. Virkkeet on liitetty toisiinsa parataktisesti; virkkeiden lopussa ei ole niitä päättävää välimerkkiä, vaan ”virkeraja” käy ilmi ainoastaan isoista alkukirjaimista. Tämä tekee proosasta taukoamatonta ”GETTY B RG” -runon kaltaisesti. Nimensä runo on lainannut Yrjö A. Jäntin päätoimittamasta, 24-osaisesta *Suomen sana* -antologiasta (1963–1967), johon on kerätty katkelmia suomalaisesta kirjallisuudesta keskiajalta 1960-luvun puoliväliin asti. Osa ”SUOMEN SANAT” -runon tekstistä on peräisin tästä antologiasta; muita lähteitä on esimerkiksi internetin slangisanakirja Urbaani sanakirja (urbaanisanakirja.com), ja Aronpuro on lisännyt tekstiin myös itse keksimäänsä tekstiainesta (Aronpuro 2018a). Antti Arnkilin (2014, 44) mukaan Jäntin ylevä tavoite *Suomen sana* -antologialle oli antaa ”lukijalle yleiskuva koko maamme kirjallisesta perinteestä ja Suomen idean kehittymisestä vuosisatojen mittaan”. Tätä ajatusta vasten ”SUOMEN SANAT” välittyy ironisena kommenttina. Suuri osa runon

herättää huomion ilmaisun kirjoituksellisuuteen, ja ilmaisun katkaiseminen säkeenylytyksellä ”näin / miesten kesken” taas korostaa tapaa, jolla säemuotoisessa runoudessa merkitykset kehkeytyvät säkeenylytyksen luomien katkosten kautta. Tällä liukumalla puheesta kirjoitukseen Aronpuro ilmaisee painostavasta ”miesten puheen” sosiolektista irtautumisensa, jossa olennaista on kirjoituksen hiljaisuus: runossa tämä hiljaisuus virittyy säkeenylytyksen kohdalla, mutta samoin se virittyy jälkikäteisesti kahdeksannen ja yhdeksannen lauseen välille, 36 vuoden ajalle.

Sota ja väkivalta esittäytyvät *barnumissa* patriarkaalisen ja kapitalistisen kulttuurin pohjavirtana, jonka postmodernin yhteiskunnan nautintohakuinen hypertodellisuus peittää mutta joka voidaan konseptualistisen kehystyksen avulla tuoda näkyviin. Tämä *sotii* hypertodellisuuden kokemusta vastaan mutta vahvistaa kirjallisuuden kyvyn referentiaalisuuteen. Sota edeltää ja perustelee konseptualistisen asetelman. Tämä kuitenkin asettuu osin vastoin Bernsteinin jälkikonseptualistista näkemystä, jonka tavoite on konseptualistisen ”post-traumaattisen realismin” (2015, 136) ylittäminen, ehkäpä tavoitteenaan representoida rauhanomaisempaa maailmaa.

Viimeisenä sodan teemaan liittyen nostan esiin kokoelman *Lehmän henkäys* (2008, 55) runon ”WIRKBERG” osan ”EPILOGI”, joka liittyy sodan ja kärsimyksen teemoihin muistamisen ja unohtamisen jännitteen:

EPILOGI

Sodat unohdetaan muistamalla, tuomalla
sanomaton sanoin läsnäolevaksi.
Sodan julmuudelle, sille mikä sodassa on kauheinta
ei ole sanoja.

20.3.2008

Runossa Aronpuro liittyy traumasta selviämisen sanomattoman merkityksellistämiseen. Muistamisen ja unohtamisen kaksoisliike on kuvaannollinen kaikille tallentamisen

virkkeistä kuvaa hegemonisen maskuliinisia teemoja: autoilua, jääkiekkoa, ryyppäystä ja naiseen kohdistuvaa heteroseksuaalista halua (”Lähin ohittaaan autoo ja huomasinki et rekka tulee vastaan, ei muutaku kaasuhintaan ja käsi raamatulle” (PB,261); ”Saipa hävis ja se juntti istu koko illan naama norsun vitulla” (PB, 258); ”Ostin pullon tasuria – kossuun ei ollu rahaa” (PB, 260); ”Lähdetääks kartsalle tsiigaillemaan kamelinvarpaita” (PB, 257)). Nainen esittäytyy mieheen nähden binäärisessä oppositiossa, josta poikkeaminen on miehille uhka: ”Ammattikoulun autopuolen pojat ovat kateellisia catering-linjan naisopettajalle tämän parrankasvusta” (PB, 257). ”SUOMEN SANAT” aukeakin satiirisena kritiikkinä kansalliskirjallisuuden ajatusta ja sen patriarkaalisia lähtökohtia vastaan.

teknologioille, kun ne samanaikaisesti tallentavat jotakin muistin tueksi ja peittävät tallentamattoman – tässä tapauksessa sodan sanomattoman julmuuden. Seuraavaksi pohdin, kuinka konseptualismi hyödyntää internetin tekstimassoja tässä muistamisen ja unohtamisen kaksoisliikkeessä, ja mitä ongelmia tähän liittyy.

5.2. Internet ja konseptualistinen tekstiavaruus

*Ymmärtääkö hän itse itsensä speaktaakkelin tuottajaksi?*⁸⁰

2000-luvun konseptualismi liittyy tiiviisti internetiin ja sen synnyttämiin luku- ja kirjoituskonventioiden muutoksiin (Blomberg & Joensuu 2013, 175). Konseptualismin kontekstissa internet nivoutuukin perustavalla tavalla tekijäkysymyksiin, kirjoittamisen käytäntöihin ja todellisuuskuvaan. Tässä alaluvussa pyrin lähestymään internetin ja konseptualismin suhdetta sekä siihen liittyviä eettisiä kysymyksiä tarkastelemalla kahta *barnumin* runoa, joilla on internetiin vahva intermediaalinen suhde: ”JÆZZEIT NYT” ja ”LAUDATIO FUNEBRIS BARNUM”. Tämä analyysi liittyy edelleen Baudrillardiin, jonka kulttuurianalyysin ennakoii keskeisellä tavalla internetin luomaa virtuaalitilaa.

Baudrillard liitti toden katoamisen vahvasti massamediavälitteiseen informaation paljouteen.⁸¹ Esseessään ”The Implosion of Meaning in the Media” Baudrillard (1994, 79–86) siteeraa toistuvasti kulttuurifilosofi Marshall McLuhanin (1911–1980) tunnettua teesiä, jonka mukaan ”väline on viesti” (engl. *the medium is the message*). Tästä väitteestä on helppo vetää yhteys konseptualistisen teoksen merkityksenmuodostukseen – konteksti, eli väline, eli kirjan *medium* määrittelee teoksen merkitystä enemmän kuin perinteisesti viestinä ymmärretty tekstisisältö. Baudrillardin teoria toden katoamisesta ja hypertodellisuudesta syntyivät kauan ennen internetin popularisoitumista, mutta internetin voi nähdä totalisoivan monia Baudrillardin teorian piirteitä.

80 PB, 167.

81 Journalistisen uutistekstin ja hypertodellisuuden suhde on ollut merkittäväällä osalla monissa konseptualistisissa teoksissa, kuten Goldsmithin teoksessa *Day* (2003) ja sen ”suomalaisessa versiossa”, Leevi Lehdon *Päivässä* (2004). Teokset havainnollistavat, kuinka runoudeksi kontekstoituna uutistekstin referentiaalisuus katoaa ja kieliaines ilmentää toden katoamisen ja palaamisen silmukkaa. Ks. myös luentani Édouard Levén proosateoksesta *Journal* (2004) (Taskinen 2016, 27).

Internetin merkitys on korostunut erityisesti amerikkalaisessa konseptualismissa. Goldsmith on jopa väittänyt, että nykytilanteessa internetin tekstuaalinen paljous perusteleekin tekijän kuoleman (Tavi 2011, 12):

Jokaisen sukupolven on määriteltävä itse mitä tekijän tappaminen tarkoittaa. Minun sukupolveni joutuu tappamaan tekijänsä tekstuaalisen liiallisuuden keinoin. Nykyisessä teknologisessä tilanteessa kieltä on ennenkuulumaton määrä; niin paljon, että – tältä minusta näyttää – kirjoittajan tehtävä ei ole tuottaa enempää kieltä.

Aronpuron tuotantoa vasten kiinnostavaa on, että ”tekstuaalinen liiallisuus” ja sen vaikutukset tekijyyteen nousevat esiin hänen aineistopohjaisessa kirjoituksessaan jo varhaisessa vaiheessa hänen tuotantoaan. Varhaisin ja ennen *barnumia* osuvin esimerkki tästä on jo vuonna 1965 julkaistu *Aperitiff – avoin kaupunki*. Internetin tekstimassoja hyödyntävä, kansainväliseen konseptualismiin nivoutuva ja ntamon kustantama Aronpuron 2010-luvun tuotanto, *Kihisevä tyhjä, pelkkää barnumia* ja *Kääntäjän floppi*, kuten myös *Aperitiffin* 3. ja laajennettu painos vuodelta 2015, ovatkin osa hänen tuotantonsa jatkumoa, jossa valmista tekstimateriaalia kierrättämällä problematisoidaan tekijän ja todellisuuden suhdetta.

Blomberg ja Joensuu (2013, 175) toteavat, että konseptualismi kuvastaa internetin lukutapojen valumista painetun runouden piiriin. Heidän mukaansa konseptualismi kysyy, ”miten lukuoletuksiltaan hitaana ja keskittyneenä pidetty runous voisi vastata esimerkiksi kursoriseen lukemiseen tai f-lukemiseen: lukemiseen, jossa silmäilläään tekstiä sieltä täältä ja etsitään täkyjä, joihin syventyä” (mt.). Lainatusta materiaalista koostettu tekstikollaasi, jota *barnum* totaalisesti edustaa, solmiikin konseptualistisen runouden lajeista erityisen tiiviisti yhteyden internetiin ja siihen liittyviin lukutapoihin.⁸²

Kiinnostavaa kuitenkin on, että 2010-luvun teoksissaan Aronpuro tavoittelee internetin tekstiavaruuden tuottamia efektejä *painettuja* lähdetekstejä hyödyntämällä. Tekstien jännite syntyykin osin analogisen ja digitaalisen median välisestä kitkasta. *Kihisevän tyhjän* nimiruno (Aronpuro 2010, 9–12) on vanhoista amerikkalaisista kuvalehdistä löydettyistä lauseista luotu tekstikollaasi (Joensuu 2012, 155). *Barnumin* ”JÆZZEIT NYT” taas koostuu pääasiassa *Newsweek*-viikkolehdestä poimituista ja suomennetuista otsikoista ja virkkeistä, mutta sisältää myös paljon Aronpuron itse luomaa ainesta (Aronpuro 2017c). Tekstiaines on

82 Suomalaisen konseptualismin kontekstissa internetin ja konseptualistisen tekstikollaasin yhteensolmivasta kirjoittamisesta esimerkkejä ovat useat Karri Kokon teokset, kuten *Varjofinlandia* (2005), joka on koostettu masennusta käsittelevistä blogikirjoituksista poimituista lauseista, ja *Retweeted* (2016), joka koostuu poimintoista Kokon Twitter-tililtä.

tasattu fragmenteittain sivun vasempaan laitaan lukuun ottamatta muutamia fragmentteja, jotka on kohosteisesti tasattu lähemmäs kirjan oikeaa reunaa.

Runon nimi on uudissana, joka on syntynyt sanat jazz ja Walter Benjaminin käsite *jetzzeit* (suom. nykyhetki) yhdistämällä. Benjaminin käsite merkitsee Kilpiön (2018, 57) mukaan ”ainutkertaista tapahtumaa, joka ei palaudu mihinkään historialliseen kronologiaan tai syy-seuraussuhteisiin”. Nimen voi siis nähdä kehottavan lukijaa tulkitsemaan runon olevan jazzin tapaan improvisoitu kokonaisuus ainutkertaisessa nyt-hetkessä, kuten Kilpiö (mt.) toteaa. *Barnumin* konseptualistisessa kontekstissa luen tämän allegoriaksi internetin digitaalisessa avaruudessa liikkumiselle.

”JÆZZEIT NYT” solmii intermediaalisen suhteen internetiin usealla tavalla. Ensinnäkin sen alaotsikko ”datapilvi” kehottaa suhteuttamaan runon jäljen digitaaliseen teksti- ja informaatioavaruuteen. Toisekseen useat sen fragmenteista viittaavat suoraan internetiin (kursivoinnit alkutekstin):

Kas tässä: www.vatican.va (PB, 91)

Boo.comilla on \$42 miljoonan markkinointibudjetti. (PB, 91)

Pääsihteeri Kim Jong Il ulkoministeri Madeleine Albrightille: *Saisinko sähköpostisoitteenne*. (PB, 93)

Kyberavaruudessa ei ole tilaa diplomatialle. (PB, 95)

Kaksi kuukautta katoamisensa jälkeen Georgi Gongadze – ukrainalaisen nettisivuston epäkohtia pöyhivä toimittaja – putkahti esiin päättömänä ruumiina. (PB, 96)

Internetin tekstiavaruuteen viittaavat fragmentit saavat *barnumin* kontekstissa aikaan voimakkaan efektin törmätessään 1800-luvun ja P. T. Barnumin konteksteihin. Katumusharjoitus, joita painettujen tekstien toisintaminen ilmentää, leviää internetviittausten kautta digitaalisen avaruuden hypertodellisuuteen, jolloin myös ote katumusharjoitusta motivoivasta häpeästä höltyy stupliimien affektien kautta.

Erityisen voimakas tämä törmäys on myös runossa ”KELAATHAN ALKUUN”, joka runon lopun Wikipedia-viittauksen lisäksi sisältää seuraavan fragmentin, joka nettilinkillään ja stupliimilla sisällöllään kritisoi niin median tuottamaa todellisuuskuvaa, Aronpuron katumusharjoitusta kuin tekstin materiaalisen hallinnan mahdollisuuksia internetajassa (PB, 150; kursivoinnit alkutekstin):

New York Herald, yksi maailman luetuimmista ja vaikutusvaltaisimmista lehdistä, julkaisee 9. marraskuuta etusivun uutisen: *Villieläimet päässeet riistäytymään vapaiksi Keskuspuistosta!! Hirvittäviä raatelutapauksia!! Villipetoja vapaalla jalalla!!!* Leijona on nähty kirkossa. Sarvkuono [sic] pudonnut viemäriin. Poliisi ja kansalliskaarti taistelevat sankarillisesti petoja vastaan... www.museumofhoaxes.com/hoax/display/the_central_park_zoo_escape_text/

Internetiä pidetään usein epäluotettavana tiedonlähteenä, kun taas painettuja lähteitä on perinteisesti ympäröinyt valheellinenkin luotettavuuden aura. Edellinen fragmentti kuitenkin kääntää asetelman sikäli, että painettu lähde sisältää huijauksen, jonka nettilähde taas paljastaa vääräksi. Joka tapauksessa yksi runon ”JÆZZEIT NYT” keskeisistä teemoista on identiteettihuijaus. Runon ydinvirke, joka toistuu runossa kolmesti ja myös päättää runon, on seuraava: ”*Kuka olet seuraavat 24 tuntia?*” (PB, 91, 106, 107; kursivointi alkutekstin) Kysymyksen voi nähdä viittavan postmoderniin identiteettiin, joka on tietotulvan ja markkinavirtojen varassa valmis muuntumaan miksi tahansa muuksi päivästä toiseen.

Esseessään ”Toward a Poetics of Hyperrealism” Goldsmith (2011, 83–108) julkilausuu näkemyksiään konsumerismin, identiteetin, internetin ja konseptualismin suhteista. Goldsmithin näkemyksessä konseptualismi onnistuu esittäessään mainonnan muovaaman identiteetin luoman julkisivun ja sen takaisen tyhjyyden.⁸³ Tämä vapauttaa jähmeän identiteetin vankilasta: epäluova kirjoittaminen on ”post-identiteettikirjallisuutta” (Goldsmith 2011, 85). Kaikkein naurettavin Goldsmithin essee on hänen kuvatessaan toimintaansa internetissä. Mikä tahansa humpuuki-identiteetti on mahdollinen ja tuotavissa kirjallisen teorian piiriin (Goldsmith 2011, 84):

Internetissä nämä taipumukset liikkuvat eri suuntiin identiteetin heitellessä autenttisuudesta täyteen seipiteeseen. Paljon vähemmällä sitoutuneisuudella kuin mitä fyysisessä maailmassa edellytetään, me heijastamme lukuisia persoonia vain muutamilla näppäimistön lyönneillä. Netissä minulla on tapana muuntua eri suuntiin: tässä chat-huoneessa olen nainen; tässä blogissa olen poliittinen konservatiivi; tällä foorumilla olen keski-ikäinen golffari. Enkä koskaan kuule syytöksiä, etten olisi autenttinen tai todellinen. Sitä vastoin minua puhutellaan ”rouvana” tai ”oikeistopaskiaisena”. Niinpä olen tottunut olettamaan että ihminen, jota luulen puhuttelevani internetissä, ei ole todella ”se ihminen”.⁸⁴

Goldsmithin esseen otsikko viittaa Baudrillardiin, ja esseessä hän käy pitkästi läpi mainonnan vaikutusta identiteetin mukautumiseen jatkuvan liikkuvaksi ja hetkestä toiseen muuttuvaksi. Tämä on jälleen hyvin baudrillardilaista, joka kirjoittaa esseessään ”Absolute

83 Eräs Goldsmithin esittelemistä konsumerismia peilaavista konseptualisteista on edellä käsittelemäni Ara Shirinyan ja hänen kirjansa *Your Country Is Great* (2008), josta on Aronpuro on approprioinut *barnumiin* runon ”FINLAND IS GREAT” ja lisännyt oheen oman käännöksensä runosta: ”SUOMI ON SUURENMOINEN”.

84 ”On the Internet, these tendencies move in different directions, with identity running the gamut from authenticity to total fabrication. With much less commitment than it takes in meatspace, we project various personae with mere stokes [sic] of a keyboard. Online, I tend to morph in different directions: in this chat room I'm a woman; on this blog I'm a political conservative; in this forum I'm a middle-aged golfer. And I never get called out for not being authentic or real. On the contrary, I am addressed as 'madam' or 'you right-wing asshole.' As such, I've come to expect that the person I think I'm addressing on the Internet isn't really 'that person.'”

Advertising, Ground-Zero Advertising” seuraavasti (Baudrillard 1994, 87, kursivointi alkutekstin):

Nykyään koemme kaikkien virtuaalisten ilmaisumuotojen sulautuvan mainostamiseen. - - Tällä sanallistamattomalla, välittömällä muodolla, ilman menneisyyttä, ilman tulevaisuutta, ilman mahdollisuutta muodonmuutokseen, on valta kaikkien muiden muotojen yli. Kaikki nykyiset toiminnan muodot taipuvat mainostamiseen ja useimmat ehdyttävät itsensä siinä. Ei välttämättä mainostamisessa itsessään, sellaisessa joka tuotetaan mainokseksi – vaan mainostamisen *muodossa*, yksinkertaistetussa toimintatavassa, joka on epämääräisen viettelevä ja yhteisymmärrykseen perustuva (ja jossa kaikki olemisen tavat sekoittuvat, mutta heikentyneellä ja kiihtyneellä tavalla).⁸⁵

Runon ”JÆZZEIT NYT” yhteydessä onkin huomattavaa, että internetiin nivoutuvan runon kontekstissa monet fragmentit herättävät mielikuvan nykyajan tekstimuodosta, jossa internetin tekstiavaruus, journalistisen tekstin konventiot ja epämääräisen viettelevä mainosilmaisu kohtaavat – klikkiotsikon:

MIKSI KAYLAN OLI KUOLTAVA? (PB, 90)
 Onko Hugo Chávez mielisairas? (PB, 98)
 TOSIKERTOMUS LENNOSTA 93 (PB, 99)
 Tappavatko blogit vanhan median? (PB, 102)
 KATU-USKOTTAVA PARIISI Wäinö Vähän vanhat valokuvat ovat nostalgian antiteesi. (PB, 103)
 PERNARUTTOTAPPAJAN METSÄSTYS (PB, 104)

Kirjaan jäljennetty otsikko ei kuitenkaan tarjoa hyperlinkkiä, kuten ei myöskään www.vatican.va – ne eivät johda mihinkään. Painomusteeksi materialisoitu merkki *psyäyttää* internetin liukuvan tekstiaineksen (Kilpiö 2018, 55), ja mainos muuntuu pelkäksi materiaaliseksi pinnakseen. Toden katoamisen ja palaamisen silmukka aktivoituu, kun lukija linkki internetin hypertodellisuuteen puuttuu ja materiaallinen merkki sinkoutuu kohti lukijan ruumista. Lukija voi kyllä liikkua ”JÆZZEIT NYT” -runossa ja *barnumin* tekstikollaasissa ergodisesti internetissä surffailun tavoin, mutta tämä tapahtuu lopulta vain materiaalisen kirjaesineen, paperin ja painomusteen luomilla *todellisilla* pinnoilla.

Myös Goldsmith huojuu esseessään tällaista tulkintaa kohti, kun hän päättää esseensä tulkintaansa Vanessa Placen teoksesta *Tragodia. 1: Statement of Facts* (2010). Placen kirja koostuu hänen päivätyössään kirjoittamista seksuaalirikollisten oikeudenkäyntiasiakirjoista

85 “Today what we are experiencing is the absorption of all virtual modes of expression into that of advertising. - - This unarticulated, instantaneous form, without a past, without a future, without a possibility of metamorphosis, has power over all the others. All current forms of activity tend toward advertising and most exhaust themselves therein. Not necessarily advertising itself, the kind that is produced as such – but the *form* of advertising, that of a simplified operational mode, vaguely seductive, vaguely consensual (all the modalities are confused therein, but in an attenuated, agitated mode).”

konseptualistiseksi runoudeksi kontekstoituna. Goldsmithin luennassa painottuu tekstin affektiivinen väkivaltaisuus ja eettisesti ambivalentti positio, johon teksti Placen ja laajemmin konseptualismin asettaa. Vaikka Placen esimerkki ei saakaan Goldsmithiä negatoimaan propagoimaansa identiteettipeliä moraalittomana, saa se kuitenkin hänet tunnustumaan (kipeän) todellisuuden hypertodellisuuden takana, jonka Placen radikaali mimesis esittää: ”[Placen] poetiikka on realismi: niin todellinen, että sitä on melkein liian vaikea kestää.”⁸⁶ (Goldsmith 2011, 107)

Goldsmithille jää kuitenkin näkemyksissään sokeaksi painetun kirjan ja inskription materiaalisuudelle. On toki ilmeistä, että Goldsmithin poetiikka pohjautuu pitkälti näkemykseen kielestä materiaalisena ja liikuteltavana aineena. Goldsmithin informaationkäsittelyn estetiikka kuitenkin peittää tässä prosessissa tapahtuvan materiaalsen tekstiaineksen aiheuttaman ”kitkan” (Kilpiö 2016, 63), mikä paljastuu esimerkiksi intermediaalisissa siirtymissä tapahtuvissa merkityksen nyrjähdyksissä ja kirjoittajan subjektiuteen palautuvissa tekstin ominaisuuksissa, kuten kirjoitusvirheissä. Näihin kitkaisuuksiin kätkeytyy voimakasta affektiivista latausta, joka voi paljastaa todellisuuden lukijalleen. Kirja ja kirjoitus ovat olemukseltaan materiaalsen epätäydellisiä kuten kirjoittava subjekti, sodan traumatisoimat tai seksuaalisesti hyväksikäytetyt ihmiset, ja tekstin materiaalsen hallinta on keino hallita traumaattisia kokemuksia. Verkkosivu taas on jo mediaalisesti ”performatiivinen” tila, kuten Bernsteinin siteeraama kuvataiteilija Cory Arcangel oivaltavasti toteaa (Bernstein 2015, 149):

Mutta termi, joka saa minut todella kiehumään, on nettisivu. Sivun viittaa johonkin pysyvään, muuttumattomaan ja selkeään. Kirjan sivu on olemassa. Kirjan sivu on. Verkkosivu taas on valtavan paljon monimutkaisempi rakennelma. Se on joukko käskyjä, jotka palvelinkeskus laukaisee ympäri maapallon valokuitukaapeleita pitkin, jotka tietokoneen hypertextien muuntamisprotokolla tulkitsee selaimen ja valoa säteilevä diodinäyttö esittää. Tämä tapahtuu muuten reaaliajassa[.] - - Niinpä nettisivun sijaan suosisin termiä nettiproformaanssi, joka muistuttaisi meitä siitä, että tämä informaatio on sekä välitöntä että efemeraalista.⁸⁷

86 “[Place's] is a poetics of realism: one so real that it's almost too much to bear.”

87 “The term that really drives me up the wall, though, is web page. Page connotes something stable, unchanging, and definite. A book page exists. A book page is. A web page, on the other hand, is a vastly more complicated structure. It is a set of instructions blasted from a server farm across the globe through fiber-optic cables, then interpreted by a computer's hypertext transfer protocol browser and displayed by a light-emitting-diode screen. All this, by the way, is happening in real time[.] - - So instead of web page, I'd prefer the term web performance, which would remind us that this information is both immediate and ephemeral.”

Internet on stupliimi materiaalivarasto, jonka ngailaisittain *kiinnostava* aines tarjoaa loputtomasti mahdollisuuksia yllättäville ja uusille merkityksen kytkennöille. Käytännössä internet popularisoi Barthesin hahmotteleman tekijän kuoleman – jota Aronpuron voi nähdä aineistopohjaisella kirjoittamisellaan toteuttaneen jo 60-luvulta lähtien – ja näin se voi vapauttaa kirjoittajia traditionaalisen tekijäkäsityksen oidipaalisista ansoista. Tämä autoritatiivisen tekijän kuolema on ilmeinen esimerkiksi Karri Kokon moniäänisissä, sosiaalisesta mediasta tekstimateriaalinsa lainaavissa kollaasiteoksissa, mutta myös *barnumin* runossa ”LAUDATIO FUNEBRIS BARNUM”.

”LAUDATIO FUNEBRIS BARNUM” yhdistää kaksi historiallisesti kaukaista kirjoittamisen menetelmää. *Laudatio funebris* merkitsee antiikin Roomassa hautajaisissa vainajan kunniaksi esitettyä ylistysrunoa. Runon alaotsikko ”Google tammikuu 2013” taas liittää runon hakukonerunouteen, ja Aronpuro onkin kertonut runon olevan otsikon mukaisen Google-haun tulos, lyhennettynä ja sana sanalta aakkosjärjestykseen luetteloituna (Aronpuro 2017c). Runo alkaa seuraavasti (PB, 184):

barnsang
barnum
barny
barnyard
barnynia
barocche
barocco
baroccobossa
barock
barockpolskan

Konseptualistiseen teoriaan nojaten runosta voi tehdä allegorisen luennan: hautajaispuhe kuvaa, kuinka P. T. Barnumin ruumis, jota merkki ”barnum” edustaa, maatuu muuttuen vähitellen joksikin muuksi. Tämä on analogista tekijän kuolemalle internetin efemeraalisessa tekstiavaruudessa. Luettelorunon ”multa” ei tunne kielirajoja vaan sisältää monenkielistä ainesta; se myös kuvastaa internetin kykyä luoda ällikällä lyöviä kytkentöjä (esim. ”barrelchockfullofdeadcop”, PB, 186). Runon ensimmäinen osa päättyy sanaan ”barrikaden” (PB, 187), kansalaisaktivismia symboloivaan objektiin. Barnumin mullasta kasvaa uusi, yhteiskuntakriittinen subjekti/objekti.

Runon toinen osa on erotettu ensimmäisestä kolmella pisteellä, ja koostuu aakkosjärjestykseen luetteloiduista numero- ja kirjainsarjoista. Toisin kuin runon ensimmäisen osan sanat, toisen osan merkkijonot eivät kannu semanttisia merkityksiä.

Algoritmia muistuttava luettelo siis kaventuu merkityssisällöltään jonkinlaiseksi taustakohinaksi, ja samalla *barnumin* ”lukukelvottomuus” saavuttaa lakipisteensä. Oireellista on, että näin tapahtuu runossa, joka *barnumissa* vahvimmin muodostaa internetiin intermediaalisen suhteen. Symbolisesti tulkiten tekijän maatumisen prosessin jatkuessa myös kirjallisuuden merkityssisällöt supistuvat. Affektiivisesti runon toisen osan lukeminen muistuttaa *Aperitifin* päätösaukeamaa, joka on aukeaman kokoinen kuva logaritmitaulukosta. Herää tunne ymmärtämättömyydestä näennäisen loogisen järjestelmän edessä.

Tämä käsittämättömyyden kokemus on kuitenkin vasta alku. Eettisesti vastuullisen subjektiivisuuden rakentamiseen internet onkin vain väline, ei ratkaisu. Suomalaisen kokeellisen runouden historiassa sitä voikin tarkastella merkityksellinä taitekohtana. Leevi Lehto on todennut internetin vaikutuksesta seuraavasti (Lehto & Tavi 2015, 122.):

Kun koko 2000-luvun olimme fasinoituneita liikkuvan tekstin ihmeestä, olemme ehkä pikkuhiljaa valmiita ihmettymään staattisesta tekstistä. Aika suuressa osassa 2000-luvun uudistumisesta oli lopulta kyse tietokoneuuden vuotamisesta kirjaan.

Mikael Brygger taas on todennut, että siinä missä internet innoitti ja uudisti 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen runoutta, nyt asetelma voidaan kääntää toisin päin: mitä runous voisi antaa digitaalisuuden saturoimalle kulttuurille, ja tähän ”esimerkiksi visuaalisella ja aseemisella runoudella voisi olla tarjota kiinnostavia häiriötiloja”. (Ala-Hakula 2016, 20). Visuaalinen ja aseeminen runous korostavat merkin materiaalisuutta *barnumin* tavoin. Seuraavassa alaluvussa tarkastelen *barnumin* pyrkimyksiä isän vallan ylittämiseen visuaalisen, lähdetekstejä uudelleenkontekstoivan runouden avulla.

5.3. Isän valta

*Olenko isäni poika?*⁸⁸

Alaluvussa 3.4 hahmottelin konseptualistisen tekijyyden hakevan voimansa isän vallan kumoamisesta, mikä voi ilmetä dissosiativisina ja psykoottisina menetelminä. Isän vallan negatoiminen heijastuu konseptualismin yhteiskuntakritiikkiin. *Barnumissa* tämä yhteys on konseptualistiselle teoksellekin poikkeuksellisen julkilausuttu: P. T. Barnumin hahmossa

88 PB, 167.

yhdistyy kirjoittajaa hallitseva ”minä” ja kapitalismin symbolinen alkuperä. Isän vallan kumoamiseen liittyy kuitenkin oidipaalin *double bind*: se vaatii tekijän luovuuden suitsimista ”katumusharjoituksen” keinoin, mikä palautuu tekijän ja isän häpeän värittämään suhteeseen. Onkin syytä tarkastella kriittisesti, kumoavatko vai legitimoivatko *barnumin* konseptuaaliset tekniikat isän valtaa.

Vaikka Deleuzen ja Guattarin *Anti-Oidipus* ponnistaakin freudilaisen psykoanalyysin kritiikistä, he tunnustavat Freudin ansioksi sen, että hän kykeni kuvittelemaan elämän isän vallan tuolla puolen. Bernsteinin (2015, 81) poleemisen argumentin mukaan konseptualismi taas kieltää isän vallasta irtautumisen mahdollisuuden: amerikkalaiset konseptualistit pilkkaavat heitä edeltäneitä language-runoilijoita, jotka esimerkiksi derridalaiseen dekonstruktioon nojautuen pyrkivät osoittamaan isän totuudet valheiksi. Tämän pessimismin konseptualistit pyrkivät paradoksaalisesti kääntämään vapaudeksi: ”kaikista valheista tulee totuuksia”.⁸⁹

Barnumin runokokonaisuus ”NIMETTÖMÄT” kuvaa tätä isän vallan alle alistumista selkeimmin. Runokokonaisuus koostuu kolmesta visuaalisesta runosta, jotka on koostettu erilaisia käskylauseita toistamalla. Ensimmäisessä niistä latinankielistä fraasia ”ORA&LABORA” (suom. RUKOILE&TEETYÖTÄ) toistamalla on rakennettu ristin kuvio; toisessa ruotsinkielinen sanayhdistelmä ”JOBBAOSHOPPA” (TEETYÖTÄJASHOPPAILE) muodostaa liukuportaiden näköisen kuvion; ja kolmannessa kahta saksankielistä verbiä toistavat rivit ”ARBEITEKONSUMIEREARBEITEKONSUMIERE...” (TEETYÖTÄKULUTATEETYÖTÄKULUTA...) muodostavat mustan neliön. Runoissa pakotetun toiminnan ajatus nousee sekä sanalliselta että visuaaliselta tasolta, ja kristillinen ja kapitalistinen elämisen malli asettuvat rinnakkain. Tämä malli on kuin yksilön kantama risti (katumusharjoituksen kuvana), oman ruumillisen toimijuuden kahlitsevat liukuportaat, tai kaiken valon imevä musta neliö. Kielten vaihtuminen korostaa kapitalismin länsimaista ylijärjaisuutta. Nimi ”NIMETTÖMÄT” viittaa toisaalta kolmen visuaalisen runon nimeämättömyyteen, mutta toisaalta myös runojen ilmaisemiin elämisen malleihin

89 ”One of the major shifts that occurs in the switch from Language poetry to conceptual poetry - - is a switch from Derridaean deconstruction, dissemination, chance, and play of signifiers (in lieu of a master signifier) in which all truths are lies to Lacan's rule of the father (his insistence on master signifiers) in which all lies are truths. Lacanians deride the free-flowing 'poetics of indeterminacy' that imply a denial of the superego, the denial of the father's power, the belief that he is imaginary, the belief in counter-culture, in protest, in change, are all pessimistically rendered impossible.”

sulautuviin yksilöihin, jotka samalla ikään kuin kieltävät nimensä ja siitä nousevan yksilöllisen vastuunsa.

Kokonaisuuden kolmannen runon voi nähdä viittaavan myös natsismiin. Työn tekeminen ja kuluttaminen esitetään kulutuskulttuurissa tienä vapauteen – näinpä sanoista ARBEITEKONSUMIERE ei ole pitkä matka fraasiin ”Arbeit macht frei” (suom. ”Työ tekee vapaaksi”), jonka natsit kirjoittivat metallisin kirjaimin Natsi-Saksan keskitysleirien pääporttien yläpuolelle. Kapitalistinen lupaus vapaudesta rinnastuu äärimmäiseen pahuuteen, totalitarismiin ja rasismiin.

Isän vallan liittäminen fasismiin näkyy myös runossa ”ISÄ”. Runo koostuu ”Isä meidän” -rukouksen kolmen ensimmäisen säkeen sitaateista, jotka vuoden 1992 suomenkielisen raamatunkäännöksen mukaan kuuluvat: ”Isä meidän, joka olet taivaissa! / Pyhitetty olkoon sinun nimesi. / Tulkoon sinun valtakuntasi.” (PB, 85)

Runon ”NIMETTÖMÄT” tavoin runo lähtee liikkeelle antiikin kielistä: ensimmäinen sitaateista on kreikankielisestä Matteuksen evankeliumista n. vuodelta 70. Sitä seuraavat sitaatit ovat rukouksen erikielisistä käännöksistä, jotka ulottuvat ajallisesti 1300-luvulta 2000-luvulle. Muutamasta kielestä – ruotsista, suomesta, kroatiasta, hollannista, englannista ja saksasta – on useampi, eriaikaisista käännöksistä poimittu versio. Yhteensä versioita on runossa 47. Toisin kuin runossa ”NIMETTÖMÄT”, ”ISÄ”-runossa isän valta ulottuu myös ei-eurooppalaisiin kieliin ja kulttuureihin: käännösten joukossa on esimerkiksi somalin-, tagalogin- ja nahuatlinkieliset versiot. Runo siis kuvaa näkymättömän isän vallan – valtakunnan – historiallista levittäytymistä yhä laajemmalle alueelle globaalin kapitalismin tavoin. Tämä yhdistyy jälleen fasismiin: saksankielisissä käännöksissä, jotka on asetettu runon loppupäähän, sana ”valtakunta” kääntyy sanaksi ”Reich”, josta mieleen juontuu jälleen Natsi-Saksa, toiselta nimeltään kolmas valtakunta (saks. *Drittes Reich*). Tätä miellelyhtymää korostaa käännösten ajankohta: ensimmäinen niistä sijoittuu vuoteen 1951, vähän Natsi-Saksan luhistumisen jälkeen, toinen taas vuoteen 1912, vähän ennen ensimmäistä maailmansotaa, jonka tapahtumat olivat keskeinen syy natsien valtaannousulle. Toisaalta sana ”Reich” esiintyy myös kolmannessa, vuoden 1527 käännöksessä, kenties ilmaisten, että fasismin mahdollisuus kytkeytyy elimellisesti länsimaiseen, isän valtaa kunnioittavaan kristilliseen kulttuuriin, eikä vain 1900-luvun yhteiskunnalliseen tilanteeseen. Isän vallan rinnastaminen natsismiin viittaa toisen maailmansodan ja holokaustin kollektiiviseen traumaan ja niitä seuranneeseen postmoderniin tilanteeseen.

Suurista yhteiskunnallisista konteksteista ja isän transsendenttiin valtaan viittaavasta sisällöstä huolimatta runossa korostuu jälleen monin tavoin tekstin materiaallinen pinta. Suurinta osaa runossa käytetyistä kielistä en osaa ollenkaan; näinpä näiden kielten merkkien lukemisessa korostuu niiden materiaallinen taso, etenkin, kun monissa sitaateista myös käytetty kirjoitusjärjestelmä on vieras. Runossa korostuu, että isän valta luodaan ja legitimoidaan tekstuaalisesti. Käsitteet kuten ”taivas” ja ”pyhä” riippuvat materiaalisesta alustastaan ja luodaan tekstuaalisessa jäljessä. Ihmiskulttuureissa nämä ideat taas leviävät kääntämällä, joka perustuu kielen materiaalistien elementtien permutaatiolle.

Yhtä kaikki *barnum* välittää myös voimakasta häpeää osallisuudestaan patriarkaaliseseen kulttuuriin. Suorimmin tämä ilmenee runossa ”ONKO...?”, joko sijoittuu kirjassa runosarjan ”NIMETTÖMÄT” jälkeiselle aukeamalle. Runo on sitaatti Gilles Deleuzen lauseesta ”Onko parempaa syytä kirjoittaa kuin ihmisenä olemisen häpeä?”, joka esiintyy Deleuzen esseessä ”Kirjallisuus ja elämä” (2007a, 17). Sitautti on kuitenkin aseteltu aukeamalle poikkeuksellisella tavalla: kukin sitaatin kirjaimista ja lauseen päättävä kysymysmerkki on asetettu omalle rivilleen, ja näitä merkkejä on toistettu palstan vasemmasta laidasta oikeaan laitaan asti. Lyhyt virke levittyy tällä tavoin kattamaan miltei koko aukeaman vasemmasta laidasta oikeaan ja ylhäältä alas. Toiston intensiteetti vaihtelee: välillä riveille jää paljon valkoista tilaa (esimerkiksi ”syytä”-sanan ä-kirjainta on toistettu vain viisi kertaa), välillä kirjainten ketju taas on äärimmäisen tiivis (esimerkiksi ”kirjoittaa”-sanan ensimmäinen a-kirjain toistuu omalla rivillään 45 kertaa). Runon lukukokemus on todella intensiivinen: kirjoittaminen välittyy siinä hyvin fyysisenä ja ruumiillisena tapahtumana ja kieli skitsofreenisen materiaalisena, ruumista satuttavina merkkeinä. Yhdistettynä runon semanttiseen sisältöön jokainen sen merkeistä saa painokkaan latauksen: jokainen niistä asettuu osaksi venytettyä kysymystä (konseptualistisen) kirjoittamisen etiikasta. Runo saa jälleen pohtimaan, onko menetelmä *farmakon*, samanaikaisesti sekä lääke että myrkky.

Samalla runo on mahdollista nähdä myös jonkinlaisena *barnumin* pienoiskuvana: kielen materiaalisuuteen nojautuen se venyttää, tai *myöhäistää*, vastauksen antamista asettamiinsa kysymyksiin. Jos pyrin ”kuuntelemaan” sivua, välittyy mieleeni konemainen, hidastettu ääni. Samalla *barnum* pyrkii mahdollistamaan vastauksen löytämisen nimenomaan tämän viivästetyn prosessissansa kautta. *Barnumia* ja runoa ”ONKO...?” voisikin kuvata tässä kohdin samoin kuin Kilpiö kuvaa kirjoituksen materiaalisuutta korostavaa, pelkkään välimerkkien siteeraamiseen perustuvaa Carl Fredrik Reuterswärdin teosta *Prix Nobel*

(1966): kyseessä on ”voimien ja muutosten kenttä, silkka tulemisen prosessi” (Kilpiö 2017, 74).

Jotta Deleuzen sitaatti tulisi kunnolla ymmärretyksi, on hyvä tarkastella myös laajemmin sitä ympäröivää kontekstia. Esseessä ”Kirjallisuus ja elämä” Deleuze tarkastelee kirjallisuuden suhdetta elämään, sairauksiin ja terveyteen. Kirjallisuus on ”pyrkimystä terveyteen” (Deleuze 2007a, 21), ja tässä prosessissa erityisen tärkeä on *tulemisen* (ransk. *devenir*) käsite, jolla Deleuze tarkoittaa muuttumista ja läheiseksi pääsemistä jollekin itselle vieraan kanssa. Aronpuron siteeraama Deleuzen virkkeen välitön tekstiympäristö on seuraava (Deleuze 2007a, 17–18, kursivoinnit alkutekstin:)

Tulemista ei voi tapahtua toiseen suuntaan, ei ole mahdollista tulla Mieheksi, koska siinä missä mies näyttäytyy hallitsevana ilmaisumuotona, joka esittää pakottavansa kaikkea materiaalia, on naisessa, eläimessä tai molekyyllissä taas aina paon osatekijä, jota ei voi pelkistää muodollisiin rakenteisiin. Onko parempaa syytä kirjoittaa kuin ihmisenä olemisen häpeä? Jopa silloin kun nainen on se, joka tulee, hänen on tultava-naiseksi, eikä tällä tulemisella ole mitään tekemistä sellaisen tilan kanssa, jota hän voisi väittää omakseen. Tuleminen ei ole muodon saavuttamista (identifikaatio, imitaatio, Mimesis) vaan sellaisten läheisyyden, erottamattomuuden tai yhdentekevyyden vyöhykkeiden löytämistä, joilla ei voi enää erottaa *jotain* naista, *jotain* eläintä tai *jotain* molekyyliä: ne eivät ole epämääräisiä eivätkä yleisiä vaan ennennäkemättömiä vyöhykkeitä, joita ei ole ollut ennen olemassa ja joita ei ole määrätty johonkin muotoon, vaan jotka erottuvat muista jossakin populaatiossa.

Deleuzen asettama kysymys esittäytyy kontekstissaan huomattavan disjunktiivisena, ja näinpä siihen syntyy erityinen affektiivinen lataus. Se ei kytkeydy kitkattomasti sitä edeltävään tai sitä seuraavaan virkkeeseen. Häpeä siis osaltaan tuottaa tämän mielensisäisen disjunktion, ja kirjoittaminen on mahdollisuus tämän häpeän ylittämiseen ja uusien merkityskytkeiden luomiseen, jotka eivät perustu sukupuolten epätasa-arvoon tai humanistiseen uskoon ihmisen ylivertaisuudesta muuhun elävään nähden.

Huomattavaa on kuitenkin myös, että kontekstistaan irrotettuna Deleuzen kysymyksen suomennos piilottaa siihen sisältyvän sukupuolittuneisuuden. Alkukielellä kysymys kuuluu: ”La honte d'être un homme, y a-t-il une meilleure raison d'écrire?” Sana *homme*, joka on suomennettu ihmiseksi, voidaan kontekstissaan ymmärtää merkitsevän myös sanaa *mies*. Kummasta Deleuze siis ennemmin puhuu, ihmisenä vai miehenä olemisen häpeästä, tai voiko näitä edes erottaa toisistaan? Entä Aronpuro? Tässä kohdin osuvalta tuntuukin konseptualistiseen poetiikkaan kohdistettu intersektionaalinen kritiikki, joka on arvostellut amerikkalaista konseptualismia valkoisten heteromiesten identiteettiprojektiksi. Tällaista projektia Deleuze vastustaa; tulemisessa ei ole kyse Mieheksi tulemisesta, sillä ”mies” on lähtökohtaisesti hallitseva ilmaisumuoto. Jos jotain Aronpuron runo pyrkiikin esittämään, on

se kapitalistisen subjektin neuvottomuus vierauden edessä. Runoa seuraavalla aukeamalla on vasemmalla kuva tummaihoisesta, turkikseen pukeutuneesta ja kallonmuodoiltaan huomiota herättävästä miehestä. Kuvan alla lukee kuvatekstinä: ”Mikä Se On? *alias* Zip Köpö (1842–1926)” (PB, 222), mikä ilmaisee kuvan viittavan Zip the Pinheadiin, jota käsittelin alaluvussa 4.1. Kysymys ”Mikä Se On?” ketjuuntuu Deleuzen kysymykseen kirjoittamisesta ja ihmisenä olemisen häpeästä ja tuottaa Deleuzen kysymykseen intersektionaalisen kierteen. Millä valtuudella Deleuze tai Aronpuro kirjoittavat ihmisenä olemisen häpeästä? Periytyykö tämä valta siitä vallasta, jota käyttäen Barnum sulki William Henry Johnsonin häkkiin valkoihoisten katsojien määriteltäväksi? Tiivistäen: jos kirjoittaminen perustuu häpeälle, eikö tällöin tulla negaation kautta vahvistamaan valkoisen miehen isällistä valta-asemaa? Onko konseptualismi vain yksi isän naamioista? Missä määrin häpeä mahdollistaa tai estää *tulemisen*? Tämä on kysymys, jonka Deleuze esittää mutta jättää vastaamatta – vastaus lieneekin jotain, mihin taide voi vastata mutta filosofia ei.

Affektitutkimukseen palaamalla runoon ”ONKO...?” on kuitenkin mahdollista kohdistaa myös positiivisempi ja vapauttavampi luenta. Aronpuron menetelmän muokatessa kysymyksestä affektiivisen ja kielimateriaalisen tapahtuman myös lukijana sitaatin herättämät affektit muuttuvat – heittäytymällä katkelman intensiivisyyteen häpeä voi muuttua vihaksi. Tämä kuvastaa *barnumia* laajemminkin: se pyrkii vapauttamaan vihan virrat, jotka kohdistuvat isän hahmoihin ja olomuotoihin, jotka kapitalistista yhteiskuntaa hallitsevat, sijaiten *kaikkialla ja ei missään* ”ISÄ”-runon isän kaltaisesti. Tämän vihan tunnistaminen ja ilmaiseminen paikantaa isän ja voi näin vapauttaa isän vallasta.

Lähestyn viimeiseksi vallan ja häpeän käsitteitä vielä työn etiikan näkökulmasta, jota sivusin alaluvussa 4.3. *Barnumia* lukiessa huomion herättää ennen kaikkea sen työläys: paitsi, että teosta on työlästä lukea, myös teoksen kokoamiseen ja kirjoittamiseen liittyvä työläys herättää kunnioituksen sekaista hämmennystä. Konseptualistisia kopioinnin tekniikoita määrittääkin ristiriitainen suhde työhön. Siinä missä konseptualistisen runon idea on usein nopeasti sisäistettävissä, saman runon kirjoittaminen ja lukeminen on tähän verrattuna työlästä, aikaavievää ja pitkäväteistä. Näin tylsä ja turha työ (kirjoittajan ja lukijan osalta) poetisoituu pyrkien muuttumaan subjektin vapauttavaksi eleeksi – niin katumusharjoituksen kuin kristillisen työetiikan (*ora et labora*) skeemat aktivoituvat.

Tylsän työn tuominen taiteen piiriin esittäytyy konseptualistisessa teoriassa transgressiivisenä eleenä. Olen kuitenkin tässä tutkielmassa lukuisassa kohdin kuvannut

turhautumisen kokeamuksia, joita *barnum* minussa herättää – transgressio ja pyrkimys isän vallan kumoamiseen muuttuu neuroottiseksi vatvomiseksi ja näin isän valtaan alistumiseksi, ”kantotuoliksi kaskessa”. Tästä umpikujasta Bernsteinin jälkikonseptualistinen teoria pyrkii löytämään ulospääsyn teoksen kuoleman käsitteellään, joka merkitsee käsitetaiteellisesti *kiinnostavan* teoksen työstämisestä kieltäytymistä.

Vaikka jälkikonseptualismia määrittääkin vahva teoreettinen pohja, ovat amerikkalaiset jälkikonseptualistiset runoteokset, kuten Bernsteinin *Burn Book* (2016) ja hänen kehumansa Trisha Low'n *The Compleat Purge* (2013) ovat pinnaltaan sekavia ja ”huonosti kirjoitettuja”. Niitä voisi sanoa myös antitaiteellisiksi, mutta ei kuitenkaan duchampilaisessa mielessä, koska appropriatiivisen kierrätyksen sijasta ne perustuvat uutta luovalle subjektille. Bernsteinin jälkikonseptualismi kieltäytyy teoreettisen pohjatiedon taiteellisesta soveltamisesta. Juuri tässä taidon kieltämisessä onkin sen avantgardistinen ja transgressiivinen anti.

Toisaalta Bernsteinin transgressiivinen voima kääntyy valitettavan voimakkaasti yksinomaan konseptualistista teoriaa ja isää/Isää vastaan ja tätä kautta osin vahvistaa niitä. Teorian merkitys ja hedelmät kielletään, koska konseptualismin teoria on osoittautunut mädäksi. Koska suomalainen konseptualistinen runous on historiallisesti lyöttäytynyt lyyrisen runouden tradition kanssa, irtaudunkin Bernsteinin ”huonosti tekemisen” etiikasta ja etsin sen sijaan uusia tapoja käsittää jälkikonseptualistinen tekijyys, jotka välttävät ilmeiset isän valtaa negaation kautta vahvistavat sudenkuopat.

5.4. Konseptualismin jälkeen

*Missä ääni meissä tu*⁹⁰

Päätän *barnumin* analyysini tarkastelemalla niitä mahdollisuuksia, joita se avaa konseptualistisen poetiikan ylittämiseksi. Tämän toteutan tarkastelemalla *barnumin* loppupään runoja: ”TEONSANOJA”, ”TM” ja ”URKNALL”. Jos *barnumia* lukee kronologisesti, lukija kohtaa nämä runot *myöhäisessä* vaiheessa luku-urakkaa, mikä osaltaan vahvistaa niiden merkitystä konseptualismin ylittämisenä.

90 PB, 174.

”TEONSANOJA”, alaotsikoltaan ”*Lista*”, on 132 perusmuotoisen suomen kielen verbin luettelo. Verbit Aronpuro on kirjoittanut käsin, ja *barnumissa* on kopio tästä käsinkirjoitetusta listasta.⁹¹ Vaikka Aronpuron luettelo onkin sisällöltään toisteinen ja tylsä, tuottaa käsinkirjoitus *barnumin* valtavassa tekstiavaruudessa intiimiyden, inhimillisen tunnistamisen ja kotoisuuden tunteita. Runon affektiiviset vaikutukset nousevat siis jälleen tekstin materiaaliselta tasolta, mutta toisin kuin valtaosassa *barnumia*, tämä materiaalisuus ei herätä ahdistavia vaan positiivisia affekteja.

Kaikki teonsanat kuvaavat inhimillistä toimintaa, laajasti ymmärrettynä – esimerkiksi sanat ”pistäytyä” ja ”sotia” asetetaan luettelomuodon kautta samalle tasolle. Jotkut verbeistä toistuvat luettelossa kahdesti. Näistä toistuvista verbeistä on yliviivattu kahden verbin – ”pilailla” ja ”edellyttää” – toinen esiintymä. Verbeistä on helppo vetää yhteys konseptualistiseen poetiikkaan. Pilailemisen voi nähdä viittaavan käsitetaiteen ironiseen asetelmaan ja tunneilmauksen suitsimiseen. Edellyttäminen taas voi viitata isän vallan ehdottomuuteen ja siten taaksepäin suuntautuneisuuteen, *edelliseen* katsomiseen. Yliviivaaminen on eleenä pieni ja heikko verrattuna *barnumin* massiivisuuteen; se jättää menneen näkyviin eikä kiistä sen olemassaoloa; silti yliviivaus on definiitivinen, kirjoittajan omaa ruumistaan käyttäen piirtämä jälki, joka *barnumin* kontekstissa saa suuren merkityksen. Se siirtää huomion subjektista nimen jähmettämänä kokonaisuutena subjektiuteen, joka syntyy teoistaan, kuten Ulysses S. Grantilta⁹² poimittu runon mottona toimiva sitaatti ilmaisee: ”I think I am a verb instead of a personal pronoun.” (PB, 292)

Myös runo ”TM” on luettelomuotoinen. Derridan teokseen *Limited Inc* (1988) viitaten runossa toistetaan kymmenen kertaa seuraava merkkijono (PB, 312):

LIMITED INK™

Barnumin runokielen materiaalisuus saavuttaa runossa ääripisteensä: ensisilmäyksellä ”rajallinen muste” näyttää viittaavan yksinomaan *barnumin* tekstien materiaaliseen tasoon, painomusteen jälkiin paperilla. Tämä tekstimassa tuottaa minulle *barnumin* lukijana

91 Runon kuvataiteellinen esikuva on Richard Serran (1938–) teos *Verb List* (1967–1968), joka on runon tavoin käsinkirjoitettujen (englannin kielen) verbien luettelo (Aronpuro 2018b).

92 Ulysses S. Grant (1822–1885) oli Yhdysvaltain sisällissodassa Pohjoisvaltojen armeijaa johtanut kenraali ja sodan jälkeen Yhdysvaltain 18. presidentti.

voimattomuuden kokemuksia, kun tekstimateriaalin määrä saa teoksen tulkitsemisen tuntumaan hankalalta ja tarpeettoman työläältä. Lukijana koen kadottavani itseni tekstimateriaan, ja tästä runon ”TM” sana ”**LIMITED**” on pienoiskuva: runon viitatessa eksplisiittisesti painomusteeseen, ja merkin ”**LIMITED**” kirjainten paksuuden painoutuessa ohuemman merkin ”INK” rinnalla, sanan kirjaimet eivät välity enää niinkään kielen äänteinä vaan musteen syövereinä, joihin lukijana hukun.

”TM” ei kuitenkaan viittaa vain runoon itseensä *musteena* vaan myös tekijäsubjektiin. ”INK”-sanan yläviitteenä oleva ”TM”, tavaramerkki, viittaa aineettomaan tekijänoikeuteen. Näinpä runossa virittyy jännite materiaalisen merkin ja institutionaalisesti legitimoidun tekijän välille. Sanaan ”INK” taas sisältyy sanaleikki: Derrida-viittauksen ja TM-merkin kautta se osoittaa kohti englanninkielistä lyhennettä ”inc.”, joka merkitsee yhtiötä tai yritystä. Sanan ”LIMITED” taas voi nähdä viittaavan rajoitteelliseen ja menetelmälliseen kirjoittamiseen, ja myös näiden taustalla oleviin kirjoittajan henkilökohtaisiin rajoitteisiin. Runo siis korostaa konseptualistisen tekijyyden määrittymistä kapitalistisena subjektina, jota kirjallisuusinstituution määrittelemät tekijänoikeudet säätelevät. Derrida (1988, 34) toteaa, että ”jos © irrotettaisiin täysin paikaltaan, se menettäisi arvonsa kokonaan”⁹³. Tulkitsemisessä tapahtuvan samankaltaisen siirtymän, tekijänoikeusmerkin sijasta kuitenkin tavaramerkin ”TM” suhteen: vaihtamalla merkin kontekstia – siirtämällä sen kirjan paratekstuaaliselta tasolta osaksi tekstuaalista runoa, sen merkitys nousee sen materiaalisesta pinnasta eikä merkin välittämän ja oletusti ylittävän institutionaalisen vallan kautta. Tekijyyden legitimoimiseksi, ei tavaramerkki.

Myöhäiskonseptualistisessa, laajemmassa eettisessä kontekstissa runon ”TM” voi kuitenkin tulkita avautuvan tekijyyttä laajempiin, yhteisöllisiin eettisiin konteksteihin. Tämä toteutuu runon nivoossa yksilöllisen talouden yhteisölliseen. ”LIMITED” (yksilö) ja ”INK” (yhteisö) muodostavat kokonaisuuden ”LIMITED INK”, ”rajallinen muste”, jonka voi lukea viittauksena luonnonvarojen – tai taloudellisessa mielessä ”resurssien” – rajallisuuteen, joiden kuljettamiselle *barnum* allegorisesti perustuu (”cargo”). Todellisuuden katoamisen ja palaamisen silmukassa tekijä katoaa merkin mustaan materiaalisuuteen ja palaa merkin muistuttaessa tekijän rajallisuudesta, joka taas vertautuu maapallon ekologisen kantokyvyn rajallisuuteen.

93 ”were the © absolutely detached, it would lose all value”

Jos ”TM” täten kurkottaakin ajallisesti tulevaisuuteen asettamiensa ekologisten kysymysten kautta, *barnumin* päättävä runo ”URKNALL” taas heittäytyy kauas menneisyyteen. Aukeamalle levittyvä runo on painettu mustalle pohjalle ja se kuvaa alkuräjähdyksen (saks. Urknall) tuottamaa ääntä. Vasen sivu on kokonaan musta lukuun ottamatta sivun alaosassa olevaa valkoista pistettä. Piste kirjoitusmerkkinä viittaa hiljaisuuteen, mutta alkuräjähdyksen kontekstissa se saa myös visuaalisen merkityksen: sen voi nähdä kuvaavan maailmankaikkeutta ennen alkuräjähdystä, jolloin materia oli pakkautunut äärimmäisen tiheäksi alkusingulariteetiksi. Oikeanpuolinen sivu on taas ”kuva” alkuräjähdyksestä: sanan URKNALL kirjaimet leviävät mustalla pohjalla x- ja y-akselien suuntaisesti siten, että L-kirjaimia on sekä pysty- että vaakasuuntaisen sanan lopussa yhteensä kahdeksan. Kirjaimet myös pienenevät ”URKNALLLLLLL”-sanojen loppuja kohden, ja pystysuuntaisessa sanassa L-kirjaimet eivät asetu tarkasti allekkain vaan näyttävät huojuvan edestakaisin vasemmalta oikealle. Kirjainten pienenemisestä syntyy yllättävä optinen illuusio sivupinnan kolmiulotteisesta syvyydestä: alkuräjähdyksen ääni näyttää uppoavan avaruuden syvyyteen. Koska *barnum* ylipäättään korostaa voimakkaasti tekstuaalista pintaa, tämä syvyysvaikutelma saa erityisen painon.

Näin myös vasemman ja oikean sivun välille syntyy erityinen jännite: vasen sivu korostaa hiljaisuutta ja pintaa, oikea ääntä ja syvyyttä. Samalla alkuräjähdyksen ääni saa merkityksensä hiljaisuutta vasten: hiljaisuus on piste, joka heijastaa pimeässä valoa.

Barnumin päättäminen korviaraastavan jylyn representaatioon saa pohtimaan äänen merkitystä kirjassa laajemmin. Vaikka *barnum* korostaakin kirjoituksen äänettömyyttä, tekstin materiaalista pintaa ja hiljaisuutta reaktiona häpeän tunteeseen, läpi kirjan kulkee viittauksia ääneen ja äänenvaraiseen kommunikaatioon. Esimerkiksi kokoelman ensimmäinen runo ”1911 EI VIELÄ OLLUT ERITYINEN” päättyy vuoden 1911 *Aamulehdestä* poimittuun värikuvaan vanhasta torvisoittimesta ja toteamukseen ”1911 kehkeytyy Äänekoski.” (PB, 10); runon ”LINJA 60A POIKKIHUILU → LIESU” bussiaikataulu sisältää sellaisia bussipysäkkejä kuin ”Poikkihuilu”, ”Kuuloluu”, ”Kuuromykänmylly” ja ”Kolistin” (PB, 197); ”NAURULOKKI” on täynnä kirkuvia ja laulavia lintuja; ”PAKSUJALKA SIVUSHOW” sisältää sellaisia luonnehdintoja kuin ”**PAKSUJALKA / VATSASTA / PUHUJA**” (PB, 224) ja ”**PAKSUJALKA / UKULELE / BAND**” (PB, 226); runossa ”JÆZZEIT NYT” kehoitetaan ”*Kuulosteletä tätä sivua.*” (PB, 105, kursivointi alkutekstin); yksi soneteista on nimetty ”PIENI LAULU” (PB, 231); ja runossa ”SYYRIA ON

MAAILMASSA” kirjoitetaan ”Syyria imi itseensä taivaan ja lauloi varhaisimmat hymnit.” (PB, 275)

Soneteissa taas kehoitetaan ”vannehtimaan puutorvi” ja kuullaan ihmeellisiä asioita, kun yksi säkeistä permutoituu erilaiseksi jokaisessa neljästä sonetista:

Suoltuvat sommelot henkeinsä hievereistä, heittä hiivana kuulee (PB, 11)

Suoltuvat sommelot henkeinsä hievereistä, suokkoina kuulee (PB, 29)

Suoltuvat sommelot hievereistä, henget heisiä tuhkana kuulee (PB, 231)

Suoltuvat sommelot reistä, henget hievereistä tuhkana kuulee (PB, 313)

Nykysuomessa harvinainen sana ”sommelo” merkitsee kerää, ”suoltuminen” taas kerältä purkautumista. Vasten säkeen muuta sisältöä ja ”URKNALL”-runoa tätä vanhahtavaa ilmaisua voikin lukea energian purkautumisena tekijän äänen kummutessa kuolleesta jäljestä. Elämän rajoja kumpuavat äänet löytyvät myös kahden *barnumin* runon lopusta: ”JAJAHTI” päättyy vihjaukseen ampumisen äänestä, ja ”KYSYMYKSIÄ” päättyy sydämenlyönnin ääneen.

Vaikka konseptualismi päällisin puolin esittäytyykin hiljaisena kirjallisuutena, äänen keskeisyyttä sille tukee myös Blombergin ja Bryggerin (2011, 3) huomio *Tuli & Savun* Konseptualismi-numeron pääkirjoituksessa:

[M]onipuolisimpia ja parhaiten muokattavissa olevia äänentoiston teknologioita ei suinkaan ole fonografi tai iPhoneen sanelukone, vaan noin 2500 vuotta sitten syntynyt foneettinen kirjoitus. Se ei ainoastaan tallenna puhetta, vaan myös muokkaa sitä, osoittaa siitä mahdollisuuksia, jotka eivät voi toteutua lineaarisessa puheessa. Tätä ään-teisiin perustuvan kirjoituksen ominaisuutta ei saisi unohtaa, edes silloin kun jokin runo tuntuu vaikealta. Ymmärrettävyyden haastamiselle voi olla syvälliset kielen ominaisuuksiin kytkeytyvät perusteensa.

Huomionarvoinen on myös runon ”RAHAN TEKEMISEN JA SÄILYTTÄMISEN TAITO” alussa oleva motto, joka on suomennettu Goldsmithin *Uncreative Writingista*: ”Salaisuus: itseilmaisun tukahduttaminen on mahdotonta.”⁹⁴ (PB, 233) Goldsmithkin siis ”paradoksaalisesti” myöntää, että kaikki kirjoittaminen on itseilmaisevaa. Jäljestä nousee kirjoittajan *oma ääni*. Yhtenä mahdollisena *barnumin* tulkintana voikin pitää, että kirja kuvaa itseilmaisun tukahduttamisen mahdottomuutta sitä tukahduttavista rakenteista – kapitalismi, kristinusko, ydinperhe – huolimatta. Tekijän vapautuneen kirjoituksen virran rinnastaminen alkuräjähdykseen on samanaikaisesti tekijää hyperbolisesti korostavaa konseptualismin

94 ”The secret: the suppression of self-expression is impossible.” (Goldsmith 2011, 9)

tapaan, mutta myös yhtä aikaa teoreettista ja humoristista, kevyttä ja vakavaa hyvin aronpurolaiseen tapaan. Jälkikonseptualistinen horisontti, jonka *barnum* avaa, aukeaakin oman äänen puolustuksena puolivuosisataisen tekijän kuoleman keskustelun jälkeen. Symbolisella tasolla kirjan päättäminen alkuräjähdyksen kuvaukseen kuvaa myös konseptualistisen menetelmän tulemistä valmiiksi, ”alkuperän” saavuttamista. Lukijana saan arvioida, onko myös *barnum* kirjana ja teoskokonaisuutena saanut jotain (umpi)valmiiksi. Runo ”URKNALL” esittää ja purkaa kirjan viimeisen konseptualistisen paradoksin: vapaus ei ole alussa, vaan lopussa.

6. Lopuksi

*Miten monimutkainen maailma todella on?*⁹⁵

Olen tutkielmassani pyrkinyt laajentamaan ymmärrystä suomalaisen konseptualismin historiasta tarkentamalla huomion *barnumiin* ja erityisesti sen avaamiin kysymyksiin tekijyydestä, affekteista ja etiikasta. Pyrkimykseni on ollut summata yhteen suomalaista konseptualismia koskevaa keskustelua mutta myös tuomaan sen piiriin uusia käsitteitä sekä purkamaan tätä kautta joitakin paljon toisteltuja konseptualistisia paradokseja.

On kuitenkin olennaista kääntää huomio myös eteenpäin jatkotutkimukseen, jota työni voi motivoida. Tutkielmani kurkottaa kohti jälkikonseptualismin tutkimusta, mutta jää kuitenkin vielä ensisijaisesti (myöhäis)konseptualististen kysymyksenasettelujen sisälle. Haluaisinkin nostaa esiin viimeiseksi vielä Virpi Vairisen teokset, jotka luennassani jatkavat konseptualismin traditiota mutta uudenaikaisissa tekstuaalisissa hahmoissa, jotka kysyvät ennen kaikkea jälkikonseptualistista ymmärrystä. Vairisen kirjat rakentuvat laajoille käsitteellisille rajauksille – teoksen *Kuten avata äkisti* rakenne perustuu vuorokaudenajoille, *Ilmanalan* tilallisuudelle.

Vairisen kirjoista on helppo nostaa esiin lausumia, jotka asettuvat filosofisesti konseptualismin lähtöoletuksia vastaan. Esimerkiksi seuraavat puhunnat purkavat konseptualistista toden katoamisen ja paluun silmukkaa ja ilmaisevat eettisesti *totuudellisuuteen* sitoutunutta runopuhujaa (teoksesta *Kuten avata äkisti*, ei sivunumeroita):

se, että jotkin asiat eivät merkitse mitään
eivät yhdessä eivätkä erikseen

se ei taida olla totta.

(...)

Ihminen voi väittää maailmasta ihan mitä tahansa.

(...)

Monet asiat ovat kiinnostavia, mutta eivät likimainkaan totta, hölmö.

95 PB, 170.

Seuraavat katkelmat kuvastavat taas jälkikonseptualistista asennoitumista internetiin ja tekstuaalisten objektien materiaalisuuteen (ensimmäinen sitaatti *Kuten avata äkisti*, toinen *Ilmanala*):

minua pelottaa vain esineiden internet ja mustan aukon tapahtumahorisontti

(...)

ainamissä virhe kertaautuu

joskussillä on parempi olla

Vairisen kirjoista voi löytää yhä muita purkautuvia konseptualistisia paradokseja. Hänen teostensa kuvitusta ja sana-ainesta yhdistävät runot ovat tasavertaisesti nähtäviä ja kuultavia, ja tekijyys ilmenee tasavertaisesti kirjoittajuutena ja puhujuutena. Kuten Vairinen haastattelussa toteaa: ”Runot tulevat mieleeni visuaalisina kokonaisuuksina fontteja myöten.” (Laihin 2018) Samoin internet esittäytyy Vairisen ajattelussa ja runoudessa eräänlaisena kirjoittamisen mentaalisenä perustilana, ilman, että konseptualismin tavoin haettaisiin poeettista voimaa internetin liukuvan tekstiaineksen ja painetun tekstin ristiriidasta. Kuten *Kuten avata äkisti* päättyy: ”minun täytyy mennä internetiin”. Samoin häpeän ja itsetutkiskelun kehä purkautuu oudon ruumiillisuuden kautta (*Kuten avata äkisti*):

kun katsoo oikein syvälle sisälleen
 voi nähdä mustan aukon
 josta vaeltava perna lähti liikkeelle

Jälkikonseptualismi, Vairisen tai muiden, voikin olla keino jatkaa konseptualismin traditiota *ad infinitum* (Blomberg 2011, 92), kumouksen kautta (Lehto & Tavi 2015, 122), ”kaupallistamattomana orjana”⁹⁶ (Bernstein 2015, 80) ja lukijaa kohti suuntautuen.

96 ”the uncommodifiable slave”

Lähteet

Kari Aronpuron teoksia:

Aronpuro, Kari (2014). *pelkkää barnumia*. Helsinki: ntamo. [PB]

Aronpuro, Kari (1964). *Peltiset enkelit*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Aronpuro, Kari (1965a). *Aperitiff – avoin kaupunki*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Aronpuro, Kari (1978). *Aperitiff – avoin kaupunki*. 2. ja laajennettu p. Helsinki: Kirjayhtymä.

Aronpuro, Kari (2000). *Pomo:n lumo*. Helsinki: Tammi.

Aronpuro, Kari (2005). *Gathandu*. Helsinki: Tammi.

Aronpuro, Kari (2008). *Lehmän henkäys*. Helsinki: Tammi.

Aronpuro, Kari (2010). *Kihisevä tyhjä*. Helsinki: ntamo.

Aronpuro, Kari (2015). *Aperitiff – avoin kaupunki*. 3. ja laajennettu p. Helsinki: ntamo.

Aronpuro, Kari (2015). *Kääntäjän floppi*. Helsinki: ntamo.

Suomalaista konseptualistista runoutta:

Brygger, Mikael (2010). *Valikoima asteroideja*. Helsinki: Poesia.

Kokko, Karri (2005). *VarjoFinlandia*. Helsinki: Poesia.

Kokko, Karri (2007). *Avokyyhky, lattiaheroiini*. Helsinki: ntamo.

Lehto, Leevi (2004). *Ampauksia ympäripyörivästä raketista*. Turku: Savukeidas.

Lehto, Leevi (2004). *Päivä*. Helsinki: ntamo.

Tavi, Henriikka (2010). *Sanakirja*. Helsinki: Poesia.

Suomalaista myöhäiskonseptualistista runoutta:

Heikkinen, Tytti (2012). *Moulin Extra Beauté*. Helsinki: Poesia.

Kokko, Karri (2016). *Retweeted*. Helsinki: ntamo.

Salmenniemi, Harry (2010). *Texas, sakset*. Helsinki: Otava.

Santanen, Eino (2014). *Tekniikan maailmat*. Helsinki: Teos.

Santanen, Eino (2017). *Yleisö*. Helsinki: Teos.

Tavi, Henriikka (2016). *Kaksitoista*. Helsinki: Poesia.

Suomalaista jälkikonseptualistista runoutta:

Brygger, Mikael (2014). *Tuuliatlas*. Helsinki: Poesia.

Kosola, Susinukke (2018). *Varisto. Tutkielma tyhjyydestä hyllyjen takana*. Omakustanne.

Marjamäki, Raisa (2014). *Ei kenenkään laitur*. Helsinki: Poesia.

Vairinen, Virpi (2015). *Kuten avata äkisti*. Turku: Kolera.

Vairinen, Virpi (2017). *Ilmanala*. Turku: Kolera.

Muu kaunokirjallisuus:

Bernstein, Felix (2016). *Burn Book*. New York: Nightboat Books.

Haavikko, Paavo (1958). *Lehdet lehtiä*. Helsinki: Otava.

Low, Trisha (2013). *The Compleat Purge*. Berkeley: Kenning Editions.

Place, Vanessa (2010). *Tragodia. I: Statement of Facts*. Los Angeles: Blanc Press.

Shirinyan, Ara (2007). *Syria Is in the World*. Long Beach: Palm Press.

Shirinyan, Ara (2008). *Your Country Is Great. Afghanistan–Guyana*. New York: Future poembooks.

Tikkanen, Juhani (1966). *Vapaus*. Helsinki: Otava.

Tutkimuskirjallisuus:

Ala-Hakula, Riikka (2015). ”Sanaveistokset merisäässä”. *Tuli & Savu* 79, 85–88.

Ala-Hakula, Riikka (2016). ”Lisätystä todellisuudesta”. *Nuori Voima* 3–4/2016, 19–20.

Arnkil, Antti (2014). ”1657 kertojaa”. Teoksessa Arnkil, Antti (2014): *Lauantaiesseet*, Helsinki: Siltala, 41–54.

Aronpuro, Kari (1965b). ”Peilikuva”. Teoksessa Keskinen et al. (2018): *Avoin Aperitiff*, 189–191.

Aronpuro, Kari (2002). ”Genealogiasta, sattumalta syystä kyllä”. Teoksessa Aronpuro, Kari (2014): *Pyydettyä, eli Miten ihmeessä kokoelmani ovat syntyneet*, Helsinki: ntamo, 49–62.

Aronpuro (2004). ”Montaasiromaani: Henkipaton *Punaiset ja valkoiset*”. Teoksessa Aronpuro, Kari (2014): *Pyydettyä, eli Miten ihmeessä kokoelmani ovat syntyneet*, Helsinki: ntamo, 71–86.

Aronpuro, Kari (2006). ”Sotilasasia”. Teoksessa Aronpuro, Kari (2014): *Pyydettyä, eli Miten ihmeessä kokoelmani ovat syntyneet*, Helsinki: ntamo, 141–159.

Barthes, Roland (1993). ”Tekijän kuolema” (”La mort de l'auteur”, 1968). Teoksessa Barthes, Roland (1993): *Tekijän kuolema, lukijan syntymä*, suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel, Vastapaino: Tampere, 111–117.

Baudrillard, Jean (1994). *Simulacra and Simulation (Simulacres et Simulation, 1981)* Ranskasta englanniksi kääntänyt Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Bennett, Andrew (2005). *The Author*. Lontoo: Routledge.

Bergvall, Caroline & Laynie Browne & Teresa Carmody & Vanessa Place (toim.) (2012). *I'll Drown My Book. Conceptual Writing by Women*. Los Angeles: Les Figues Press.

Bernstein, Felix (2015). *Notes on Post-Conceptual Poetry*. Los Angeles: Insert Blanc Press.

Blomberg, Kristian (2011). ”Kirjallisesta konseptualismista”. *Tuli&Savu* 62, 92–93.

Blomberg, Kristian (2015). ”Kolmetoista ja ensimmäinen”. Teoksessa Tavi, Henriikka (toim.) (2015): *Kolmetoista*, Helsinki: Poesia, 7–30.

Blomberg, Kristian & Mikael Brygger (2011). ”Pääkirjoitus”. *Tuli & Savu* 64, 3.

Blomberg, Kristian & Juri Joensuu (2013). "Käsitteellinen runous valtaa alaa". Teoksessa Hallila, Mika et al. (2013): *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 175–178.

Bök, Christian (2015). *Kaksi pistettä vokaalin päällä (Two Dots Over a Vowel, 2008)*. Suom. Marko Niemi. Helsinki: Poesia.

Deleuze, Gilles (1968). *Différence et répétition*. Pariisi: Presses Universitaires de France.

Deleuze, Gilles & Félix Guattari (2007). *Anti-Oidipus (L'Anti-Œdipe, 1972)*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Helsinki: Tutkijaliitto.

Deleuze, Gilles (2007a). "Kirjallisuus ja elämä". Suom. Anna Helle. Teoksessa Deleuze, Gilles (2007): *Kriittisiä ja klinisiä esseitä*, 17–24.

Deleuze, Gilles (2007). *Kriittisiä ja klinisiä esseitä (Critique et clinique, 1993)*. Suom. Anna Helle, Merja Hintsa & Pia Sivenius. Helsinki: Tutkijaliitto.

Deleuze, Gilles (2007b). "Louis Wolfson, tai menetelmä". Suom. Anna Helle. Teoksessa Deleuze, Gilles (2007): *Kriittisiä ja klinisiä esseitä*, 25–43.

Derrida, Jacques (1988). *Limited Inc.* Ranskasta englanniksi kääntänyt Samuel Weber & Jeffrey Mehlman. Evanston: Northwestern University Press.

Dworkin, Craig & Kenneth Goldsmith (toim.) (2010). *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston: Northwestern University Press.

Fisher, Mark (2009). *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* Lontoo: Zero Books.

Foucault, Michel (2006). "Mikä tekijä on?" ("Qu'est-ce qu'un auteur?", 1970) Suom. Markku Lehtinen. *Nuori Voima* 1/2006, 7–14.

Goldsmith, Kenneth (2002). "Luovuudettomuus luovuutena" ("Uncreativity as a Creative Practice", 2001). Suom. Leevi Lehto. *Tuli&Savu* 3/2002, 4.

Goldsmith, Kenneth (2011). *Uncreative Writing*. New York: Columbia University Press.

Greaney, Patrick (2014). *Quotational Practices. Repeating the Future in Contemporary Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hautamäki, Irmeli (2003). *Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Helsinki: Gaudeamus.

Helle, Anna (2016). "On olemassa kivun alue minne vitsi ei yllä". Harry Salmenniemen *Texas, sakset ja väkivaltaiset affektit*". Teoksessa Helle & Hollsten (toim.) (2016): *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*, 108–127.

Helle, Anna & Anna Hollsten (toim.) (2016). *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Helle, Anna & Anna Hollsten (2016a). "Tunnetko kirjallisuutta?" Teoksessa Helle & Hollsten (toim.) (2016): *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*, 7–33.

Jameson, Fredric (1986). "Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa" ("Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", 1984). Suom. Erkki Vainikkala, Kimmo Jokinen, Jukka Laari & Kaarlo Laine. Teoksessa Kotkavirta, Jussi & Esa Sironen (toim.) (1986): *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*, Helsinki: Tutkijaliitto, 227–280.

Joensuu, Juri (2012). *Menetelmät, kokeet, koneet. Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Poesia.

Joensuu, Juri (2014). "Tietopalvelija". *Parnasso* 4/2014, 8–9.

Joensuu, Juri (2016). *Vuoden 1965 mania? Suomalaisen kirjallisuuden hullu vuosi*. Helsinki: Poesia.

Joensuu, Juri (2017a). ”Kirjallinen *readymade* 1960-luvun Suomessa”. *Tahiti* 2/2017, 5–20.

Joensuu, Juri (2017b). ”Fiktiiviset reseptit ja mahdottomat ateriat kirjallisen komiikan lajina: matoherkkua, muovikeittoa, potentiaalista salaattia”. *Avain* 2/2017, 5–24.

Joensuu, Juri (2018). ”*Aperitiff* – avoin kaupunki koomisena romaanina”. Teoksessa Keskinen et al. (toim.) (2018): *Avoin Aperitiff*, 84–108.

Keskinen, Mikko & Juri Joensuu & Laura Piippo & Anna Helle (toim.) (2018). *Avoin Aperitiff: kirjoituksia Kari Aronpuron kollaasiromaanista Aperitiff – avoin kaupunki*. Tampere: Tampere University Press.

Kilpiö, Juha-Pekka (2016). ”Itsetuhon kestäväointi – (an)arkiston poetiikkaa”. *Tuli&Savu* 86, 61–68.

Kilpiö, Juha-Pekka (2017). ”.....”. *Tuli & Savu* 89, 71–75.

Kilpiö, Juha-Pekka (2018). ”Informaatio ja (inter)mediaalisuus *Aperitiff*issa”. Teoksessa Keskinen et al. (toim.) (2018): *Avoin Aperitiff*, 36–59.

Laurila, Eveliina (2014). ”Google-runoja ennen internettiä”. *Särö* 23–24, 60–67.

Lehtinen, Antti (2015). *Astu kuvaan: Kari Aronpuron kuvataiteelliset runot*. Pro gradu – tutkielma: Helsingin yliopisto.

Lehto, Leevi & Henriikka Tavi (2015). ”Kustantamisen elitismistä eklektismiin”. Teoksessa Tavi, Henriikka (2015): *Kolmetoista*, Helsinki: Poesia, 117–123.

Lehto, Leevi (2016). "Maanpakolainen ylittää jälkensä eli ntamon mentti". Teoksessa Lehto, Leevi (2017): *"Suloinen kuulla kuitenkin tuo oisi."* Suomenkielisen maailmankirjallisuuden mahdollisuudesta ja vähän muustakin. *Esseitä 2010–2017*, Helsinki: ntamo, 230–237.

Ngai, Sianne (2005). *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press.

Ngai, Sianne (2012). *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Cambridge: Harvard University Press.

Perloff, Marjorie (2010). *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: The University of Chicago Press.

Place, Vanessa & Robert Fitterman (2009/2013). *Notes on Conceptualisms*. Brooklyn: Ugly Duckling Press.

Place, Vanessa & Robert Fitterman (2011). "Huomioita konseptualismeista". Suom. ja valikoinut Kristian Blomberg. *Tuli & Savu* 64, 48–53.

Place, Vanessa (2012) "Afterword". Teoksessa Bergvall et al.: *I'll Drown My Book. Conceptual Writing by Women*, 445–447.

Taskinen, Tuomas (2016). "Édouard Levé, readymade ja esineistetty identiteetti". *Nuori Voima* 3–4/2016, 26–31.

Tavi, Henriikka (2011). "Miten suhtautua näihin uskonkappaleisiin?" *Tuli&Savu* 64, 12–13.

Tavi, Henriikka (toim.) (2015). *Kolmetoista*. Helsinki: Poesia.

Tomi, Anna (2014). "Sirkus mielessä". *Parnasso* 4/2014, 56–57.

Tomi, Anna (2015). "Kuningas Midaksen ruumis – ajatuksia runouden elitismistä". *Tuli&Savu* 82, 26–31.

Tuohimaa, Sinikka (1990). *Maailma tekstinä: Kari Aronpuron runous ja postmodernismi*. Oulu: Oulun yliopisto.

Verkkolähteet:

Goldsmith, Kenneth (2013). ”Being Dumb”. <<https://theawl.com/being-dumb-501aa4859c4e#.z43agd7ez>> Haettu 28.4.2018.

Laihinen, Marko (2018). ”Siltojen välisellä valoisalla maalla”. <<http://voima.fi/artikkeli/2018/siltojen-valisella-valoisalla-maalla/>> Haettu 6.6.2018.

Rantama, Vesa (2017). ”Leevi Lehdon seuraaja ja ntamon uusi kustantaja on filosofi Jarkko S. Tuusvuori”. <<http://nuorivoima.fi/lue/juttu/leevi-lehdon-seuraaja-ja-ntamon-uusi-kustantaja-on-filosofi-jarkko-s-tuusvuori>> Haettu 26.10.2017.

Tieteen termipankki: parateksti.

<<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:parateksti>>. Haettu 4.10.2017.

Wilkinson, Alec (2015). ”Something Borrowed”.

<<http://www.newyorker.com/magazine/2015/10/05/something-borrowed-wilkinson>>. Haettu 26.10.2017.

Ylikangas, Maaria (2014). ”Historiaa erään miehen mitalla”. <<http://www.kiiltomato.net/kari-aronpuro-pelkkaa-barnumia/>> Haettu 26.10.2017.

Muut lähteet:

Aronpuro, Kari (2017a). Sähköposti 5.10.2017. Tekijän hallussa.

Aronpuro, Kari (2017b). Sähköposti 7.10.2017. Tekijän hallussa.

Aronpuro, Kari (2017c). Sähköposti 9.10.2017. Tekijän hallussa.

Aronpuro, Kari (2017d). Sähköposti 14.10.2017. Tekijän hallussa.

Aronpuro, Kari (2017e). Sähköposti 15.10.2017. Tekijän hallussa.

Aronpuro, Kari (2018a). Sähköposti 14.3.2018. Tekijän hallussa.

Aronpuro, Kari (2018b). Keskustelu tekijän kanssa 24.3.2018.

Aronpuro, Kari (2018c). Sähköposti 31.5.2018. Tekijän hallussa.

Aronpuro, Kari (2018d). Sähköposti 12.6.2018. Tekijän hallussa.