

TEKSTITAIDE

Aseeminen kirjoitus Henri Michaux'n runokokoelmassa *Mouvements* (1951), Bernard Réquichot'n kirjeissä *Ecritures illisibles* (1961) ja Luigi Serafinin ensyklopediassa *Codex Seraphinianus* (1981)

Riikka Ala-Hakula
Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Kirjoittaminen
Kevät 2014

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Riikka Ala-Hakula	
Työn nimi – Title TEKSTITAIDE: Aseeminen kirjoitus Henri Michaux'n runokokoelmassa <i>Mouvements</i> (1951), Bernard Réquichot'n kirjeissä <i>Ecritures illisibles</i> (1961) ja Luigi Serafinin ensyklopediassa <i>Codex Seraphinianus</i> (1981)	
Oppiaine – Subject Kirjoittamisen maisteriohjelma	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year elokuu 2014	Sivumäärä – Number of pages s. 73 + lähteet 7 s.
Tiivistelmä – Abstract	
<p>Tarkastelen pro gradu -tutkielmassani aseemisen kirjoituksen traditiota, typologiaa ja tulkintakeinoja. Tavoitteenani on määritellä aseemisen kirjoituksen käsite ja kartoittaa sen ilmaisukeinoja Henri Michaux'n runokokoelmassa <i>Mouvements</i> (1951), Bernard Réquichot'n kirjeissä <i>Ecritures illisibles</i> (1961) ja Luigi Serafinin ensyklopediassa <i>Codex Seraphinianus</i> (1981). Kyseessä on pioneiritutkimus aseemisesta kirjoituksesta akateemisessa taiteentutkimuksessa.</p> <p>Aseeminen kirjoitus on tekstitaiteen muoto, joka ei kannu kielellisille ilmauksille tyypillisiä semanttisia merkityksiä. Aseemista kirjoitusta tehdään eri taiteenlajien piirissä, kuten visuaalisessa runoudessa, kalligrafiassa, kuvataiteessa ja käsitetaiteessa. Kyse on monitaiteisesta ilmaisumuodosta, jolle on tyypillistä kirjallisuuden, kuvataiteen ja käsitetaiteen ilmaisukeinojen yhdistely.</p> <p>Työni teoriaosiossa pyrin kartoittamaan semiotiikan teorian avulla, millä tavoin aseeminen kirjoitus muodostaa merkityksiä. Charles S. Peirce'n merkkien luokittelu osoitti, että aseeminen kirjoitus muodostuu semioottisista merkeistä, vaikkei se kannu kielellisille ilmauksille tyypillistä semanttista sisältöä. Jacques Derridan jälkistrukturalistinen ajattelu nosti esiin kaksi olennaista asiaa: aseemisen kirjoituksen merkit on mahdollista lainata alkuperästä eroavaan kontekstiin ja aseemisen kirjoituksen tekotapahtuma ei ole lähtökohtaisesti ainutlaatuinen, vaan se on tunnistettava toistettavuutensa ansiosta. Roy Harrisin kirjoitusalan semioogiassa esitetään, että kirjoitus muodostaa merkityksiä myös graafisen tilan tasolla ja tästä näkökulmasta aseemisessa kirjoituksessa merkkien väliset suhteet ja niiden väliin jäävä tyhjä tila kantavat itsessään merkityksiä. Hyödynnän semiotiikan teorian synnyttämiä havaintoja tutkimuskohteiden analyysissä.</p> <p>Työni analyysiosiossa tulkitsen Henri Michaux'n runokokoelmaa kehollisen kirjoittamisen näkökulmasta, Bernard Réquichot'n kirjeitä ironisen monitulkintaisuuden näkökulmasta ja Luigi Serafinin ensyklopediaa utopiyhteiskunnan kirjoituksen näkökulmasta. Analysoidessani tutkimuskohteita havaitsin, että yksittäiset taideteokset voivat laajentaa aseemisen kirjoituksen merkityksen muodostumisen tapoja.</p>	
Asiasanat – Keywords aseeminen kirjoitus, tekstitaide, Henri Michaux, Bernard Réquichot, Luigi Serafini, Charles S. Peirce, ikoni, indeksi, sinsign, legisign, qualisign, jälkistrukturalismi, semiotikka, <i>Mouvements</i> , <i>Codex Seraphinianus</i> , <i>Ecritures illisibles</i> , kirjoitusalan semioologia, Roy Harris, kehollinen kirjoittaminen, ironia, utopia	
Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto; Jyväskylän yliopiston kirjasto	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYS

JOHDANTO	1
ASEEMINEN KIRJOITUS	3
Aseemisen kirjoituksen määritelmä	3
Määritelmän tausta	5
Käsitteen syntyhistoria	10
Tulkintakeinoja	12
Katsaus traditioon	15
ASEEMINEN KIRJOITUS SEMIOTIIKAN NÄKÖKULMASTA	19
Roland Barthes yksityinen semiografia	19
Charles S. Peirce sinsign, legisign ja qualisign	21
Jacques Derrida mahdoton muisti	27
Peri- ja epitekstit, kirjoitusrituaali ja käsin kirjoittaminen	32
Roy Harris kirjoitusalueen semiologia	41
ANALYYSIOSIO	49
Henri Michaux'n <i>Mouvements</i>	49
Teoskuvaus	49
Kehollisen kirjoittamisen taide	54
Bernard Réquichot'n kirjeet <i>Ecritures illisibles</i>	59
Teoskuvaus	59
Ironia	62
Luigi Serafinin ensyklopedia <i>Codex Seraphinianus</i>	65
Teoskuvaus	65
Utopia	68
PÄÄTÄNTÖ	71
LÄHTEET	74

JOHDANTO

Aseeminen kirjoitus on laaja tutkimaton manner kansainvälisessä taiteen ja kulttuurin tutkimuksessa. Työni tavoitteena on määrittellä aseemisen kirjoituksen käsite, sekä tutkia ilmiön traditiota ja ilmaisukeinoja.

Aseeminen kirjoitus (*asemic writing*) on tekstitaiteen muoto, joka ei kannu kielellisille ilmauksille tyypillistä semanttista sisältöä. Tekstitaide on yleisnimitys runoudelle, joka korostaa tekstin visuaalisuutta. Taidemuodolle tyypillisiä ovat kirjallisuuden, kuvataiteen ja käsitetaiteen ilmaisukeinoja yhdistävät teokset.

Aseemisen kirjoituksen traditio kattaa piiriinsä teoksia primitivistisestä taiteesta kalligrafiaan, esoteerisesta taiteesta moderniin kuvataiteeseen ja visuaalisesta runoudesta käsitetaiteeseen. Ilmaisumuoto on kansainvälinen sisäsyntyisesti, koska aseemisen kirjoituksen ymmärtämiseksi ei tarvitse osata tiettyä kieltä.

Työni tutkimuskohteet ovat Henri Michaux'n (1899–1984) runoteos *Mouvements* (1951, ”Liikkeet”), Bernard Réquichot'n (1929–1961) kirjeet *Ecritures illisibles* (1961, ”Lukukelvottomat kirjoitukset¹”) ja Luigi Serafinin (s. 1949) ensyklopedia *Codex Seraphinianus* (1981, ”Serafinin koodeksi²”). Tulkitsen Michaux'n runokokoelmaa kehollisen kirjoittamisen näkökulmasta, Réquichot'n kirjeitä ironian näkökulmasta ja Serafinin ensyklopediaa utopian näkökulmasta.

Työni teoreettinen tausta keskittyy semiotikkaan ja käsittelee merkityksen muodostumisen prosessia Charles S. Peircen, Jacques Derridan, Roy Harrisin ja Jay David Bolterin teorioiden näkökulmasta. Tavoitteenani on tutkia, miten aseeminen kirjoitus muodostaa merkityksiä.

Termien ja lainauksien suomennokset ovat omiani kohdissa, joissa en ole erikseen maininnut suomentajaa.

Amerikkalainen runoilija Jim Leftwich alkoi 1990-luvun

¹ *Ecritures illisibles* tarkoittaa ’kirjoitukset, joita ei voi lukea’. Termin suora suomenkielinen käännös ’lukukelvottomat kirjoitukset’ sisältää vahvan arvottavan sävyn. Käytän nimestä tästä syystä ranskankielistä kirjoitusasua.

² Italialainen Luigi Serafini on antanut teokselleen latinankielisen nimen, joten käytän sitä. Nimeä käytetään yleisesti eli kielialueilla.

puolivälissä tehdä aseemisia runoja. Australialainen Tim Gaze³ oppi termin aseeminen kirjoitus häneltä ja alkoi tutkia ilmiön taustoja ja mahdollisuuksia. 2000-luvun puolivälissä Gaze julkaisi nettisivut *ASEMIC*⁴, ja taidemuoto yleistyi. Käsite on nykyään yleisesti tunnettu ja käytetty visuaalisen runouden kentällä. Tästä kertoo muun muassa Michael Jacobsonin vuonna 2008 perustama Facebook-ryhmä *Asemic Writing: The New Post-Literate*. Ryhmässä on tällä hetkellä 3607⁵ jäsentä ympäri maailmaa.

Aseeminen kirjoitus on käsitteenä niin uusi, että sen liittäminen aiemmin julkaistuihin teoksiin on aina anakronistista, koska teoksen tekijä tai aikalaisyleisö ei ole käyttänyt sitä. Toisaalta käsitteen käyttö on perusteltua, koska sen avulla pystytään antamaan nimi laajalle tekstitaiteen muodolle, jolla on oma poetiikkansa.

Kirjallisuuden ja runouden tutkimuksessa on viime vuosina kiinnitetty huomiota juuri kirjoituksen visuaalisiin muotoihin. Tästä kertoo Parishin väitöskirja *Henri Michaux: Experimentation with Signs (2007)*. Samoin Akane Kawakamin tekeillä oleva väitöskirja, josta on jo julkaistu artikkeli *Illegible writing: Michaux, Masson, and Dotremont (2011)*. Samoin julkaisun *Revue des Littératures de l'Union Européenne* numero *Le réception des idéogrammes (2008)*, jonka kaikki artikkelit käsittelevät kirjoitusmerkkien poetiikkaa ja tulkintaa. Suomessa *Tuli&Savu* on julkaisut *Konseptualismi*-numeron (1/2011) ja *Tekstitaide*-vuosikirjan (3/2012).

Haluan tässä yhteydessä kiittää visuaalisia runoilijoita Karri Kokkoa, Jukka-Pekka Kervistä, Tim Gazea, Jim Leftwichiä ja Michael Jacobsonia, jotka johdattivat minut aseemisen kirjoituksen teosaineistojen piiriin ja vastasivat kysymyksiini termin määrittelystä ja taidemuodon lähihistoriasta.

³ Työni liitteissä on nähtävillä Tim Gazen aseemista kirjoitusta (Ks. LIITE 1).

⁴ Ks. <http://www.asemic.net>.

⁵ Linkki on tarkistettu 19.8.2014.

ASEEMINEN KIRJOITUS

Aseemisen kirjoituksen määritelmä

Aseeminen kirjoitus (*asemic writing*) on tekstitaiteen muoto, joka ei kannata kielellisille ilmauksille tyypillistä semanttista sisältöä.

Koska aseemisen kirjoituksen käsitteenmäärittely on keskeinen osa työtäni, erittelen määrittelyni tässä alaluvussa. Semantiikka viittaa määritelmässä kielen ilmausten (sanojen, lauseiden ym.) merkitystä tutkivaan kielitieteen haaraan merkitysoppiin ja kielellisten ilmausten merkityssisältöön (Kielitoimiston sanakirja 2012: 'semantiikka').

Aseeminen kirjoitus ei kannata kielellisille ilmauksille, kuten sanoille ja lauseille tyypillisiä semanttisia merkityksiä, mutta sitä on silti mahdollista tutkia semiotiikan piirissä, koska se muodostuu merkeistä ja kantaa kirjoituksen materiaalisen tasoon ja kontekstiin liittyviä semioottisia merkityksiä. Semiotiikalla viitataan tässä yhteydessä kielitieteen ja filosofian piirissä tutkittuun yleiseen merkitysoppiin ja merkkien ja merkkijärjestelmien tutkimiseen (Kielitoimiston sanakirja 2012: 'semiotiikka').

Määritelmässä esiintyvä yläkäsite tekstitaide on yleisnimitys runoudelle, joka korostaa tekstin visuaalisuutta. Ilmaisumuodon piirissä ovat yleisiä kirjallisuutta ja kuvataidetta yhdistävät teokset. (*Tieteen termipankki 18.08.2014: Kirjallisuudentutkimus:tekstitaide.*)

Nina Parish (2008: 68) mainitsee käsitteen aseeminen kirjoitus alaviitteessä artikkelissa *Between Text and Image, East and West: Henri Michaux's Signs and Cristian Dotremont's 'Logogrammes*. Luigi Serafini on käyttänyt käsitettä 2009 kuvitteellisesta maasta tekemänsä ensyklopedian *Codex Seraphinianus*in (1981) kirjoituksesta (Stanley 2010: 8-9). Käsite mainitaan myös Kenneth Goldsmithin kirjassa *Uncreative writing* (2012: 170). Ensimmäinen painettu käsitteen suomennos lienee Geof Huthin (2010: 34) esseessä ”Silmän ensisijaisuudesta ja muita ajatuksia visuaalisen runouden arvottamisesta”, jonka ovat suomentaneet Karri Kokko ja Henriikka Tavi. Olen itse käyttänyt käsitettä Tuli&Savu *Tekstitaide*-vuosikirjan (2012) artikkelissa ”Henri Michaux'n aseeminen

kirjoitus”. Samoin Parnasson artikkelissa ”Kirjoituksen ihme: Katsaus aseemisen kirjoituksen tulkintakeinoihin ja traditioon” (6-7/2013). Juha-Pekka Kilpiö mainitsee käsitteen Parnasson kritiikeissä ”Käsin kirjoitettu linja” (1/2013) ja ”Aseemista avant la lettre” (6-7/2013). Ilkka-Juhani Takalo-Eskola mainitsee käsitteen Parnasson artikkelissa ”Terveisiä aseemisuuden historiasta” (2/2014).

Määritelmän tausta

Olen muotoillut työtä varten aseemisen kirjoituksen määritelmän. En voinut tukeutua aiempiin akateemisissa kontekstissa esitettyihin määritelmiin, koska niitä ei ole. Tim Gazen kirjoitukset aiheesta ja hänen kanssani käymä sähköpostivaihto toimivat määritelmän taustana. Hän on ollut taidemuodon syntymisestä saakka kiinnostunut termin määrittelystä ja tarkasta taustoittamisesta, mutta hänkään ei käytä pelkästään yhtä määritelmää. Lisäksi visuaaliset runoilijat Michael Jacobson ja Geof Huth määrittelevät termin eri tavoin.

Tarkka terminologia rajaa taidemuodon ja tällä hetkellä rajauksia on useita aseemisen kirjoituksen piirissä. Yhtenäinen kansainvälinen sanakirjamääritelmä olisi siinä mielessä tärkeä, että sen avulla on mahdollista ymmärtää tarkasti, mitä termillä tarkoitetaan.

Kirjallisuudentutkija Roland Barthes sekä taiteentutkijat Akane Kawakami ja Nina Parish ovat tutkineet aseemisen kirjoituksen kanssa limittäistä aihetta, mutta he käyttävät erilaista terminologiaa.

Barthes (1982: 201) käyttää aiheesta käsitettä *écriture illisible*. Kawakami on jatkanut termin käyttöä englanniksi muodossa *illegible writing*. Termille ei ole olemassa vakiintunutta suomennosta ja sen tekeminen on vaikeaa. Termin suora suomennos 'lukukelvoton kirjoitus', sisältää vahvan arvottavan latauksen, kun ilmauksen alkuperäismerkityksen voi tulkita myös neutraalimmin 'kirjoitukseksi, jota ei voi lukea'. Neutraalimpi suomennos on kuitenkin niin pitkä, että se kuvaa huonosti käsitteen tiivistä ranskalaista ja englantilaista vastinetta, vaikka se on sisällöltään osuvampi.

Barthesin termi ei liity pelkästään taiteentutkimukseen, vaan sillä on myös yleinen merkitys. Myös huonosta käsialasta, vaikeasti luettavasta tai tuhraantuneesta kirjoituksesta voidaan sanoa, ettei sitä voi lukea (merkityksessä *écriture illisible*). Termiä aseeminen kirjoitus käytetään harvemmin tällaisessa yhteydessä, koska se on vakiintunut merkitsemään taiteellisia teoksia.

Gazen päätoimittamassa alakulttuurijulkaisussa *Asemic Magazine* 3⁶, esitetään aseemisen kirjoituksen määritelmä, joka on lähimpänä tässä työssä esittämäni. Se on: "The asemic means having no semantic content." eli "Aseeminen tarkoittaa, ettei semanttista sisältöä ole." Lisäsin määritelmään tarkennuksen siitä, että aseeminen kirjoitus ei sisällä kielellisille ilmauksille tyypillistä semanttista sisältöä, koska kirjoitus muodostaa merkityksiä materiaalisella tasolla eli ilmaisumuoto ei ole semanttisesti tyhjä.

Tästä poiketen Gaze (Lynn 2009b, Jacobson 2008) määrittelee termin useassa haastattelussa ja nettisivuillaan 'kirjoitukseksi, jota ei voi lukea'. Gaze mainitsee haastatteluissa, että hän on tutustunut Barthes'in teksteihin, jotka ovat todennäköisesti vaikuttaneet kyseisen määritelmän syntyyn. Määritelmä esiintyy myös suomalaisella kentällä Gazen ajatteluun lyhyesti viittaavassa Kilpiön (2013: 63) kritiikissä. Se on siis yleinen visuaalisen runouden alakulttuurin piirissä.

En ole jatkanut termin *écriture illisible* käyttöä, koska termi aseeminen kirjoitus on taideteoksiin viittaava erikoistermi, joten se kuvaa tutkimuskohteita tarkemmin.

Termistä *écriture illisible* johdetun määritelmän käyttöä en ole jatkanut kahdesta syystä. Ensimmäinen peruste on se, että lukutaito on subjektiivisesti määrittyvää, joten siihen perustuvaa määritelmää on vaikea ymmärtää yksiselitteisesti. Tämä johtuu osittain siitä, että määritelmä tukeutuu tulkitsijan ominaisuuksiin eli lukutaitoon eikä teoksen ominaisuuksiin eli kirjoituksen merkityssisältöön.

Toinen ja merkittävämpi perustelu on se, että määritelmä sisältää implisiittisesti ajatuksen siitä, että lukemisen konventiot eivät vaikuta aseemisen kirjoituksen tulkintaan. Aseemista kirjoitusta sisältävät työt ammentavat poikkeuksetta lukemisen ja kirjoittamisen historiallisista konventioista. Silti taidemuotoa on tutkittu lähinnä sellaisen terminologian avulla, joka ei suoraan liitä ilmaisumuotoa osaksi näitä konventioita.

⁶ Lehti on zine eli yksityisen henkilön tai ryhmän kokoama, tulostama ja levittämä alakulttuurijulkaisu. Lehti on luettavissa osoitteessa: <<http://xpressed.sdf-eu.org/asemicmag/amvol3.pdf>>. Linkki on tarkistettu 19.8.2014.

Esimerkiksi Parish (2007: 20, 193) kutsuu Michaux'n aseemista kirjoitusta visuaaliseksi merkeiksi (*visual signs*⁷) ja esieleiksi (*pré-geste*). Termin esiele Parish (2007: 193) määrittelee seuraavalla tavalla: ”Esiele edustaa ilmaisua, joka luodaan ennen käsitystä kielellisistä muodoista, ennen kuin kieli- ja lauseopilliset muodot on opittu tai hallitsevat ilmaisua. Esiele edeltää jopa elettä⁸.” Toinen esimerkki on Kawakami (2011: 388), joka tutkii milloin Michaux'n kirjoitus on visuaalista (*visual*) tai kirjoituksellista (*scriptoral*) ja abstraktia (*abstract*) tai figuratiivista (*figurative*).

Michaux'n, Réquichot'n ja Serafinin aseemiset teokset liittyvät lukemisen ja kirjoittamisen historiallisiin konventioihin muun muassa tekstuaalisten konventioiden, käsin kirjoittamisen kehollisuuden, vieraan kulttuurin kirjoitusjärjestelmän, kirjoituksen välineiden ja kirjoituksen teknologian kautta. Semiotiikan näkökulmasta C. S. Peircen merkkien luokittelu, Jacques Derridan jälkistrukturalistinen semiotiikka ja Roy Harrisin kirjoitusalan semilogia osoittavat, että aseeminen kirjoitus sisältää lukemisen ja kirjoittamisen konventioihin liittyviä merkityksiä. Jatkan tästä aiheesta työni teoriaosiossa, jossa käsittelen aseemista kirjoitusta semiotiikan näkökulmasta.

Jacobson (Lynn 2009b) on laajentanut Gazen määritelmää erottelemalla todellisen aseemisen kirjoituksen ja suhteellisen aseemisen kirjoituksen. Ensimmäisellä hän tarkoittaa aseemista kirjoitusta, jota kukaan ei pysty lukemaan, ei edes teoksen tekijä itse. Toisella hän viittaa aseemiseen kirjoitukseen, jonka kirjoitusjärjestelmän jotkut hallitsevat mutteivät kaikki. Tällöin aseemisen kirjoituksen piiriin liitettäisiin keksityt kielet ja käsikirjoitukset, joiden kieltä ja kirjoitusjärjestelmää ei ole yksiselitteisesti selvitetty kuten *Voynichin*-käsikirjoitus⁹.

⁷ Huomioitavaa on, että Parish ei määrittele termiä visuaaliset merkit.

⁸ ”The 'pré-geste' constitutes the state before the realization of any notion of linguistic construct, before grammatical and syntactical constraints are learnt or imposed, even before the gesture” (Parish 2007: 193.)

⁹ *Voynichin*-käsikirjoitus on vanha 1400-1438-lukujen välillä Keski-Euroopassa kirjoitettu teksti, jonka koodia ja kirjoitusjärjestelmää ei ole selvitetty (Romaine 1928: 1-5). Käsikirjoitusta säilytetään *Yalen* yliopiston harvinaisiin kirjoihin ja käsikirjoituksiin erikoistuneessa *Beinecken* erikoiskirjastossa. Käsikirjoitus on digitoitu *The Internet Archiven* kokoelmiin ja se on luettavissa osoitteessa:

<<https://archive.org/details/TheVoynichManuscript>>. Linkki on tarkistettu 19.8..2014.

Jos aseemisen kirjoituksen käsitettä laajennetaan kirjoitusjärjestelmiin, joita suurin osa ei hallitse, termi on mahdollon ymmärtää teoksista käsin objektiivisesti. Tämä on mielestäni ongelma, joka sisältyy jo alkuperäiseen määritelmään, jonka luontevaa jatketta Jacobsonin lisäys on. Selkeintä on käyttää termiä kirjoituksesta, jolla ei ole kielellisille ilmauksille tyypillistä semanttista sisältöä.

Voynichin-käsikirjoituksen tapaus on tässä suhteessa astetta mielenkiintoisempi. Ovatko sellaiset käsikirjoitukset aseemisia, joiden kieltä ja kirjoitusjärjestelmää kukaan ei enää osaa. Tämä vaikuttaisi empiirisesti loogiselta päätelmältä, mutta asia ei ole näin yksinkertainen.

Derrida on kirjoittanut siitä, voidaanko merkkejä, joiden koodia kukaan ei tunne, kutsua kirjoitukseksi. Hän ottaa esimerkiksi tilanteen, jossa ainoastaan lähettäjä ja vastaanottaja tuntevat viestin koodin, ja he ovat molemmat poissa tai kuolleet. Voidaan ajatella, että viestiä ei voi kukaan enää lukea eikä se siis ole kirjoitusta, mutta Derrida ajattelee, että toistuvista merkeistä muodostuva koodi säilyttää luonteensa kirjoituksena, vaikkei kukaan tuntisi sitä. Toistoon perustuva koodi on myös teoriassa aina mahdollista purkaa. (Derrida 1972: 375.)

Yhdyn Derridan ajatteluun. Siispä käsikirjoitukset, joissa on toistuvia merkkejä ja joita ei ole onnistuttu selvittämään, kuten *Voynichin*-käsikirjoitus, eivät ole aseemista kirjoitusta, vaikka niiden koodia ei kukaan tunne. Kirjoituksen kutsuminen aseemiseksi on perusteltua vasta kun tiedetään, ettei se kanna kielellisille ilmauksille tyypillistä semanttista sisältöä. *Codex Seraphinianus* on tässä suhteessa mielenkiintoinen teksti, koska se sisältää toistuvia merkkejä muttei koodia. Serafini on itse vahvistanut kirjoituksen olevan aseemista (Stanley 2010: 8-9).

Huthin (2010: 34) mukaan aseemista kirjoittamista ovat keksityillä käsialoilla kirjoitetut tekstit tai tekstit, jotka on kirjoitettu tavanomaisilla kirjaimilla mutta jotka on järjestetty siten, ettei yhdelläkään tekstin ”sanoista” ole merkitystä sillä kielellä, jolla teksti on kirjoitettu.

Määritelmän ongelma on se, ettei ilmaus keksitty käsiala varsinaisesti viittaa kirjoitukseen, jolla ei ole semanttista sisältöä. Keksitty käsiala voi tarkoittaa luonnollisella kielellä kirjoitettua tekstiä, joka on

kirjoitettu omaperäisellä käsialalla. Jälkimmäinen esimerkki jättää huomioimatta sen, että kirjaimilla erillisinä yksikköinä on oma symbolimerkitys, niiden merkitys viittaa aina tiettyyn foneettiseen äänteeseen.

Määritelmän taustoitus osoitti, että tutkimuskenttä kaipaisi selkeitä ja yhtenäisiä käsitteitä. Tällä hetkellä eri tutkijat käyttävät samoista tutkimuskohteista erilaista terminologiaa. Visuaalisen runouden kentällä ongelmana on, että termi aseminen kirjoitus määritellään eri tavoin. Tämä moninaisuus johtuu varmasti osittain aiheen uutuudesta. Olisi kuitenkin perusteltua yhtenäistää terminologiaa.

Käsitteen syntyhistoria

Aseemisen kirjoituksen käsite on syntynyt 90-luvun lopulla visuaalisten runoilijoiden kansainvälisen verkoston piirissä, joka julkaisi pieniä runouslehtiä ja toimitti niitä toisilleen postin välityksellä. Amerikkalainen runoilija Jim Leftwich teki 90-luvun puolivälissä runosarjoja, joissa hän varioi John M. Bennetin runoja muodostaen niiden tavuista rytmikkäitä kuvioita. Hän lähetti sarjat John Byrumille. Byrum lähetti hänelle vastaukseksi postikortin, jossa hän kirjoitti: ”*Jos jatkat tätä rataa, teet pian aseemisia runoja.*” Leftwichia kiinnosti jatkaa valitsemallaan tiellä, ja hän alkoi käyttää käsitettä aseeminen kirjoitus. Vuonna 1998 australialainen Tim Gaze otti saman runoilijaverkoston piirissä yhteyttä Jim Leftwichiin ja oppi käsitteen häneltä. He alkoivat molemmat tehdä aseemista kirjoitusta ja julkaista töitään pienissä runouslehdissä. (Leftwich, henkilökohtainen tiedonanto 19.9.2013.)

2000-luvulla visuaaliset runoilijat ryhtyivät välittämään teoksia internetin rekisteröinnin vaativien sähköpostilistojen kautta. Pieniä runouslehtiä alettiin julkaista avoimilla nettisivuilla. Tärkeä aseemista runoutta välittänyt sähköpostilista oli vieläkin toiminnassa oleva *writing-l*, jonka toimintaan osallistui myös suomalainen runoilija Jukka-Pekka Kervinen. Sähköpostilistalla ilmoitettiin muun muassa 2000-luvun alussa ilmestyneen aseemista kirjoitusta sisältäneen runouslehden *xStreamin* julkaisusta. Lehti oli Kervisen toimittama. (Kervinen, henkilökohtainen tiedonanto 19.9.2013.)

2000-luvun puolivälissä Gaze julkaisi nettisivun ASEMIC, jonne hän laittoi ladattavaksi lehden *Asemic Magazine*. Lehden sisältö on täysin aseemista kirjoitusta. (Gaze, henkilökohtainen tiedonanto 27.4.2013.)

Gaze laittoi sivulle ASEMIC myös esille laajan lista ilmiöistä, jotka ovat vaikuttaneet aseemisen kirjoituksen syntyyn. Traditio kattoi piiriinsä teoksia muun muassa visuaalisen runouden, jälkimodernin kuvataiteen, okkultistisen kirjoituksen ja aasialaisen kalligrafian piiristä. Tämä teki ilmiöstä merkittävän kokeellisen runouden piirissä. Aseemisen kirjoituksen määritelmä nosti esiin taiteenlajin, jota oli harjoitettu pitkään

eri taidemuotojen piirissä mutta jota kuvaamaan ei aiemmin ollut täsmällistä käsitettä.

Samaan aikaan kun Gaze julkaisi nettisivunsa, internetin vivahteikas visuaalisen runouden kulttuuri alkoi levitä sähköpostilistoilta laajemman yleisön saataville blogeihin ja yhteisöpalveluihin kuten Facebookiin ja Twitteriin. Aseemisesta kirjoituksesta kiinnostuneet runoilijat ja kuvataiteilijat määrittelevät ilmiötä ja julkaisevat teoksiaan yhä paljon internetissä.

Tulkintakeinoja

Esittelen seuraavaksi neljä tulkintakeinoja, joiden avulla aseemisen kirjoituksen poetiikkaa voi jäsentää yleisemmällä tasolla. Syvennän tulkintakeinoja työni teoria- ja analyysiosiossa, mutta koska kyseessä on niin uusi tutkimusaihe, on mielestäni perusteltua liittää käsitteenmäärittelyyn yhteyteen lyhyt katsaus aseemisen kirjoituksen tulkintakeinoihin ja traditioon. Ne antavat käsitteenmäärittelylle tiiviisti esitetyn yleisen tulkintakontekstin. Esittelemäni tulkintakeinot ovat kirjoitusjärjestelmien tuntemus ja huomion kiinnittäminen kirjoitus- ja julkaisualustan tuottamiin merkityksiin, visuaaliseen tekstikonventioon ja kirjoitustyyliin.

Yksi aseemisen kirjoituksen ilmeinen tulkintakehys syntyy tilanteessa, jossa se jäljittelee luonnollisen kielen kirjoitusjärjestelmää. Tällöin olennaista on eri kirjoitusjärjestelmien tuntemus, jotta tietyn työn osaa yhdistää oikeaan kulttuurikontekstiin.

Hyvä esimerkki tästä on Henri Michaux'n *Liikkeet*, jotka on sivelletty kiinanmusteella akvarellipaperille käyttäen klassista kalligrafian sivellystekniikkaa, jossa sivellinkättä ei tueta mihinkään (Parish 2007: 159–201). Osa kirjoituksesta muistuttaa kiinalaisia kirjoitusmerkkejä (ks. Michaux 2001: 565, 567), mutta samanaikaisesti katsoja tietää, ettei kirjoitus ole kiinaa. Teoksen viehätys perustuu katsomiskokemuksessa tapahtuvaan jatkuvaan merkityksen muutokseen, eräänlaiseen nyrjähdykseen merkitysvaruudessa. Samoissa sivelleyissä muodoissa näkee vuoroin häivähdyksen kiinan kirjoituksesta ja vuoroin abstrakteja muotoja. Eikä kirjoitus lopulta palaudu yksiselitteisesti kumpaankaan nähdystä vaihtoehdoista.

Toinen tärkeä aseemisen kirjoituksen tulkintakeino on kirjoitus- ja julkaisualustan synnyttämien merkityksien analysointi ja tulkinta. José Parlán¹⁰ graffiteista vaikutteita ottanut aseeminen kalligrafia nostaa hyvin esiin tähän liittyviä keskeisiä kysymyksiä. Parlá on tehnyt taidetta monenlaisille alustoille, muun muassa seinälle, taulupohjalle ja paperille.

¹⁰ Ks. Parlà, José 2011: *Walls, Diaries and Paintings*. Hatje Cantz Verlag: Stuttgart. José Parlán teoksia on nähtävillä myös hänen nettisivuillaan: < http://www.joseparla.com/#!menu/selected_works/ >. Linkki on tarkistettu 19.8.2014.

Jokainen alusta määrittelee töiden luonnetta. Parlán graffiteja mukailevat teokset ovat olleet esillä taidemuseoissa, mikä luo kiinnostavan ristiriidan kirjoitus- ja julkaisualustan välille. Taide, jonka estetiikka on tuttua kadulta, on esillä taidemuseossa aivan erilaisessa tulkintakontekstissa. Kirjoitus- ja julkaisualusta nostavat esiin aseemiseen kirjoitukseen liittyviä poliittisia kysymyksiä. Sama teos kantaa aivan erilaisia yhteiskunnallisia merkityksiä riippuen siitä onko se esillä taidemuseossa, tunnetun kustantamon kirjassa, blogissa vai esimerkiksi kadulla laittomalla kirjoitus- ja julkaisualustalla.

Geof Huth on kirjoittanut oivaltavasti aseemisen kirjoituksen tulkintamisesta. Hän esittää, että yksi tulkinnan tapa on tekstuaalisen konvention¹¹ kautta syntyvä merkitys, josta esimerkiksi otetaan sarjakuva (Huth 2010: 34). Aseeminen kirjoitus voi olla sarjakuvavuorokauden sisällä, kuten Satu Kaikkosen aseemisessa sarjakuvassa *Some Asemic Calculations* (2011). Tällöin sen tulkinta perustuu osittain siihen, että teos on ulkoisesti järjestetty sarjakuvan muotoon. Toinen esimerkki on ensyklopedian tekstuaaliset konventiot Luigi Serafinin *Codex Seraphinianusissa*. Teos on kuvitteellisesta maasta kertova ensyklopedia, jonka tekstit ovat aseemista kirjoitusta teoksen kirjallisuusinstituutioon liittäviä tekstejä lukuunottamatta. Teoksessa aseemisen kirjoituksen tulkinta perustuu osiltaan tekstuaaliseen kontekstiin eli siihen, esitetäänkö se otsikon, leipätekstin, sisällysluettelon, taulukon vai kuvatekstin paikalla.

Toinen Huthin esittämä aseemisen kirjoituksen tulkinnan tapa on kirjoitustyylin tarkastelu. Hän kirjoittaa, että tyypografisesti jäykät tekstit saattavat mieltä jäykiksi byrokraattisiksi teksteiksi, vaikka niillä ei olisi semanttista sisältöä (Huth 2010: 34). Hyvä esimerkki kirjoitustyylistä teoksen semantiikan keskeisenä piirteenä on kiinalaisen kalligrafian traditioon liittyvä alalaji *cao shu* eli ruohokirjoitus, jonka viimeinen muoto *kuang cao*, villi tai hullu ruohokirjoitus, syntyi Tang-dynastian aikana 618–

¹¹ Tekstuaalinen konventio viittaa tekstilajiin ja tekstin osaan, jotka on usein mahdollista päätellä kirjoituksen graafisen asettelun perusteella. Tekstilajilla viitataan tekstin genreen, joita ovat esim. lyriikka, proosa ja epiikka ja näistä jakautuneet tekstilajit esim. runo, ensyklopedia, kirje ja sarjakuva. Tekstin osa taas tarkoittaa niitä erillisinä jäseneltäviä elementtejä, joista teksti muodostuu, joita ovat esim. otsikko, leipäteksti, alaotsikko, sisällysluettelo ja kuvateksti.

907. Villissä ruohokirjoituksessa pyritään vangitsemaan paperille maailmankaikkeutta ylläpitävä spontaani elämänvoima *qi*, joka on yksi suuren Taon ilmentymistä. (Huotari, Seppälä 2005: 297–298) Kirjoituksella ei ole semanttista sisältöä, joten sen keskeinen filosofinen merkitys ilmaistaan kirjoitustyylin avulla, joka on esimerkiksi kalligrafi Zhang Xu'n (710–750) töissä spontaani, kiiwas, pakoton ja vauhdikas (Ks. LIITE 2).

Villin ruohokirjoituksen tulkinta perustuu kalligrafian tulkintakeinojen käyttöön, jotka sopivat tässä tapauksessa myös aseemisen kirjoituksen analysointiin. Tällöin tutkitaan runoilijan käyttämiä välineitä, ja tekniikkaa ja sitä miten onnistuneesti kirjoitustyyli välittää runoilijan tunteen ja teoksen filosofisen idean.

Aseemisen kirjoituksen tulkinnassa tärkeää on kirjoitusjärjestelmien tuntemus ja huomion kiinnittäminen kirjoitus- ja julkaisualustaan, tekstikonventioon sekä kirjoitustyyliin. Esitetyt tulkintatavat ovat hyvin konkreettisia ja siten hyvä lähtökohta yleisemmille esteettisille, poliittisille ja filosofisille huomioille. Jatkan aseemisen kirjoituksen tulkintakeinojen syventämistä työni teoria- ja analyysiosiossa.

Katsaus traditioon

Aseemisen kirjoituksen traditio on kiehtova alue, jonka piiristä löytyy runsaasti kirjoituksen marginaalisia muotoja. En pysty gradun kaltaisessa tutkielmassa esittelemään traditiota tyhjentävästi¹², mutta pyrin esittelemään lyhyesti sen kuusi päälinjausta: visuaalisen runouden, kalligrafian, esoteerisen taiteen, primitivistisen taiteen, modernistisen taiteen, visuaalisen runouden ja käsitetaiteen. Huomioitavaa on, että usein sama taiteilija edustaa useampia linjauksista samaan aikaan esimerkiksi Michaux on samanaikaisesti visuaalinen runoilija ja modernistinen kuvataiteilija.

Edellisessä tulkintakeinoja esittelevässä luvussa nousi jo esiin kaksi aseemisen kirjoituksen tradition suuntausta: ensimmäiseksi visuaalinen runous Henri Michaux'n töiden kautta ja toiseksi kalligrafia Zhang Xu'n töiden kautta. En käsittele aihealueita enää uudelleen tässä luvussa päällekkäisyyden välttämiseksi. Esittelen seuraavaksi esoteerista taidetta tehneen okkultistin Austin Osman Sparen, primitivismistä vaikutteita ottaneen Cy Twomblyn, modernistisen kuvataiteen avaaman näkökulman Henri Michaux'n teoksiin ja käsitetaiteen Bernard Réquichot'n teossarjan avulla.

Kirjallisuudelle ja kuvataiteelle olennainen mutta akateemisessa tutkimuksessa vähemmälle huomiolle jäänyt länsimainen esoteerisen taiteen traditio on vaikuttanut aseemiseen kirjoitukseen. Austin Osman Spare (1886–1956) ja sigilit ovat hyvä esimerkki tästä (Ks. LIITE3). Spare oli englantilainen taiteilija, joka harjoitti automaattikirjoitusta ja -piirtämistä samaan aikaan kuin surrealistit. Spare oli myös okkultisti, joka teki sigileitä.

Teoksessa *The Zoëtic Grimoire of Zos*¹³ Spare selittää menetelmänsä. Sigiliä tehtäessä kielellinen ilmauksen visuaalinen ulkoasu

¹² Laajempaan traditioon syventymistä varten hyviä teosaineistoja ovat Michel Ragonin vuonna 1969 ilmestynyt *Vingt-cinq ans d'art vivant*, erityisesti teoksen osio ”*goût du signe dans l'art actuel (s. 265-267)*”, Roland Barthesin esseekokoelma *L'obvie et obtus: Essais critiques III (1982)*, Steve McCafferyn ja Jed Rasulan toimittama *Imagining Language: An Anthology (1988)*, Nico Vassilakis ja Crag Hillin toimittama *The Last Vispo Anthology: Visual Poetry 1998-2008 (2012)* ja Tim Gazen *ASEMIC*¹²-nettisivu.

¹³ Käsikirjoitus on julkaistu ensimmäisen kerran Sparen kuoleman jälkeen keskeneräisenä.

muutetaan abstraktiin muotoon muun muassa vaihtamalla kirjainten osien paikkoja ja venyttämällä ja pienentämällä ja suurentamalla niitä. Tämän jälkeen tekijä pyrkii unohtamaan sigilin merkityksen, jolloin se alkaa toimia alitajuisella tasolla. (Spare 2007: 24–25.) Sigiliä tehtäessä semanttinen kirjoitus muokataan abstraktiin muotoon, jolloin lopputulos näyttyy aseemisena. Sigilien tekeminen on henkilökohtaisen kielen luomista alitajunnan ja tietoisien mielen välille.

Sparen työt ovat kiinnostavia, koska ne eivät perustu alkuperään, tekijään tai teoksen lopullisuuteen kuten modernistisessa taidekäsitteessä, mutta ne eivät myöskään nojaa menetelmään, materiaalin kierrättämiseen tai käsitetaiteelliseen konseptiin, jotka ovat yleisiä postmodernistisen ilmaisun keinoja. Maaginen rituaali on rakenteeltaan yleinen, se ei ole taiteilijan henkilökohtaisen luovuuden tulosta ja sen voi helposti selittää muille. Rituaalia suorittaessaan taiteilija luo kuitenkin sigilin avulla henkilökohtaisen symbolikielen alitajunnan ja tietoisien tajunnan välille.

Kukaan muu kuin tekijä ei kuitenkaan tiedä sigilin merkitystä eivätkä uudelleenjärjestetyt kirjaimet enää ole kirjaimia tai semanttisia yksiköitä, jolloin semanttisen kirjoituksen ehdot eivät täyty. Mielestäni sigilit siis ovat aseemisia. Toisaalta niitä kuvaamaan on jo täsmällinen termi, jota on suositeltavaa käyttää niiden yhteydessä. Aseeminen kirjoitus sijoittuu tässä tapauksessa käsittehierarkiassa sigilin yläkäsitteeksi.

Amerikkalaisen kuvataiteilija Cy Twomblyn¹⁴ (1928–2011) teokset ovat hyvä esimerkki primitiivisestä ja naivistisesta linjasta, joka liittyy aseemiseen kirjoitukseen. Twombly tuhraa valkoisia papereita pimeässä vasemmalla kädellä. Hän edustaa kirjoittamisen kulttuurin ehdotonta kääntöpuolta, jota vasemman käden käyttö, pimeyden aiheuttama näkökyvyn puute ja tahallinen sotkeminen kuvastavat. Barthes (1982: 154) kirjoittaa Twomblystä, että hän on kirjoitusta tekevä kuvataiteilija, jolla on pääsy graffitin alueelle. Ilman katutaiteilijan anonymiteetin suojaa, hän on kuitenkin itse vastuussa jokaisesta töherryksestään. Tällainen itsensä altistaminen ei-loogiselle ja ei-tietoiselle ja suunnittelemattomalle töhrimiselle on uskaliaista länsimaaisessa kulttuurissa. Twomblyn töitä

¹⁴ Ks. Twombly 1987: 27-42.

katsoessa on mahdollista siirtyä alueelle, joka kulttuurissa tavallisesti kätketään.

Michaux'n *Liikkeet* on julkaistu runovalikoimana, mutta alkuperäisteokset ovat olleet esillä myös useissa taidenäyttelyissä. Michaux'lle (2001: 371) *Liikkeiden* keskeisin piirre oli kehollinen ilmaisu, joka oli hänelle autenttisin merkityksen välittäjä. Kehollinen ilmaisu oli länsimaissa tärkeä 1940–1970 luvuilla muun muassa abstraktissa ekspressionismissa, tasismissa CoBrA:ssa ja lettrismissä. Ranskalainen taidehistorioitsia Michel Ragon (1969: 265-267) esittää teoksessaan *Vingt-cinq ans d'art vivant* ("Viisikymmentä vuotta elävää taidetta") kokonaisen luvun, jossa hän käsittelee modernistisia taiteilijoita, jotka tekevät itse luomiaan kirjoitusmerkkejä. *Liikkeiden* kirjoituksessa Michaux (mts.) halusi näyttää oman temponsa muille. Sen lisäksi, että Michaux tutki *Liikkeissä* kiinalaisen kalligrafian estetiikkaa visuaalisen runouden keinoin, teossarja ottaa vaikutteita myös modernistisen kuvataiteen traditiosta ja liittyy ilmaisussaan osaksi sitä.

Bernard Réquichot'n kirjeet *Ecrites illisibles* koostuu esittelytekstistä, viidestä kirjeestä ja johtopäätöksestä, jotka on kirjoitettu aseemisella kirjoituksella. Tekstit ovat testamentti, jonka Réquichot kirjoitti kahden yön aikana neljätoista päivää ennen itsemurhaansa (Barthes 1982: 201). Käsitetaiteellisen teossarjasta tekee se, että teosten nimissä esiintyvä käsitteellinen idea ohjaa tekstien lajityypin tunnistamista ja tekstien tulkintaa. Kirjeet on otsikoitu semanttisella kirjoituksella ja esimerkiksi teoksessa "Lettre d'insultes" ("Herjauskirje") (Réquichot 2002:197) otsikoinnin ja aseemisen kirjoituksen välinen suhde on ironinen. Lukija odottaa otsikon perusteella, että kirjeestä voi lukea solvauksia, mutta huomaa nopeasti, ettei tekstiä voi lukea. Aseemisen kirjoituksen käyttö teoksessa aiheuttaa sen, että teksti jää ironisen monitulkintaiseksi. Jatkan Réquichot'n teosten tulkintaa työni analyysiluvussa.

Aseemisen kirjoituksen tradition systemaattinen kartoitus olisi perusteltua. Itse pystyin antamaan gradun kaltaisessa tutkielmassa vain lyhyen katsauksen aseemisen kirjoituksen tradition kuuteen pääjuonteeseen: visuaaliseen runouteen, kalligrafiaan, esoteeriseen taiteeseen,

primitivistiseen taiteeseen, modernistiseen taiteeseen, visuaaliseen runouteen ja käsitetaiteeseen.

ASEEMINEN KIRJOITUS SEMIOTIIKAN NÄKÖKULMASTA

Roland Barthes yksityinen semiografia

Semiotiikan tutkija Roland Barthesin huomiot liittyvät työni historialliseen kontekstiin ja semiotiikan kontekstiin. Hän on kirjoittanut taiteilijoiden kiinnostuksesta lukukelvottomaan kirjoitukseen (*écriture illisible*) jo 1970-luvulla Henri Michaux'n, Paul Kleen, Max Ernstin, Pablo Picasson, André Massonin, Cy Twomblyn ja Bernard Réquicho'n teosten näkökulmasta (Barthes 1982: 142, 146, 201).

Barthes (1982: 201) kutsuu kirjoitustapaa yksityiseksi semiografiaksi¹⁵ (*sémiographie particulière*¹⁶). Käsite sisältää ajatuksen uniikista pelkästään kirjoittajalle ominaisesta ilmaisusta ja sen tuottamista merkityksistä.

Barthes on myös itse tehnyt kirjoitusta, jota ei voi lukea. Vuonna 1975 ilmestyneen teoksen *Barthes par Roland Barthes* ("Barthes Barthesista") aivan lopussa on kaksi kuvaa¹⁷, joista ensimmäinen muistuttaa graafista kirjoitusta ja toinen töhertelyä, jolla ei ole semanttista sisältöä (Ks. LIITE 4). Barthes (1975: 187, 189) liittää kuvien alle kysymyksen: "Turhaa töhertelyä... vai merkittäjä ilman merkittyä?"¹⁸

Kysymys liittää kuvat Ferdinand de Saussuren strukturalistiseen semiotiikkaan ja perustelee aseemisen kirjoituksen tarkastelun semiotiikan näkökulmasta. Saussurelaisen ajattelutavan mukaan merkin identiteetin määrittää merkkijärjestelmä, joka on erojen muodostama rakenne. Saussure (1985: 99) erottaa merkistä merkittäjän (*signifiant*) ja merkityn (*signifié*), joista merkittäjä tarkoittaa merkin fyysistä akustista puolta ja merkitty merkin käsitesisältöä. Barthes tuntuu viittaavan kysymyksellään siihen,

¹⁵ "Ainsi naît une sémiographie particulière (déjà pratiquée par Klee, Ernst, Michaux et Picasso): l'écriture illisible." (Barthes 1982: 201.)

¹⁶ Käsitteen *sémiographie particulière* alkuosa koostuu alkuliitteestä *sémio* ja loppuliitteestä *graphie*. Alkuliite *sémio* viittaa sanoihin *sémiotique* ja *sémiologie*, jotka tarkoittavat semiotiikkaa. Loppuliite *graphie* taas tarkoittaa sanan kirjoitustapaa. Sana *particulière* tarkoittaa muun muassa erityistä, jollekin ominaista, henkilökohtaista ja yksityistä. (MOT WSOY Suomi-ranska-suomi-sanakirja 2000: 'sémiologie' 'sémiotique' 'graphie' 'particulière'.)

¹⁷ Ks. Liite 1.

¹⁸ "Le griffonage pour rien... ou la signifiant sans le signifié?" (Barthes 1975: 187, 189.)

edustaako hänen kirjoituksensa saussurelaisen semiotiikan piirissä ainoastaan merkin fyysistä merkitsijää, jolla ei ole käsitesisältöä.

Ajallinen etäisyys näkyy Barthesin tulkinnassa. Hänen vuonna 1975 esittämänsä kysymyksen jälkeen semiotiikan teoria ja soveltava tutkimus on kehittynyt paljon, ja hän itse on ollut yksi sen kehittäjistä. Mielestäni asemista kirjoitusta on Saussuren merkkijärjestelmän eroihin nojaavan teorian sijaan mielenkiintoisempaa käsitellä amerikkalaisen filosofin ja semiootikon Charles S. Peircen pragmaattisen semiotiikan kautta ja ranskalaisen jälkistrukturalistin Jacques Derridan merkityksen rajapintaa tutkivien teorioiden näkökulmasta. Mielenkiintoisen kehyksen aiheelle antavat myös brittiläisen kirjoittamisen tutkijan Roy Harrisin kirjoitusalueen semiologia.

Charles S. Peirce sinsign, legisign ja qualisign

Käsittelen asemista kirjoitusta seuraavaksi amerikkalaisen filosofin ja semiotiikon Charles S. Peircen merkkien luokittelun näkökulmasta. Lisäksi kommentoin Harri Veivon artikkelia ”Tekstin säännönmukaisuudet, produktiivisuus ja raja” (2009), jossa esitetään tärkeitä huomioita semiotiikan soveltuvuudesta taideteoksien analyysiin. Käyn myös läpi miten Parish ja Kawakami hyödyntävät Peircen teoriaa Henri Michaux’n teoksien analyysissä.

Veivo (2009: 31) esittää, että semiotiikka voi näyttäytyä jäykkänä teoreettisena järjestelmänä taideteoksien analyysissa, koska taideteokset usein rikkovat vakiintuneita merkityksen muodostumisen tapoja. Taideteoksien kohdalla on kuitenkin luokittelevan analyysin sijaan mahdollista keskittyä tutkimaan milloin teoksen merkityksenmuodostus noudattaa yleisiä periaatteita ja milloin merkityksiä muodostuu uudella tavalla.

Tämä on mielestäni hedelmällinen lähtökohta myös aseemisen kirjoituksen analyysiin, koska kyseessä on ilmaisumuoto, jonka merkityksen muodostumisen tapoja ei tunneta vielä kovin laajasti tutkimuksen piirissä.

Näkökulma on hyvä aseemisen kirjoituksen tulkinnassa myös siitä syystä, että kyseessä on taidemuoto, jonka typologia on hajanaista. Semiotiikan käsitteistöön perustuvan teosanalyysin avulla on mahdollista löytää yksittäisistä teoksista yleisiä merkityksen muodostumisen piirteitä ja hyödyntää niitä aseemisen kirjoituksen luonteen ja tulkintakeinojen selkeässä jäsentämisessä. Samalla on mahdollista ottaa huomioon jokaisen tutkittavan teoksen erityisluonne.

Esittelen seuraavaksi Peircen semiotiikan perusteet ja ikonin, indeksin ja symbolin käsitteen, koska niiden avulla asemista kirjoitusta on mahdollista jäsentää tarkasti.

Peircen (1998: 290) mukaan merkki koostuu kolmesta osasta, jotka ovat merkkiväline (*representamen*), objekti (*object*) ja tulkinta

(*interpretant*). Peircen semiotiikassa merkkivälineen, objektin ja tulkinnan välinen suhde muodostaa merkin (Huttunen & Veivo 1999: 41).

Peirce jakaa merkit kolmeen luokkaan: ikoneihin (*icon*), indekseihin (*index*) ja symboleihin (*symbol*). Ikonit ovat merkkejä, joiden suhde objektiin perustuu samankaltaisuuteen. Indeksit ovat merkkejä, joissa merkkivälineen ja objektin välinen suhde syntyy kausaliteetin kautta. Symbolien merkkisuhde perustuu konventioon eli yleiseen sääntöön, periaatteeseen tai tapaan, joka liittyy merkkivälineen objektiin. (Peirce 1998: 291-292.)

Michaux'n runokokoelmassa *Liikkeet*, Réquichot'n kirjeissä *Écritures illisibles* ja Serafinin ensyklopediassa *Codex Seraphinianus* aseemisen kirjoituksen tärkein merkitys syntyy mielestäni kirjoitustapahtumassa syntyvästä tekijöiden läsnäolon jättämästä jäljestä. Merkkivälineen kausaalisuhte objektiin viittaa tässä tapauksessa kausaalisuhteeseen fyysisen henkilön ja kirjoitusjäljen välillä. Syvennyn aiheeseen tarkemmin alaluvussa ”Jacques Derrida mahdoton muisti” ja perustelen miksi pidän indeksisyyttä niin tärkeänä.

Lisäksi kaikissa tutkielmani kohdeteoksissa aseeminen kirjoitus esittää ikonisesti kirjoitusta. Aseemisen kirjoituksen ikonisuus on usein niin itsestään selvää, ettei sitä nosteta esiin. On kuitenkin tärkeätä huomata, että liitämme Michaux'n kiinalaiselta kirjoitukselta näyttävät merkit, Réquichot'n latinalaista aakkostoa muistuttavan käsialan ja Serafinin keskiajan koodeksikirjojen säntillisiä ja hienostuneita kirjaimia muistuttavan kirjoituksen välittömästi osaksi kirjoituksen kenttää, koska ne kaikki näyttävät kirjoitukselta, vaikkeivät kannu semanttista sisältöä.

Ikonisen tason välitön tajuaminen on myös edellytys sille, että teokset liittyvät kirjoituksen kontekstiin ja teoksien indeksinen taso on mahdollista tunnistaa kirjoitusjälkenä.

Michaux'n, Réquichot'n ja Serafinin teosten kirjoitus ei kannu symbolisia merkityksiä. Keskeisin syy tälle on se, ettei kirjoitus perustu yhdessäkään teoksessa symboliselle merkkijärjestelmälle, jonka osa jokainen yksittäinen kirjoitusjälki olisi. Toisaalta juuri tämän ansiosta aseeminen kirjoitus tuottaa uudenlaisia merkityksen muodostumisen tapoja.

Veivo tiivistää hyvin eron Saussuren strukturalistisen semiotiikan ja Peircen pragmaattisen semiotiikan välillä. Strukturalistinen semiotiikka perustuu merkkijärjestelmään ja sen eroihin. Pragmaattisessa semiotiikassa otetaan niiden lisäksi huomioon myös merkin luonne yksittäisenä asiana ja tapahtumana ja laatuominaisuuksien joukkona. (Veivo 2009: 33.) Saussuren strukturalistinen semiotiikka sopii lähinnä luonnollisten kielten analysointiin.

Peircen käsitteet *sinsign*, *legisign* ja *qualisign* ja ovat tärkeitä aseemisen kirjoituksen analyysin kannalta, koska ne ottavat samanaikaisesti huomioon merkin luonteen yleisten sääntöjen ilmentymänä, laatuominaisuuksien joukkona ja yksittäisenä asiana tai tapahtumana. Käyn seuraavaksi läpi tarkasti käsitteiden merkitykset.

*Sinsign*¹⁹ (johon tavu sin on liitetty merkityksessä 'ainutkertainen' kuten 'yksittäinen', 'yksinkertainen', latinan *semel*, jne.) tarkoittaa merkin luonnetta yksittäisenä asiana tai tapahtumana (Peirce 1998: 291).

*Legisign*²⁰ tarkoittaa merkin sopimuksenvaraisia ja konventionaalisia piirteitä. *Legisign* määrittelee yksittäisen merkin variaatioiden rajat, ilmaisemalla yleisen säännön ja lainvoimaisen mallin, joiden piiriin jokaisen merkin pitää sijoittua. Jokainen *legisign* tarvitsee yksilöllisen merkin eli *sinsignin* ilmetäkseen, mutta pelkkä *sinsign* ei merkitse mitään ilman *legisignin* ilmentämiä yleisiä merkityksen muodostumisen sääntöjä. (Peirce mts.)

*Qualisign*²¹ tarkoittaa merkin laatuominaisuuksia. Merkki ei voi aktualisoitua ilman laatuominaisuuksia, mutta ne eivät määrittele merkin toimintaa. (Peirce 1998: 291.) Laatuominaisuudet eivät siis kerro merkin luonteesta osana konventiota tai yleisiä sääntöjä tai edusta merkkiä yksittäisenä asiana tai tapahtumana.

¹⁹ .”A Sinsign (where the syllable sin is taken as meaning “being only once”, as in single, simple, Latin semel, etc.) is an actual existent thing or event which is a sign.” (Peirce 1998: 291.)

²⁰ .”A Legisign is a law that is a sign. The law is usually established by men. Every conventional sign is a legisign. It is not a single object, but a general type which, it has been agreed, shall be significant. [- -] Thus, every legisign requires sinsigns. But these are not ordinary sinsigns, such as are peculiar occurrences that are regarded as significant. Nor would the replica be significant if it were not for the law which renders it so.” (Peirce mts.)

²¹ .”A qualisign is a quality which is a sign. It cannot actually act as a sign until it is embodied; but the embodiment has nothing to do with its character as a sign.” (Peirce 1998: 291.)

Michaux'n runokokoelmassa, Réquichot'n kirjeissä Serafinin ensyklopediassa aseminen kirjoitus tekijöiden jättämänä indeksisenä jälkenä ja kirjoituksen ikonina edustaa *legisigniä* eli yleistä sääntöä, joka tulee ilmi *qualisignin* eli laatuominaisuuksien aktualisoitumisen kautta. Jokainen teos on kuitenkin myös *sinsign* eli itsenäinen kokonaisuus, johon indeksisyys ja ikonisuus yleisinä sääntöinä tuottavat erilaisia merkitysvivahteita. Merkityksiä syntyy myös kontekstin ja teokseen liittyvien toisten tekstien kautta.

Myös Parish ja Kawakami ovat kirjoittaneet Peircen semiotiikan näkökulmasta Michaux'n teoksista. Kommentoin seuraavaksi heidän analyysijaan.

Parishin väitöskirja *Experimentation with signs* (2007) keskittyy Michaux'n kaikkiin neljään asemista kirjoitusta sisältävään teokseen, joista kolme viimeisintä ovat *Par la voie des rythmes*, 1974 ("Rytmiä kautta"), *Saisir*, 1974 ("Tarttua/Tajuta") ja *Par des traits*, 1984 ("Viivojen kautta"). Väitöskirja kuvaa ansiokkaasti Michaux-tutkimusta, teoksien tekoprosessia, kontekstointia ja vastaanottoa.

Teoksen *Saisir* analyysissa Parish tekee Peircen käsitteistöä hyödyntävän luokittelevan analyysin Michaux'n hyönteisiä muistuttavista merkeistä. Analyysissä esitetään, että hyönteistä muistuttavat merkit ovat samaan aikaan ikonisia ja indeksisiä, koska ne muistuttavat fyysisesti hyönteisiä ja kuvaavat samaan aikaan indeksisesti Michaux'n persoonallista sivellysjälkeä. Lisäksi hän väittää, että merkit ovat myös symbolisia, koska ne tukeutuvat tiettyyn rajaan saakka Michaux'lle tyypilliseen tyyllilliseen konventioon.²² (Parish 2007: 141.)

Olen samaa mieltä Parishin kanssa siitä, että hyönteisiltä näyttävisissä merkeissä toimii samanaikaisesti ikoninen ja indeksinen taso, mikä johtuu siitä että merkit samanaikaisesti muistuttavat hyönteisiä ja ovat Michaux'n fyysisiä kirjoitusjälkiä. Olen kuitenkin eri mieltä siitä, että merkit olisivat symbolisia, koska ne eivät perustu yleisesti tunnettuun merkkijärjestelmään.

²² "It can therefore be deduced that Michaux's insect-like signs in *Saisir* have both an iconic and an indexical function, for they physically resemble insects, and yet, at the same time represent another way of apprehending reality as well as an attempt at rendering the dynamism of the inner self. They are symbolic in the fact that they rely on convention to a certain extent in Michaux's desire to communicate with the reader." (Parish 2007: 141.)

Kawakamin artikkeli ”Illegible Writing: Michaux, Masson, and Dotremont” (2011) on ansiokas historiallinen koonti kirjailijoiden ja taiteilijoiden viehtymyksestä kirjoituksen materiaalisuuteen 50-60-luvuilla. Jaan Kawakamin artikkelissa esittämän näkemyksen siitä, että Michaux’n kirjoitus ei ole symbolista myöskään teoksessa *Liikkeet*. Kawakami tuo hyvin esille sen, että Michaux’in merkit edustavat niin yksilöllistä ilmaisua, etteivät ne ole konventionaalisen merkkijärjestelmän osa, jonka merkit olisi mahdollista ymmärtää objektiivisesti.²³ (Kawakami 2011: 392-293.)

Kawakami (2011: 392, 393) analysoi Michaux’n kirjoitusta Peircen ikonin, indeksin ja symbolin käsitteen avulla ja tulee lopputulokseen, ettei käsitteistöstä ole juurikaan hyötyä Michaux’n merkkien analysoinnissa, koska indeksisyyden lisäksi merkit eivät juuri kanna ikonisia merkityksiä eivätkä lainkaan symbolisia merkityksiä. Huomioitavaa on, että myös Kawakami keskittyy yksittäisten merkkien luokitteluun eikä tämän takia nosta esiin, että Michaux’n kirjoitus on kokonaisuutena ikonista.

Peircen peruskäsitteistö ei ole kovinkaan hedelmällinen aseemisen kirjoituksen analysoinnissa, jos yksittäisiä merkkejä pelkästään luokitellaan ikonin, indeksin ja symbolin käsitteen avulla.

Kiinnostavaksi Peircen semiotiikka muodostuu, kun huomioidaan myös Peircen käsitteet *legisign*, *qualisign* ja *sinsign* ja perusajatus siitä, että semiotiikka tieteenhaarana voi ottaa huomioon analysoitavien taideteoksien yksilöllisen luonteen ja kyvyn tuottaa merkityksiä uudella tavalla. Näkökulmaero on sama, minkä Veivo esitti artikkelissaan semiotiikan hedelmällisestä soveltamisesta taiteentutkimukseen.

Kawakami ja Parish mainitsevat molemmat, että Michaux’n kirjoitus on indeksistä, mutta he kirjoittavat aiheesta lyhyesti. Itse pyrin työssäni jatkamaan ja syventämään tutkimusta juuri aseemisen kirjoituksen indeksisen luonteen merkityksestä Michaux’n, Réquichot’n ja Serafinin teoksissa. Lisäksi teoksien ikoninen luonne kiinnostaa minua. Pyrkimykseni on keskittyä aseemisen kirjoituksen yhteisiin konventionaalisiin piirteisiin

²³ ”What do the signs in *Mouvements* stand for? [– –] I do not think that they can be symbols, because, although some sort of agreement might exist among the viewers of these signs about their meanings (for instance that they are humanoid or insect-like), it could not be an exhaustive meaning, given that each of the signs is completely individual.” (Kawakami 2011: 392-293.)

tutkimalla yksittäisiä teoksia ja vertailemalla niitä toisiinsa. Olen myös kiinnostunut aseemisen kirjoituksen synnyttämistä uusista merkityksen muodostumisen tavoista ja siitä mitä semanttiselle kirjoitukselle mahdotonta aseeminen kirjoitus voi ilmaista.

Jacques Derrida mahdoton muisti

Aseeminen kirjoitus edustaa yhtä merkityksen muodostumisen rajaa, koska se ei kannata kielellisille ilmauksille tyypillisiä semanttisia merkityksiä, mutta näyttää kuitenkin kirjoitukselta ja muodostuu visuaalisista kirjoitusjäljistä. Tämä herättää kysymyksen, edustaako Michaux'n, Réquichot'n ja Serafinin aseeminen kirjoitus mahdotonta muistia. On selvää, ettei teoksien kirjoitus välitä kielellisille ilmauksille tyypillistä semanttista sisältöä, mutta kiinnostavaa on, voiko teosten kirjoitus edustaa muistia muilla tavoin.

Käsittelen aihetta Albertine Gaurin kirjoittamisen historian *A History of writing* (1984) ja Derridan jälkistrukturalistisen ajattelun näkökulmasta. Tukeudun Derridan artikkeleihin ”La Différance” (”Différance”) ja ”Signature événement contexte” (”Allekirjoitus tapahtuma konteksti”). Lisäksi käsittelen Antti Salmisen artikkelia ”Ei mistään mahdottomaan. Merkityksen rajatiloja Peircestä Derridaan” (2009), jossa avataan filosofista ajattelua mahdottoman käsitteestä.

Salmisen (2009: 49) mukaan merkityksen muodostumisen rajat eivät edusta pelkästään rajoituksia, koska rajat yhdistävät ja erottavat tulkinnan prosesseja ja myös synnyttävät merkityksiä.

Tämän takia asemista kirjoitusta on mielekäästä tutkia vertaamalla sitä semanttiseen kirjoitukseen. Näin on mahdollista tutkia mitä eroja ja yhteneväisyyksiä asemisella kirjoituksella ja semanttisella kirjoituksella on. On kuitenkin tärkeää muistaa, ettei aseeminen kirjoitus edusta semanttisen kirjoituksen vastakohtaa tai ole sille alisteinen ilmiö, vaan kyse on omanlaisesta merkityksen muodostumisen tavasta.

Gaur (1992: 15-16) esittää näkökulman, jossa semanttista kirjoitusta pidetään ennen kaikkea informaation säilyttäjänä ja välittäjänä, suullista kommunikaatiota laajentavana kommunikaatiovälineenä ja muistiteknologiana. Aseemisen kirjoituksen luonne ei voi perustua tähän, koska sen avulla on mahdotonta säilyttää ja välittää kielellisille ilmauksille tyypillistä semanttista informaatiota. Pohjaan tähän käsitykseni asemisesta kirjoituksesta mahdottomana muistina.

Salminen esittää, että Derrida ajattelee mahdollottoman olevan myös jotakin kirjoitettavaa, toisin sanoen merkitys, joka voitaisiin luoda tarkoituksella. Tällöin mahdollottoman kirjoittaminen tarkoittaisi paradoksin kirjoittamista ja paradoksin kirjoittaminen taas loisi mahdollottoman merkin. (Salminen 2009: 51.)

Kuten alussa totesin tarkastelen aihetta tarkemmin Derridan kahden kirjoitusta ja semiotiikkaa käsittelevän artikkeliin kautta. Hannu Sivenius on suomentanut artikkelin ”Différance” ja Antti Kauppinen artikkelin ”Allekirjoitus tapahtuma konteksti”. Käytän heidän suomennoksiaan suorissa lainauksissa. Suomennokset on julkaistu artikkelikokoelmassa *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia* (2003)

Derridan artikkelit sopivat hyvin aiheen käsittelyyn, koska niissä tiivistetään klassinen kirjoituksen käsite ja puretaan sen jälkeen siihen sisältyviä oletuksia. Kun asemista kirjoitusta verrataan semanttiseen kirjoitukseen, on hedelmällistä, että läsnä ovat nämä molemmat tasot. Derrida myös tekee visuaalisen runouden kannalta olennaisia sivuhuomioita.

”La Différance”- artikkelissa Derridan keskeisin väite on, että merkin merkitys syntyy merkkijärjestelmän erojen ja *différencen* eli läsnäoloa lykkäävän viittausjärjestelmän yhteisvaikutuksena. Koska jälki on aina eroava ja lykätty, se ei tule koskaan läsnäolevaksi sellaisenaan.

Derrida tekee artikkelissa myös visuaalisen runouden kannalta tärkeän sivuhuomion. Hän esittää, että latinalaiseen aakkostoon perustuva kirjoitus ei ole yksiselitteisesti foneettista kirjoitusta, koska välimerkit ovat keskeinen osa sen toimintaa. Välimerkit avautuvat osaksi kirjoituksen tilaa visuaalisina eivätkä foneettisina merkkeinä. (Derrida 1972: 5.)

”Allekirjoitus, tapahtuma, konteksti”-artikkelissa Derrida tutkii läsnäolon ja alkuperän välittymistä semioottis-kielellisessä kommunikaatiossa, suullisessa kommunikaatiossa, riiteissä ja tapahtumissa. Hän esittää kriittisiä huomioita kontekstista kirjoituksen merkitystä rajaavana ilmiönä. Samoin hän esittää kritiikkiä riittien ja tapahtumien luonteesta ainutlaatuiseseen läsnäoloon perustuvina tapahtumina.

Aloitan analyysin vertailemalla aseemista kirjoitusta klassisen kirjoituksen käsitteeseen ja etenen Derridan kriittisessä luennassa tekemiin huomioihin.

Klassinen käsitys kirjoituksen luonteesta erottelee suullisen ja kirjoitetun kommunikaation ja tuo esiin tärkeän näkökulman aseemiseen kirjoitukseen mahdottomana muistina.

”Kirjoitetut merkit eroavat suullisesta kommunikaatiosta siinä, etteivät ne vaadi kirjoittajan välitöntä läsnäoloa. Merkkien kirjoittaja voi olla jo poissa tai kuollut, mutta teksti on yhä luettavissa.” (Derrida 1972: 377.)

Tämä on yhdistävä tekijä aseemisen kirjoituksen ja semanttisen kirjoituksen välillä. Aseeminen kirjoitus muodostaa merkin, joka ei vaadi kirjoittajan välitöntä läsnäoloa. Kirjoittajan läsnäolon jättämä jälki jää jäljelle huolimatta kirjoittajan poissaolosta tai kuolemasta.

Tämä huomio nostaa esiin, ettei aseeminen kirjoitus edusta yksiselitteisesti mahdotonta muistia, vaikkei se säilytä ja välitä informaatiota Gaurin esittämällä tavalla. Kirjoittajan läsnäolon jättämä indeksinen jälki liittyy muistiin, koska jos se olisi välitöntä läsnäoloa, siitä ei olisi tehty merkkiä.

Aseeminen kirjoitus tekijöiden läsnäolon jättämänä jälkeen edustaa Michaux’in, Requichot’in ja Serafinin teoksissa muistia. Tällä tavoin aseeminen kirjoitus myös toimii kirjoituksen kaltaisesti ja sillä on kirjoituksen kaltaisia vaikutuksia. Kyse ei siis ole pelkästä visuaalisesta taidemuodosta, vaan myös omalla tavallaan merkityksellistyvistä merkeistä.

Aiheeseen liittyy paradoksi. Jos muisti käsitetään semanttisina ja kielellisinä sisältöinä, aseeminen kirjoitus edustaa myös mahdotonta muistia. Kyse on semanttisten merkityksien poissaolosta. Paradoksi syntyy siitä, että semanttisen muistin poissaolon havaitsee indeksisestä jäljestä, eli merkistä, joka edustaa muistia.

Tiivistetysti aseeminen kirjoitus edustaa indeksisesti muistia, mutta merkityksellistyy samanaikaisesti mahdottomaksi muistiksi, koska sillä ei ole semanttista sisältöä.

Tässä yhteydessä olennaista on muistaa Peircen *legisignin*, *qualisignin* ja *sinsignin* käsite, koska aseminen kirjoitus aukeaa Michaux'in, Requichot'in ja Serafinin teoksissa eri sävyin mahdolliseksi muistiksi merkkien laatuominaisuuksien ja yksillisen luonteen mukaan, ilmiö sinänsä edustaa kaikille teoksille yhteistä merkityksen muodostumisen tapaa. Jatkan tästä aiheesta tarkemmin teoskohtaisesti analyysiosiossa, koska piirre on mielestäni keskeinen teoksien analyysin kannalta.

Jatkan seuraavaksi kirjoitukseen klassisesti liitetyistä piirteistä. Tärkeä klassista kirjoituksen käsitettä määrittelevä ajatus on kirjoituksen luonne lykättyinä läsnäolona. Käsitys on hyödyllinen aseminen kirjoituksen analyysin kannalta.

”Kun emme voi käsittää tai osoittaa asiaa, eli läsnäolevaa olevaa, me merkitsemme, kuljemme merkin kiertotien kautta. Me otamme vastaan ja annamme merkkejä, me teemme merkkejä. Näin merkki olisi lykättyä läsnäolona.” (Derrida 1972: 9.)

Ajatus kirjoituksesta lykättyinä läsnäolona yhdistää aseemista kirjoitusta ja semanttista kirjoitusta.

Tämä tuo esiin aseemiseen kirjoitukseen liittyvän toisen paradoksin, miten juuri kirjoittajan tekemä indeksinen merkki voi edustaa läsnäolona, kun merkki on olemuksellisesti lykättyä läsnäolona.

Tästä näkökulmasta aseminen kirjoitus edustaa myös jotain samankaltaista kuin ihmisen ruumis hänen kuolemansa jälkeen, tai myöhemmin hautakivi, johon ihmisen nimi on kirjoitettu, kun hänen ruumiinsa on haudattu. Derrida kirjoittaakin merkin ja haudan yhteydestä ja viittaa myös Platonin dialogiin *Kratylos*, joka on klassinen esitys haudasta ja merkistä.

Hautakivi on merkki, joka toimi läsnäolon muistomerkinä. Samoin aseminen kirjoituksen indeksinen jälki on kirjoittajan aiemman läsnäolon merkki.

Derrida kritisoi lainauksessa esitettyä käsitystä liiallisesta luottamuksesta merkkiin lykättyinä läsnäolona. Hänen mukaansa kirjoitus edustaa aina täydellistä katkosta merkityksen välittämisen horisontissa. Hän

osoittaa, ettei merkillä tai jäljellä ole mitään paikannettavaa läsnäoloa kirjoituksen järjestelmässä *différançen* käsitteen avulla. Hänen mukaansa, koska jälki ja merkitys ovat aina eroon perustuvia ja lykättyjä, ne eivät tule koskaan läsnäolevaksi sellaisenaan.

”Koska jälki ei ole läsnäolo vaan itsensä sijoiltaan siirtävän ja itseensä viittaavan läsnäolon simulakrumi, sillä ei oikeastaan ole paikkaa, sen rakenteeseen kuuluu poispyyhkiytyminen” (Derrida 1972: 25.)

Tämä pitää paikkaansa semanttisen kirjoituksen kohdalla, mutta aseeminen kirjoitus suhtautuu tähän siinä mielessä eri tavalla, ettei taidemuoto perustu symboliseen merkkijärjestelmään. Aseemisen kirjoituksen kohdalla merkit viittaavat ikonisesti kirjoitukseen ja indeksisesti tekijään ja tekotapahtumaan. Seuraava ajatus ei siis päde aseemiseen kirjoitukseen. Aseeminen kirjoitus ei siis sisällä tällaista luonnollisille kielille tyypillistä kaksinkertaista viittaussuhdetta, joka syntyy merkin luonteesta lykättyä läsnäolona ja eroihin perustuvan merkkijärjestelmän osana.

Derridan tekstien kautta ymmärsin, ettei aseeminen kirjoitus edusta yksiselitteisesti mahdotonta muistia. Kyseessä on paradoksi. Tiivistetysti aseeminen kirjoitus edustaa indeksisesti muistia, mutta merkitsee samanaikaisesti mahdotonta muistia, koska kielellisille ilmauksille tyypillistä semanttista sisältöä ei ole.

Käsittelen seuraavassa alaluvussa sitä, välittääkö aseeminen kirjoitus yksiselitteisesti tekijän lykättyä läsnäoloa indeksisissä merkeissä, koska pelkästä aseemisesta kirjoituksesta on usein mahdoton päätellä sen tekijä. Tässä suhteessa tärkeää on Derridan kirjoituksen alkuperää, kirjoitustapahtuman kontekstia ja lainausta koskeva kriittinen ajattelu, josta kirjoitan lisää seuraavassa alaluvussa ”Peri- ja epitekstit, kirjoitusrituaali ja käsin kirjoittaminen”.

Peri- ja epitekstit, kirjoitusrituaali ja käsin kirjoittaminen

Tässä luvussa käsittelen aseemisen kirjoituksen suhdetta alkuperään eli tekijän ja kirjoitusrituaalin. Hahmotan aseemisen kirjoituksen ennen kaikkea tekijän jättämänä fyysisenä jälkenä ja tästä näkökulmasta on tärkeää miettiä millä tavalla tekijä ja kirjoitusrituaali ilmenevät itsenäisissä teoksissa.

Aiheeseen hyvän näkökulman tuo edellisessä alaluvussa mainittu Derridan kriittinen kielifilosofinen artikkeli ”Allekirjoitus tapahtuma konteksti”, saksalaisen esseistin ja filosofin Walter Benjaminin essee ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella” (”Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, 1936) ja ranskalaisen kirjallisuudentutkijan ja strukturalistin Gérard Genetten vuonna 1968 julkaistussa teoksessa *Seuils* (”Kynnyksiä”) esittämä parateksteihin liittyvä terminologia.

Käsittelen aluksi Derridan kriittisiä huomioita aseemisen kirjoituksen suhteesta kontekstiin ja alkuperään. Tämän jälkeen esittelen Genetten parateksteihin liittyvän terminologian ja sen merkityksen aseemisen kirjoituksen tulkinnassa. Lopuksi käyn läpi aseemisen kirjoituksen suhdetta kirjoitusrituaaliin Benjaminin ja Derridan ajattelun näkökulmasta.

Esseessä ”Allekirjoitus tapahtuma konteksti” on kaksi aseemisen kirjoituksen kannalta olennaista näkökulmaa. Derrida kritisoi näkemystä, jonka mukaan konteksti on olennainen kirjoituksen merkitystä rajaava ilmiö. Toinen tärkeä kritiikki suuntautuu ajatukseen, jonka mukaan riitit ja tapahtumat perustuisivat ennen kaikkea tekijöiden ainutlaatuiseseen läsnäoloon tilanteessa. Derridan mukaan riitit perustuvat grafemaattiseen toistettavuuteen, joka on myös jokaisen merkin rakenteellinen piirre (1972: 385).

Aseemisen kirjoituksen kannalta keskeinen Derridan (1972: 376) esittämä näkökulma on, että kirjoittajan ja allekirjoittajan suhde kirjoitukseen on sama kuin lukijan. Tästä näkökulmasta kirjoituksen kyky rikkoa kontekstinsa ja välittää semioottis-kielellisiä merkityksiä kirjoittajan

poissaolosta ja kuolemasta huolimatta tarkoittaa, että kirjoitukseen olemukseen kuuluu täydellinen irrottautuminen tekijästä ja tekijän intentioista.

Kun asemista kirjoitusta tarkastellaan täysin tekijästä irrotettuna, huomataan tärkeä kriittinen näkökulma tekijän merkitykseen aseemisessa kirjoituksessa. Miten pelkästä itsenäisestä asemista kirjoitusta sisältävästä teoksesta voi tietää, kuka kirjoitusjäljen on jättänyt? Vastaus on, ettei mitenkään. Pelkkä aseeminen kirjoitus ei sisällä edes tekijän nimen kaltaista teosta määrittelevää sisältöä. Tällöin aseemisen kirjoituksen semanttinen sisältö on ennen kaikkea ikoninen. Pelkästä teoksesta voi havaita, että se muistuttaa kirjoitusta. Tässä mielessä aseemisen kirjoituksen indeksinen luonne ei ole puhtaan semioottinen, kirjoitusjäljestä voi kyllä tietää, että joku ihminen on tehnyt sen, mutta harvemmin tarkkaa tekijää, ellei tunne hänen kirjoitustyyliään erityisen hyvin.

Tämä nostaa esiin toisten tekstien ja dokumenttien merkityksen aseemisen kirjoituksen tulkinnalle. Relevantti tulkinta on vaikeaa ilman niitä. Jos teoksiin liittyviä toisia tekstejä ei ole, yleensä teoksen mukana kulkee ainakin tieto tekijästä. Tim Gazen päätoimittamassa asemista kirjoitusta julkaisevassa lehdessä *Asemic magazine 3* tekijän nimi on liitetty teoksiin allekirjoituksen muodossa.

Aseemiseen kirjoitukseen liittyvät toiset tekstit on mahdollista nimetä tarkasti Genetten (1987) terminologian avulla, jonka mukaan fiktiivisiin teoksiin liittyviä toisia tekstejä kutsutaan parateksteiksi, jotka jakautuvat periteksteihin (*peritexte*) ja epiteksteihin (*épitexte*). Periteksti tarkoittaa tekstiä, joka painetussa kirjassa kehystää varsinaista fiktiivistä tekstiä. Peritekstejä ovat muun muassa kirjailijan nimi, kirjan nimi, kirjan ylä- ja alaotsikko, lieve- ja takakansiteksti omistuskirjoitus, huomautukset, esipuhe, jälkisanat ja motto. Epitekstit taas ovat päiväkirjamerkintöjen, haastattelujen, kirjeiden ja kritiikkien tyyppisiä teokseen liittyviä toisia tekstejä. Genetten (1987: 316) mukaan epiteksti²⁴ tarkoittaa kaikkia paratekstejä, joita ei ole liitetty alkuperäiseen teokseen ja joiden sijaintia

²⁴ ”Est épitexte tout élément paratextuel qui ne trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l’air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité.” (Genette 1987: 316.)

fyysisessä ja sosiaalisessa ympäristössä ei ole rajattu. Hän tiivistää: ”Le lieux d’écriture est donc *anywhere out of the book* – –(Genette mts.)” Epiteksti voi siis sijaita missä tahansa kirjan ulkopuolella.

Joensuu (2012: 42) huomioi, että peri- ja epitekstit siirtävät kirjaesineen kirjallisuuden institutionaaliseen kehykseen. Tämä on ilmeistä kaikissa työni tutkimuskohteena olevissa teoksissa. Michaux’n, Réquichot’n ja Serafinin teokset sisältävät kaikki tavallisimmat peritekstit eli kirjailijan nimen, kirjan nimen, kustantajan, painopaikan ja painoajankohdan. Vaikka kaikissa teoksissa tutkitaan kokeellisesti mitä kirjoitus voi olla, kirjaesineinä ne ovat hyvin konventionaalisia ja sijoittuvat osaksi perinteistä kirjallisuusinstituutiota.

On hyvä huomata, että vaikka tutkimusaineistoon valikoituneet teokset liittyvät perinteiseen kirjallisuusinstituutioon, ilmiö ei kata koko aseemisen kirjoituksen kenttää. Termi on syntynyt ja yleistynyt kokeellisen runouden piirissä ja hyödyntää uusia digitaalisen painotekniikan ja internetin mahdollistamia julkaisumuotoja, joissa tarkkoja peri- ja epitekstejä ei yleensä käytetä.

Joensuu (mts.) nostaa esiin, että paratekstit ovat keskeisiä kirjamuotoa konseptualistisesti tutkivissa teoksissa. Asia pitää paikkansa myös aseemisen kirjoituksen kohdalla. Paratekstit luovat teokseen lisämerkityksiä.

Tämä nostaa esiin aseemisen kirjoituksen yhteyden nykyaiteeseen. Toisien tekstien liittäminen taideteoksen vastaanoton yhteyteen on tyypillistä konseptualistiselle taiteelle esimerkiksi Marcel Duchampin pääteokselle *Suuri lasi (Mariée mise à nu par ses célibataires, même, 1915-23)*, jonka tulkinta perustuu osaltaan Duchampin teoksesta kirjoittamiin muistiinpanoihin, jotka hän julkaisi vuonna 1936 nimellä *Vihreä laatikko (La boîte verte)* ja muun muassa Octavio Pazin vuonna 1968 kirjoittamaan pitkään esseeseen *Suuri lasi (Apariencia desnuda)* ja lukuisiin muihin teoksesta kirjoitettuihin tutkimuksiin ja esseisiin.

Eräs tärkeä ja juuri aseemiselle kirjoitukselle tyypillinen epiteksti on teoksen kirjoitustapahtuman kuvaus. Työni tutkimuskohteista Michaux

ja Serafini ovat kirjoittaneet tekstit itse, mutta Réquichot'n teoksen kirjoitustapahtumaa käsittelevä teksti on Roland Barthes'in kirjoittama.

Teosten epitekstit kiinnittävät huomion siihen, että asemisten teosten kirjoitustapahtuma muistuttaa toistuviin piirteisiin perustuvan rituaalin suorittamista, joka dokumentoidaan kirjallisesti ja liitetään myöhemmin osaksi taideteosta. Kirjoitustapahtumaa voidaan dokumentoida myös kuvallisesti tai videoiden.

Käyn seuraavaksi läpi työni tutkimuskohteet kirjoitusrituaalien ja niiden dokumentoinnin näkökulmasta. Jatkan aiheesta lisää teosten analyysiluvussa.

Michaux kirjoittaa *Liikkeiden* tekoprosessista runovalikoiman jälkisanoina, joka on yksi tärkeimmistä tekijän intentioita paljastavista epiteksteistä.

Jälkisanoina Michaux kuvaa merkkien tekoprosessin edenneen harkitusta muotojen sivelttämisestä hyvin ruumiilliseksi liikkeeksi. Hän kertoo, että vähitellen työn edetessä liikettä ilmaisevat muodot korvasivat ajattelun tai harkitun komposition tuloksena syntyneet muodot ja sivellettyjen sarjojen liikkeistä tuli hänen omia liikkeitään (Michaux 2001: 598). Michaux'n mukaan sivelletyistä merkeistä tuli hänelle uusi kieli, jonka avulla hän saattoi vihdoinkin ilmaista itseään ottaen etäisyyttä sanoista, jotka ovat aina myös toisten. (Michaux 2001: 599.)

Michaux kirjoittaa asemisten töidensä kirjoitusprosesseista myös useissa *Passages* (1963, ”Käytäviä”) esseevalikoiman teksteissä, joista tärkeimmät ovat ”Dessiner l'écoulement du temps” (1975, ”Ajan virtauksen piirtäminen”), ”Peindre” (1938, ”Maalata”), ”Lecture” (1950, ”Lukea”) ja *Aventures de lignes* (1954, ”Viivojen seikkailut”). Aiheen kannalta olennainen esse on myös erikseen julkaistu *Idéogrammes en Chine* (1975, ”Ideogrammit Kiinassa”). Olen suomentanut kyseiset esseet graduni taiteelliseen osioon.

Lisäksi *Liikkeiden* tekoprosessi on dokumentoitu valokuviin, jotka esittävät Michaux'ta sivelttämässä merkkejä. Kuvat ovat muun muassa Parishin (2007: 160) väitöskirjan liitteenä. Kuvista näkee, että Michaux on sivelttänyt kirjoituksen kalligrafiasivelttimellä klassisella kalligrafian

sivellystekniikalla, niin ettei hän tue sivellintä ja sivellinkättä mihinkään. Tämä on ainoa kalligrafian siveltämiseen liittyvä rajoitus, jonka tarkoitus on kehittää kalligrafian keskittymiskykyä ja käden vakautta. (Parish 2007: 159-201.) Kuvat sisältävät informaatiota, joka vaikuttaa suoraan teoksen tulkintaan.

Näiden kirjoitustapahtumaa dokumentoivien tekstien lisäksi *Liikkeiden* kanssa rinnan asettuvat muun muassa Parishin ja Kawakamin teoksesta esittämät analyysit ja kommentit. Samalla tavalla kuin Octavio Pazin ja muiden taiteilijoiden ja tutkijoiden analyysit Marcel Duchampin *Suuresta lasista* luovat keskeisen näkökulman teoksen tulkintaan.

Réquichot'n kirjeiden tekoprosessista on kirjoittanut Roland Barthes esseessä *Réquichot et son corps* (1973). Kirjoitusprosessia kuvataan vain lyhyesti, mutta niin painavin tiedoin, että se muuttaa suhteen koko teokseen. Requichot on kirjoittanut aseemiset kirjeensä neljätoista päivää ennen itsemurhaansa. Ne ovat hänen viimeiset sanansa, jotka on tehty kirjoituksella, jota ei voi lukea. Kirjoitustapahtumalla on tässä tilanteessa rituaalin luonne.

Serafini julkaisi ensimmäisen painoksen ensyklopediasta *Codex Seraphinianus* kertomatta mitään teoksen syntyprosessista. Tämä herätti valtavaa uteliaisuutta lukijoissa ja teoksen kirjoituksen koodia yritettiin purkaa. Erityisesti blogisfäärissä on paljon kirjoituksia aiheesta. Teoksen kirjoitusta on yritetty purkaa jopa tietokoneavusteisen analyysin avulla, josta on tehty tutkielma *To Read Images Not Words: Computer-Aided Analysis of the Handwriting in the Codex Seraphinianus* (2010). Kuten aiemmin totesin Serafini kertoo itse kirjoituksen olevan asemista (Stanley 2010: 8-9).

Teoksen toiseen painokseen Serafini liitti pienen vihon nimellä *decodex*, jossa hän kertoo usealla kielellä arkisia yksityiskohtia teoksen kirjoitusprosessista. Hän kertoo tehneensä kirjan vuonna 1976 Roomassa *Sant' Andrea delle Fratte* kadulla sijainneessa skriptoriumissa²⁵

²⁵ Skriptorium (*scriptorium*) tarkoittaa kirjoitushuonetta. Sana viittaa keskiaikaisin munkkien kirjoituskammioihin, joissa kopioitiin uskonnollisia teoksia ja käsikirjoituksia luostareiden kirjastoihin ja kouluihin. "In the most important abbeys and monasteries a "writing room" or *scriptorium* was assigned to the

(scriptorium). Arkisena yksityiskohtana Serafini kertoo syöneensä joka päivä margherita tai capricciosa pitsan sekä keitetyjä munia. Hän kertoo myös törmänneensä teoksen aloittaessaan valkoiseen kulkukissaan, joka oli hänen seuranaan kirjaa kirjoitettaessa, mutta joka hävisi teoksen valmistuttua. Hän kuvaa kissaa muusanaan.

On kiinnostavaa, että myös Serafini päätyi lisäämään teoksen yhteyteen kirjoitustapahtuman arkisia yksityiskohtia kuvaavan tekstin. Tämä toisaalta tukee hypoteesiani siitä, että kirjoitusrituaali ja paratekstit ovat aseemisen kirjoituksen kohdalla tärkeässä asemassa samoin kuin kirjoituksen alkuperä ja tekijä ovat merkittävässä asemassa aseemisen kirjoituksen tulkinnassa.

Koska aseeminen kirjoitus palautuu kirjoittajan tekemäksi indeksiseksi jäljeksi, jota paratekstit selittävät ja jonka tulkinnassa kirjoitusrituaalin kuvaus on merkittävä osa, on mielenkiintoista käsitellä tässä yhteydessä Walter Benjaminin ajatuksia taideteoksen aitouden aurasta ja perinneyhteydestä.

Benjaminin keskeinen väite on, että teknologisen uusinnettavuuden aikakaudella taideteoksen aitouden aura kärsii, koska teoksesta on mahdollista ottaa rajaton määrä kopioita. Hän palaa tilanteeseen, jossa taideteoksen liittäminen perinneyhteyteensä ilmeni kulttina. Vanhimmat taideteokset ovat syntyneet palvelukseen rituaalimenoja, jotka aluksi olivat luonteeltaan maagisia ja sittemmin uskonnollisia. Benjamin esittää, ettei taideteos voi koskaan täysin vapautua ritualistisesta tehtävästään. (Benjamin 2008: 24.)

Aseemista kirjoitusta sisältävän teoksen aitouden aura on voimakkaampi kuin pelkkää semanttista kirjoitusta sisältävän teoksen. Tämä selittyy sillä, että aseeminen kirjoitus säilyttää yhteyden fyysiseen tekijään ja kirjoitusrituaaliin, koska teokset on sivelletty tai kirjoitettu käsin. Michaux'n kirjoituksen kohdalla on kyse myös hyvin persoonallisesta sivellysjäljestä, joka yhdistää monipuolisesti muun muassa primitivistisiä kuvioita, töherryksiä ja Kiinan kirjoitusmerkeiltä näyttäviä muotoja.

scribes, who were constantly employed in transcribing, not only service-books for the choir and the church, but also books for the library and the monastery school, and even lay books" (Diringer 1982: 207.)

Réquichotin mustekynällä tekemä aseminen kirjoitus taas muistuttaa latinalaisella aakkostolla kirjoitettua kaunokirjoitusta, joka on kirjoitettu perinteisellä mustekynällä. Serafinin toistuvia merkkejä sisältävä, kaunis, koukeroinen ja säntillinen kirjoitus taas muistuttaa yksinkertaistettua koodeksikäkirjoitusten tekstiä.

Kirjojen oheen liitetyt kirjoitusprosessin kuvaukset ja käsin kirjoitetut kirjat ovat harvinaisia runoudessa ja kaunokirjallisuudessa. Käsin kirjoittaminen ja teoksien yhteys tekijään sekä kirjoitusrituaaliin ovat aseemiselle kirjoitukselle tärkeitä ja erityisiä piirteitä, jotka perustelevat osaltaan taidemuodon merkittävyyden runouden piirissä.

Tässä yhteydessä on hyvä vielä haastaa näkemystä siitä, millä tavalla tekijän yksilöllinen kirjoitusjälki ja ainutlaatuinen kirjoitusrituaali liittyvät aseemisen kirjoituksen tulkintaan.

Derridan lainaukseen ja kirjoituksen kontekstiin liittyvä ajattelu on oiva tapa ravistella käsitystämme aseemisen kirjoituksen kirjoitusrituaalien ainutlaatuisuudesta ja teoksien yksilöllisestä alkuperästä. Derridan mukaan myös suullisella kommunikaatiolla, riiteillä ja tapahtumilla on grafemaattisia eli kirjoituksen luonteeseen liittyviä piirteitä, johon liittyy merkin toistettavuus.

”Jokainen merkki, kielellinen tai ei-kielellinen, puhuttu tai kirjoitettu (tämän vastakkainasettelun tavanomaisessa merkityksessä), pienenä tai suurena yksikkönä voi tulla lainatuksi, asetetuksi lainausmerkkeihin.” (Derrida 1972: 381.)

Derrida (mts.) käsittelee aihetta Husslerin *Loogisia tutkimuksia* teoksen *sinnlosigkeitiksi* eli kieliopin vastaisuudeksi luokitellun osion kautta ja ottaa esimerkiksi lausuman ”vihreä on tai” (*the green is either*), joka ei Husserlin mukaan ole kieltä, ainakaan loogista tiedon kieltä. Derrida tuo esiin, että koska ilmaus ei määrittele kontekstiaan, mikään ei estä ilmausta toimimasta toisessa kontekstissa merkitsevinä merkkeinä esimerkiksi ”vihreä on tai” voi merkitä esimerkiksi epäkieliopillisuudesta.

Vaikka esimerkki koskee semanttista kirjoitusta, on hyvä huomata, että Derrida ulottaa tämän kaltaisen merkkien toiminnan myös ei-kielellisiin merkkeihin, joten ajatus soveltuu myös aseemisen kirjoituksen analyysiin.

Tätä kautta nousee esiin tärkeä huomio. Vaikka aseeminen kirjoitus ei kanna kielellisille ilmauksille tyypillistä semanttista sisältöä ja suhde tekijään sekä kirjoitusrituaaliin on olennaista sen tulkinnassa, aseemisen kirjoituksen alkuperä ei kuitenkaan määrittele ulkoisesti merkkien tulkintakonteksteja. Vaikka tekijä ja kirjoitustapahtuma ovat keskeisiä aseemisen kirjoituksen tulkinnassa, se ei tarkoita, ettei töitä voisi irrottaa kontekstistaan ja tulkita esimerkiksi pelkän ikonisen tason kautta.

Derrida esittää myös hyvää kritiikkiä sitä ajatusta kohtaan, että rituaali olisi yksittäinen tapahtuma, jota määrittää tekijöiden ja tapahtumien ainutlaatuinen läsnäolo, joka välittyy lykättynä läsnäolon merkkeihin. Hänen mukaansa riitti ei ole yksittäinen tapahtuma vaan toistettavuutena jokaisen merkin rakenteellinen piirre. (Derrida 1972: 385.)

Tämä kritiikki kohdistuu myös Benjaminin ajatukseen taideteoksen aitouden aurasta ja taideteosten rituaalikäytön ainutlaatuisuudesta. Rituaalit ovat tunnistettavissa ja liitettävissä yhteen, toistuvien piirteidensä ansiosta. Ne eivät ole luonteeltaan pelkästään ainutlaatuisia tapahtumia, vaan toistuvia kaavoja noudattavia tapahtumia, joita määrittävät tietyt säännöt.

Huomio on tärkeä tutkimuksen kannalta, koska se osoittaa, että on tärkeitä tutkia aseemiseen kirjoitukseen ja sen kirjoitusrituaaleihin liittyviä yhteisiä piirteitä.

Derrida tiivistää asian hyvin esimerkkinään allekirjoitustapahtuma.

”Jotta allekirjoitus toimisi, toisin sanoen jotta se olisi luettavissa, sillä täytyy olla toistettava, toisinnettava ja jäljitettävissä oleva muoto. Sen täytyy voida erota tuottamishetkensä ainutkertaisesta ja läsnäolevasta intuitiosta. Juuri allekirjoituksen samuus muuttaa sen identiteettiä ja ainutkertaisuutta ja murtaa sen sinetin.”
(Derrida: 1972: 392.)

Tämä on hyvä näkökulma myös aseemiseen kirjoitukseen ja sen kirjoitusrituaaliin. Sen lisäksi, että aseeminen kirjoitus edustaa tekijöiden ainutkertaista indeksistä jälkeä, se muodostuu yleisistä piirteistä, joiden avulla se on mahdollista tunnistaa. Samoin aseemisen kirjoituksen

kirjoitusrituaalit perustuvat yleisille tunnistettaville piirteille, sen sijaan että niiden kohdalla olisi keskeistä tekijän intentio tai tekotapahtuman ainutlaatuisuus. Tutkimuksen kannalta olennaista on tuoda esiin aseemista kirjoitusta ja kirjoitusrituaaleja yhdistävät piirteet.

Esitin tässä alaluvussa, että aseemisen kirjoituksen merkitykset syntyvät keskeisesti tekijän läsnäolon jättämän kirjoitusjäljen ja kirjoitusrituaalin kautta. Derridan ajattelu osoitti monella tasolla, ettei läsnäolon välittäminen semioottis-kielellisenä prosessina kuitenkaan ole niin yksinkertaista kuin lähtökohtaisesti oletetaan. Pelkästä aseemisen kirjoituksen indeksisestä jäljestä ei voi tietää sen tekijää. Aseemisen kirjoituksen tulkinta vaatiikin usein rinnalleen toisia tekstejä, joita kutsutaan Genetten tyologiassa peri- ja epiteksteiksi. Peritekstit liittävät Michaux'n, Réquichot'n ja Serafinin teokset kirjallisuuden institutionaaliseen kehykseen. Epitekstit selittävät, kommentoivat ja tulkitsevat teosta. Aseemiselle kirjoitukselle tärkeä epiteksti on teoksen kirjoitusrituaalin kuvaus. Tällaiset tekstit ovat tyypillisiä myös nykytaiteelle ja nostavat esiin aseemisen kirjoituksen ja nykytaiteen välisen suhteen.

Toiseksi, vaikka aseeminen kirjoitus on kirjoitusrituaalissa syntynyt tekijän indeksinen jälki, sillä voi olla relevantti merkitys myös alkuperästä eroavissa konteksteissa. Se ei ole millään tavalla sidottu syntykontekstiinsa ja sitä voidaan tulkita pelkästään esimerkiksi ikonisuuden näkökulmasta.

Kolmanneksi kirjoitusrituaalit eivät ole ainutlaatuisia tapahtumia, vaan sisältävät yhteisiä piirteitä joiden avulla ne ovat tunnistettavissa, tällaista toistuvuuden periaatetta Derrida kutsuu grafemaattiseksi eli merkkien luonteelle tyypilliseksi. Tutkimuksen kannalta olennaista on tutkia eri teoksissa ilmeneviä aseemisen kirjoituksen ja kirjoitusrituaalien toistuvia piirteitä, sen sijaan että tulkittaisiin vain jokaisen teoksen ja kirjoitusrituaalin ainutlaatuisia piirteitä. Näin on mahdollista löytää aseemisen kirjoituksen ja kirjoitusrituaalien yleisiä ominaisuuksia, jotka ovat olennaisia taidemuodon ymmärtämisen kannalta.

Roy Harris kirjoituslujan semiologia

Käsittelen tässä luvussa kirjoituslujan ja kirjoitustilan tuottamia semiologisia merkityksiä. Aseminen kirjoituksen kohdalla kirjoituslujan ja kirjoitustilan tuottamien merkityksien ymmärtäminen korostuu teoksen kokonaistulkinnassa, joten aihe ansaitsee oman lukunsa.

Luku tukeutuu Juri Joensuun väitöskirjaan *Menetelmät, kokeet, koneet: Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa* (2012) ja graduun *Kirjallisuuden teknologiat: Viisi näkökulmaa medioihin ja materiaalisuuteen fiktiivisten tekstien tutkimuksessa* (2003). Keskityn Joensuun esittelemiin kirjoitustilan merkityksiä avaaviin ajattelijoihin, jotka antavat jotain keskeistä aseemiseen kirjoituksen analyysiin. Käsitteiden suomennokset ovat Joensuun.

Käyn läpi Roy Harrisin teoksessa *Signs of writing* (1995) esittelemää integraationaalista semiologiaa (*integrational semiography*) ja hänen ajatteluaan kirjoitetun- ja suullisen kommunikaation eroista teoksessa *Rethinking writing* (2005) sekä Jay David Bolterin *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing* (1991) teoksessa esittämiä huomioita kirjoitustilasta (*writing space*).

Kuten viime luvussa tuli ilmi, tiukan strukturalistinen lähestymistapa, jossa teosta tulkitaan konteksteistaan irrotettuna pelkkänä tekstinä, sopii huonosti aseemisen kirjoituksen tulkintaan. Samoin käsitellessäni Barthes'in ajattelua tulin siihen tulokseen, että aseemisen kirjoituksen tulkinta Saussuren strukturalistisen semiotiikan näkökulmasta mahdollista kovinkaan moniulotteista analyysia. Harris toteaa, että strukturalistinen lähestymistapa jättää huomiotta välineiden merkityksen kirjoitusprosessissa (1995: 30). Joensuu (2003: 34) lisää, että Harrisin semiologiassa välineet näyttävät olevan limittäinen käsite kirjoituslujan kanssa.

Harris käsittelee kirjoituksen historiallista kehitystä irrotettuna puhutun kielen konventioista ja kommunikaatioteorioista. Tämä on erilainen näkökulma kuin esimerkiksi Gaurilla, jonka mukaan kirjoituksen

tärkein historiallinen rooli on puheen kommunikatiivisten tehtävien laajentaminen ajallisesti ja tilallisesti.

Teoksessa *Rethinking Writing* Harris esittää väitteen, että aasialaisissa ja arabialaisissa kulttuureissa kalligrafiaa ja kirjoituksen visuaalisten piirteiden taiteellisuutta on aina arvostettu enemmän kuin eurooppalaisessa kulttuurissa, jossa kirjoitusta on pidetty lähinnä suullisen kielen transkriptiona eikä kirjoituksen visuaalisia piirteitä osana taiteellista ilmaisua ole juuri huomioitu. Lisäksi käsitys on säilynyt pitkään kirjapainotaidon yleistettyä. (Harris 2005: 225.)

Harris lainaa väitteensä perusteluksi G.W.F. Hegelin teosta *Taiteenfilosofia: Johdatus estetiikan luentoihin* (2013). Lainauksessa Hegel näkee runouden ennen kaikkea musiikillisena taidemuotona, jonka ainut keino saavuttaa hengellinen taso on suullinen esitys, jonka hengellisyyden kirjoitettu ja painettu teksti vääjäämättä kadottavat, koska ne epäonnistuvat runon rytmiikan tarkassa tallentamisessa ja jäävät eräänlaiseksi alkuperäisteoksen köyhäksi muunnelmaksi. (Harris mts.)

Harris toteaa, että kirjoittamisen näkeminen pelkkänä suullisen kommunikaation transkriptiona tai tiukkojen ortografisten sääntöjen rajaamana ilmaisumuotona on jäykkää ajattelua. Todellisuudessa kirjoitus pystyy luomaan omia kommunikaation muotoja, jotka eivät ole alisteisia puhutulle kielelle ja sen transkriptioon keskittyvälle ortografialle. Harris analysoi Stephane Mallarmen ja Guillaume Apollinairen visuaalista runoutta ja James Joycen proosaa ja tulee siihen lopputulokseen, että kyseiset kirjailijat ovat hyvä esimerkki kirjoituksen omien kommunikaation muotojen teoreettisten mahdollisuuksien muuttamisessa semiologiseksi todellisuudeksi. (Harris 2005: 224-225.)

Tässä yhteydessä on hyvä muistaa se Joensuun huomio, että barokin aikakautta pidetään tyyllillisesti ja teknologisesti aikakautena, jolloin kirjapainotekniikan luomia mahdollisuuksia kirjoitetussa kommunikaatiossa alettiin jo hyödyntää laajamittaisesti. Barokin aikakaudelle tyypillisiä kirjallisia muotoja ovat muun muassa kuvarunot, proteus-säkeet, anagrammit ja tekstigeneraattorit. (Joensuu 2012: 41.)

Toisen hyvän näkökulman aiheeseen tuo Dick Higginsin teos *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature* (1987), joka on laaja historiallinen esitys visuaalisesta runoudesta, jossa dokumentoidaan yli 2000 kuvarunoa. Teos alkaa hellenistisen ajan kreikasta ja etenee systemaattisesti 1900-luvun alkuun. Kielet vanhasta kreikasta, latinaan, hepreaan ja kieliperheet romaanisista, germaanisiin, slaavilaisiin, suomalais-ugrilaisiin ja angloamerikkalaisiin käydään läpi. Osa otannasta on Intiasta, Burmasta ja Kiinasta.

Toisin sanoen Harrisin esittämää kirjoituksen kommunikaation teoreettisten mahdollisuuksien muuntamista semiologiseksi todellisuudeksi on tapahtunut jo kauan ennen symbolismia ja modernismia, mutta jostain syystä kuvarunouden historia ei ole juuri limittynyt kirjoittamisen historian tutkimuksen kanssa.

Aseeminen kirjoitus, joka on visuaalisen runouden alalaji, edustaa kokonaisena taidemuotona juuri kirjoituksen kommunikaation mahdollisuuksien kartoitusta ja hylkää täysin puhutun kielen transkriptiona toimimisen. Tästä näkökulmasta aseeminen kirjoitus kartoittaa tarkkaan rajattua kirjoituksen semiologian aluetta, jossa merkitykset eivät synny kielellisten ilmausten (esim. sanojen ja lauseiden) tasolla, vaan kirjoituksen materiaalisella tasolla.

Yksi puheen ja kirjoituksen kommunikaation samaistamisen aiheuttama sekaannus on Harrisin mukaan niiden ajattelemisen yhteneväisesti lineaarisiksi, jolloin auditiivisen esityksen ajallinen järjestäytyminen liitetään graafisten merkkien järjestäytymiseen kirjoituslujalla (Harris 1995: 115). Kirjoitus voi sijoittua alustalleen auditiivisen esityksen lainalaisuudet hyläten. Ilmeisenä tämä näkyy esimerkiksi Guillaume Apollinairin (1918: 62) kalligrammissa *Il Pleut* ("Sataa"), jossa kirjaimet on aseteltu sivulle ylhäältä alas valuvien vesipisaroiden muotoon niin että sanan jokaisen kirjaimen välille on jätetty tyhjä tila.

Harris (1995: 115) tiivistää väitteensä niin, ettei alustalle ole auditiivista vastinetta. Tämä on tärkeä puheen ja kirjoituksen välinen

semioottinen ero. Joensuu (2003: 36) toteaa, että väitteessä Harris summaa kirjoituksen vähimmäisvaatimukset: tilan, alustan ja välineet.

Harrisin ja Joensuun pohdinnan tärkeä anti visuaalisen runouden analyysille on kirjoituksen tarkastelu omana mediana, johon liittyy aina oma teknologiansa, sen sijaan että kirjoitus nähtäisiin suullisen kielen transkriptiona. Tällöin kirjoituksen ei tarvitse seurata suullisen kielen lineaarista ja ajallista asettelua kirjoitusalueella. Tämä mahdollistaa juuri kirjoituksen kommunikaatiolle tyypillistä visuaalista asettelua. Konkreettisesti nämä visuaalisen asettelun mahdollisuudet tulevat ilmi yksittäisten visuaalisten runojen analyysissä.

Ajallisesta näkökulmasta on kiinnostavaa tarkastella myös tyhjän tilan synnyttämiä merkityksiä kirjoitusalueella. Tyhjä tila ei ole semanttisesti merkityksetöntä painetulla sivuilla. Joensuu (2003: 44) esittää:

”Perinteisesti runossa tyhjä tila voi ilmaista esimerkiksi ajan kulumista, taukoa ja hiljaisuutta. Kirjoitusalueella tyhjä tila toimii merkkien, sanojen ja rivien välisten tilallisten suhteiden jäsentäjänä.”

Olisi perusteltua kartoittaa millaisia erityismerkityksiä tyhjä tila tuottaa nimenomaan aseemisella kirjoituksella tehdyissä töissä, tähän valitettavasti ole tilaa tämän tutkielman piirissä, mutta jatkotutkimuksen kannalta aihe on mielenkiintoinen.

Aseeminen kirjoitus voi asettua kirjoitusalueelle täysin puhutun kielen kommunikaation konventioista vapautuneena. Silti tutkimusaineistoni teoksista ainoastaan Michaux käyttää tätä mahdollisuutta luovasti hyväkseen ottaen huomioon muun muassa eri lukusuunnat ja tyhjän tilan merkityspotentiaalin. Réquichot’n ja Serafinin teoksissa aseeminen kirjoitus on sijoitettu kirjoitusalueelle kirjeen ja ensyklopedian merkitsemistavan konventioita tarkasti jäljitellen.

Yksi syy Réquichot’n ja Serafinin jäljentävään merkitsemistapaan lienee se, että aseemista kirjoitusta ei ole teoksissa välttämättä mielletty omaksi ilmaisumuodokseksi ja sen ilmeinen suhde semanttiseen kirjoitukseen on nimenomaan ikoninen.

Kirjoituksen tekniikkojen tarkka kuvaus aseemisen kirjoituksen analyysissä on tärkeää, koska ne saattavat sinänsä edustaa tiettyjä semiologisia piirteitä. Erilaiset kirjoittamisen tekniikat vaikuttavat myös erilaisten kirjoituksen muotojen eli kirjaimistojen, kirjoitustapojen ja -systemien kehittymiseen (Harris 1995: 30). Michaux'n ja Réquichot'n töiden kohdalla kirjoituksen tekniikan analyysi on helppoa, koska ne on dokumentoitu tarkasti. Serafini teoksen kohdalla työ on haastavampaa, koska tarkkaa dokumentointia ei ole.

Harris hahmottaa kirjoitusalaustaa myös graafisen tilan käsitteen avulla, joka antaa konkreettisia välineitä aseemisen kirjoituksen tulkintaan. Jokainen kirjoitettu teksti sijaitsee graafisessa tilassa, josta se luetaan (Harris 1995: 121). Joensuu (2003: 37) tulkitsee, että kirjoitusalan voidaan ajatella kannattelevan graafista tilaa, graafisen tilan kirjoitettua tekstiä ja kirjoitetun tekstin merkityksiä, jolloin nämä elementit toimivat eri tasoilla kirjoituksen taloudessa.

Graafisen tilan käsite on hyödyllinen aseemisen kirjoituksen tulkinnassa, koska se rajaa selkeästi alueen, jossa kirjoitus toimii juuri visuaalisina elementteinä.

Tähän liittyy Harrisin huomio, jonka mukaan kirjoitus toimii usein sisäisen syntagmatiikan (*internal syntagmatics*) ehdoilla. Tämä tarkoittaa, että kirjoituksen merkitykset syntyvät suhteessa graafisen tilan sisällä sijaitseviin toisiin elementteihin. (Harris 1995: 124.)

Keskeisin tähän liittyvä huomio on se, että kirjoituksen elementit ovat suhteessa toisiinsa myös graafisen tilan tasolla, sen sijaan että ne olisivat yhteydessä toisiinsa pelkästään kirjoituksen semantiikan tasolla. Se, miten aseeminen kirjoitus graafiseen tilaan asettuu, muodostuu merkkien välisistä suhteista, ja nämä suhteet ja niiden väliin jäävä tyhjä tila kantaa sinänsä merkityksiä.

Aseemisen kirjoituksen sijoittumista graafiseen tilaan voi analysoida seuraavien Harrisin (mts.) käsitteiden avulla: läheisyys, rivitys, koko, kaltevuus ja väri.

Edellisten käsitteiden avulla kiinnitin huomion siihen yksityiskohtaan, että Réquichotin aseemisen kirjoitus poikkeaa kirjeen

merkintätavasta kokonsa suhteen. Teokset ja niiden kirjoitus ovat normaalia kirjearkkia suurempia. Myös Michaux käyttää usein hyväksi kokomuutoksia luodakseen *Liikkeisiin* vaihtelevan ja mielenkiintoisen kokonaisrytmin. Muutenkin Michaux hyödyntää läheisyyden, rivityksen, kaltevuuden ja koon eroja teoksessaan. Keskityn näihin tarkemmin teoksen analyysissä. Serafinin teos on tässä mielessä selkeimmin ikoninen, koska se ei sisällä mitään Harrisin käsitteiden avulla ilmeneviä muutoksia keskiaikaisen koodeksikirjan merkintätavan jäljentämisessä.

Yksikään tutkimuskohteenani oleva työ ei hyödynnä mustan ja valkoisen lisäksi muita värejä aseemisessa kirjoituksessa. Läpikäymissäni muissakin töissä se on yllättävän harvinaista. Poikkeuksena CY Twomblyn teokset ja Tim Gazen *Parnassossa* 6-7/2013 julkaistu teos (s.59), jossa hän käyttää karminpunaisena, mikä toimii näyttävänä tehokeinona. Värien käyttö on yksi aseemiseen kirjoitukseen mielenkiintoisella tavalla merkityksiä tuova elementti.

Aseemisen kirjoituksen kannalta tärkeä graafiseen tilaan liittyvä piirre on se, että usein tekstin asettelu tuo ilmi myös teoksen lajityypin. Launonen esittää aiheeseen liittyvän hyvän esimerkin. Hänen mukaansa teksti luetaan usein runoksi, jos se on asemoitu sivulle tietyllä tavalla. Runoilla on siis omanlainen konventionaalinen tapa täyttää tyhjä tila. (Launonen 1984: 12.)

Työni tutkimuskohteissa aseemisen kirjoituksen asettuminen graafiseen tilaan runoteoksen, kirjeen ja ensyklopediatekstin konventioita noudattaen toimii teoksien lajityyppejä määrittelevänä tekijänä paratekstien lisäksi. Michaux'n teos on jaoteltu runovalikoimalle tyypillisesti eri osastoihin ja teoksen merkit asettuvat sivulle hyvin vapaasti visuaaliselle runoudelle tyypilliseen tapaan. Réquichot noudattaa kirjeelle ominaista merkintätapaa, joka sisältää alku ja lopputervehdyksen, leipätekstin ja allekirjoituksen. Serafini käyttää ensyklopedian tekstuaalisia konventioita kuten sisällysluetteloa, otsikkoa, alaotsikkoa, väliotsikkoa, leipätekstiä, taulukkoa, kuvatekstiä ja nimeä. Lajityyppi siis määräytyy kaikissa tutkimuskohteissani keskeisesti graafisen tilaan asettumisen kautta, mutta erityisen tärkeä elementti se on Réquichotin ja Serafinin teoksissa.

Seuraavaksi käsittelemme Bolterin kirjoitustilan käsitettä, jonka kautta pystyy tarkentamaan kirjoitus- ja julkaisualustaan liittyviä poliittisia merkityksiä. Bolterin mukaan kirjoitustila on kulloisenkin kirjoituksen teknologian määräämä fyysinen ja visuaalinen kenttä (Bolter 1991: 10).

Käsittelemme kirjoitus- ja julkaisualustan tuottamia merkityksiä lyhyesti esitellessäni aseemisen kirjoituksen tulkintakeinoja. Nostin esiin, että sama teos kantaa aivan erilaisia merkityksiä riippuen siitä millaiselle kirjoitusalueelle se on tehty ja millaisella julkaisualustalla se on esillä. Bolterin huomiot tarkentavat analyysiani.

Bolterin (1991: 85) mukaan haltuunotettu fyysinen tila vaikuttaa kirjoituksen muotoutumiseen, kirjoitustyyliin ja lukijan odotuksiin.

José Parlán *Victory*²⁶ (2011) on hyvä esimerkki teoksesta, jossa kirjoitustyyli ja julkaisualusta saattavat aiheuttaa ristiriidan katsojan odotuksiin nähden. Teos on maalattu kankaalle perinteisiä kuvataiteen materiaaleja akryyli- ja öljyvärejä, mustetta ja kipsiä hyödyntäen. Työ on ollut esillä *Bryce Wolkowitz* galleriassa New Yorkissa osana Parlán yksityisnäyttelyä *Walls, Diaries, and Paintings*. Estetiikaltaan työ muistuttaa katutaidetta. Tämä aiheuttaa ristiriidan halutunotetun fyysisen tilan, taideteoksen tekniikan, ja katsojan odotuksien välillä. Katsojan odotuksiin saattaa liittyä lähtökohtaisesti ajatus, että katutaiteen estetiikkaa ilmentäviä teoksia ja kirjoitustyyliä näkee kadulla eikä taidemuseossa perinteisin kuvataiteen materiaalein ja tekniikoin toteutettuna.

Lisäksi teoksen poliittiset merkitykset ovat ristiriitaisia, koska katutaide on toiminut perinteisesti taideinstituution ulkopuolella usein laittomalla julkaisualustalla. Teoksiin on liitetty anarkismin ja ilmaisunvapauden merkityksiä. On hyvä kysyä, kantaako samanlaista estetiikkaa edustava työ kyseisiä merkityksiä, jos se on esillä taidemuseossa. Toisaalta nykytaiteen piirissä on konventionaalista tuottaa juuri tämän tyyppisiä yllättäviä ristiriitoja ja liittää alakulttuureihin liittyviä ilmiöitä osaksi kaupallista taideinstituutiota.

²⁶ Saatavilla osoitteesta: <<http://www.joseparla.com/#!/portfolio/paintings/victory/>> Linkki on tarkistettu: 19.8.2014.

Aseemisen kirjoituksen käsittely kirjoitusalan semiologian ja kirjoitusalan näkökulmasta on teosten analyysin kannalta hedelmällinen lähtökohta. Harrisin teoria pyrkii kartoittamaan yleisesti kirjoituksen visuaalisia ja taiteellisia piirteitä, mikä rinnastuu aseemisen kirjoituksen perusluonteeseen ja antaa sen ilmaisukeinoille teoreettisen kehyksen. Kirjoitusalan semiologia antaa tarpeellisia välineitä teosten graafisen tilan elementtien ja niiden välisten suhteiden analyysiin. Bolterin kirjoitusalan käsite avaa teoksen kirjoitustyylin ja julkaisualan välisiä suhteita, joita aseeminen kirjoitus nostaa yleensä vahvasti esiin. Tämä johtuu siitä, että aseemista kirjoitusta sisältävät teokset usein rikkovat taideteoksen tekniikkaan, sisältöön ja julkaisuun liittyviä odotuksia ja konventioita. Näin aseeminen kirjoitus ravistelee perinteistä kirjallisuus- ja taideinstituutiota ja uudistaa sen ilmaisutapoja.

ANALYYSIOSIO

Henri Michaux'n *Mouvements*

Teoskuvaus

Liikkeet (ransk. *Mouvements*, 1951) julkaisi alun perin Gallimardin alaisuudessa toiminut *Le point du jour* runokustantamo, jonka julkaisusarjaan kuului muun muassa dadaisti Tristan Tzaran ja surrealistien André Bretonin sekä Eugène Guillevicin teoksia (Parish 2007: 31). Kustantamon johtaja René Bertelé oli Michaux'n ystävä ja kustannustoimittaja. Hän kokosi teoksen aseemisen kirjoituksen sarjat 1200 kiinanmusteella sivelletyn paperiarkin joukosta. (Michaux 2011: 598.)

Tämän jälkeen *Liikkeistä* on julkaistu useita eri versioita, joista osa sisältää aseemisen kirjoituksen lisäksi runon ja jälkisanat. Tutkimuksessani analyysin kohteena on Gallimardin *Pléiade* sarjan Michaux'n koottujen teoksien kriittinen editio. Teos on koottu sillä periaatteella, että kuvista ja teksteistä on kirjaan valittu aina viimeksi julkaistu versio, joten kirjassa *Liikkeiden* runo ja jälkisanat ovat kokoelmasta *Face aux verrous* ("Lukkoja vasten") vuodelta 1967 ja aseeminen kirjoitus kokoelmasta *Mouvements* vuodelta 1982 (Parish 2007: 31).

Yhdyn Parishin (2007: 31) huomioon siitä, että ratkaisu ei ole *Liikkeiden* kannalta paras mahdollinen, koska näitä versioita ei ole aiemmin julkaistu yhdessä. Tästä syystä *Liikkeiden* aseemisen kirjoituksen sarjat Michaux'n kootuissa teoksissa poikkeavat vuonna 1992 julkaistusta *Face aux verrous* kokoelman sarjoista, mikä voi aiheuttaa sekaannuksia. Selkeyden vuoksi käytän graduni tutkimusaineistona Michaux'n koottuja teoksia, koska kokoelman kriittinen editio on joka tapauksessa luotettavin tieteellisen tutkielman lähde.

Liikkeet on 68 sivua pitkä ja sisältää neljä sarjaa aseemista kirjoitusta sekä runon. Teos jäsentyy niin, että ensin on kaksi sarjaa aseemista kirjoitusta, jotka vievät 15 sivua. Tämän jälkeen on runo. Lopuksi tulevat kaksi viimeistä aseemisen kirjoituksen sarjaa, jotka vievät 17 sivua.

En käsittele tässä työssä sarjan yhteydessä olevaa runoa, koska haluan rajata tutkimusaiheen nimenomaan visuaaliseen runouteen. Aseemisen kirjoituksen sarjat eroavat toisistaan pituudeltaan ja poeettisilta yksityiskohdiltaan.

Yhteistä sarjoille on se, että ne alkavat tiiviistä, säntillisestä ja symmetrisestä rivityksestä. Tämän jälkeen yksittäiset merkit ottavat vähitellen tilaa ympärilleen ja asettuvat sivulle vapaammin. Tämä ohjaa lukusuuntaa ylös, alas, sivuille ja viistoon. Sarjojen viimeisillä sivuilla merkkejä on poikkeuksetta vähemmän ja ne ovat isompia. Jokainen sarja päättyy valkoiseen sivuun.

Yhtäläisyyksien lisäksi jokaisella luvulla on myös ominaispiirteensä. Jokainen niistä avaa lukusuuntaa ja aseemisen kirjoituksen luonnetta uudella tavalla. Ensimmäisen luvun kirjoitus on sivelletty paksuin vedoin ja muistuttaa välillä primitivististä taidetta tai lasten tekemiä piirroksia ihmisistä, linnuista, eläimistä ja hyönteisistä (Parish 2007: 34). Mitä pidemmälle sarjaa edetään sitä vauhdikkaamman näköisiksi alussa hyvin strukturoidusti asetellut merkit sivulle asettuvat rikkoen rivitystä asettumalla sen väleihin. Kun lähestytään sarjan loppua merkit näyttävät tanssivan, tappelevan keskenään ja liikkuva yhä kiihtyvää vauhtia, kunnes valkoinen sivu lopettaa liikkeen (Parish 2007: 34).

Toisen luvun kirjoitus taas on ohuemmin sivelletty ja näyttää aluksi pieniltä tikku-ukoilta, jotka näyttävät ponnistavan, hyppivän ja liikkuvan (Parish 2007: 34). Merkit säilyvät hyvin pitkään strukturoiduilla riveillä, mutta ne kiertyvät eri suuntaan, mikä ohjaa myös lukusuuntaa vapautumaan eri suuntiin. Sarjan keskivaiheella merkit näyttävät hyppivän ja lentävän, jolloin ne asettuvat vapaasti myös rivien väleihin. Viimeisillä sivuilla vaikutelma tikku-ukoista häviää vähitellen ja kirjoitus alkaa muistuttaa eri suuntiin vedettyjä ohuita viivoja, jotka on koottu epäsymmetriseksi ryhmäksi hieman ympyränmuotoon sivun keskelle. Tätä seuraa valkoinen sivu.

Kolmas luku alkaa merkeistä, jotka muistuttavat taidokkaasti sivellettyä kalligrafiaa. Niissä ohuet ja paksut viivat vaihtelevat luoden kiinalaisia kirjoitusmerkkejä muistuttavia muotoja. Merkit kasvavat sarjan

edetessä. Sarjan edetessä merkkien asettelu vapautuu kirjoituksen konventionaalaisesta rivityksestä ja ne alkavat muistuttaa erilaisia eläin- ja ihmishahmoja. Sarjan lopussa suuri ihmishahmoinen merkki seisoo selätysten hyönteistä muistuttavan merkin kanssa (Parish 2007: 34).

Neljännessä ja viimeisessä luvussa merkkien viiva on kautta linjan ohutta huipentuen kuitenkin lopuksi niin ohueksi, että merkit näyttävät hyvin kapealla kalligrafiaterällä tehdyiltä (Parish 2007: 34). Merkit muistuttavat välillä ihmishahmoja, välillä kalligrafiata, välillä primitiivisiä kuvia, välillä paperin reunaan töhertelyä ja huonoa käsialaa. Samassa merkissä saattaa olla piirteitä sekä kalligrafiasta että ihmis-, kasvi- tai eläinhahmosta. Viimeistä sarjaa leimaa töhertelyn luonne. Merkit eivät ole niin säännönmukaisia, että ne muistuttaisivat sääntillisesti tehtyä kirjoitusta. Töhertelyn tuloksena syntyy hyvin erilaisia muotoja, kunnes valkoinen sivu lopettaa sarjan.

Liikkeiden luvut tuntuvat aluksi vapautuvan latinalaiselle aakkostolle tyypillisestä vasemmalta oikealle ja ylhäältä alas etenevästä rivityksestä, jonka jälkeen yksittäiset kookkaat merkit saavat tilaa sivuilla. Kirjoitus muuntuu jatkuvasti muistuttaen välillä primitivististä taidetta, välillä lasten piirroksia, tanssivia ja tappelevia ihmishahmoja, mustetahroja, kiinalaisia kirjoitusmerkkejä, kalligrafiata ja töhertelyä.

Michaux'n työskentelyyn *Liikkeitä* tehdessä vaikutti länsimaisen kuvataiteen traditio. Kiinnostus kehollisuuteen taiteen autenttisen merkityksen kantajana oli vahva tasismissa (*tachisme*) 1940-50 luvuilla. Liikkeen edustajista mm. Georges Mathieu sisällytti töihinsä kalligrafisia sävyjä ja zen-buddhalaisuuden ja sen tekniikoiden vaikutus näkyy hänen maalauksissaan. Tasismi oli Euroopan vastine abstraktille ekspressionismille (1950-luku), jonka alasuuntaus mm. Jackson Pollock harjoittama toimintamaalaus (*action painting*), toimii rinnan aseemisen kirjoituksen kanssa kirjoituksen ja kuvataiteen kehollisia merkityksiä tutkivana tekniikkana. (Parish 2008: 72.)

Myös vuosina 1948-1951 toimineen kuvataiteilijoiden liikkeen

CoBrA:n²⁷ jäsenet kuten Asger Jorn, Pierre Alechinsky ja Corneille jakoivat Michaux'n kiinnostuksen erilaisiin ideografisiin ja kalligrafisiin kokeiluihin, mutta he yhdistivät ne perinteisesti tulkittavissa oleviin teksteihin ja kuviin. (Parish mts.) CoBrA:n jäsenet osoittivat uudenlaisen kirjoituksen ja kuvataiteen välisen tilan. Michaux jatkaa tämän tilan tutkimista *Liikkeissä*.

Neljäs Michaux'n *Liikkeiden* kannalta tärkeä taideliike oli vuonna 1945 syntynyt lettrismi, koska liikkeen perustaja Isaroda Isou halusi pelkistää runoudesta kaikki lingvistiset elementit ja keskittyä sen pienimpään yksikköön – yhteen kirjaimeen. Isou kirjoittaa, että liikkeen tavoite on "uusi plastinen kirjoitus, kirjain ja merkki" (Bandini 2003: 13). Michaux osallistui letteristien iltoihin Michael Tapién kanssa, vaikei liikkeeseen kuulunutkaan (Bandini 2003: 11).

Tässä suhteessa on olennaista mainita, että lettristeillä on aseemisen kirjoituksen kanssa limittäinen käsite hypergrafiikka (Ks. LIITE 5), joka tarkoittaa itse luoduilla merkeillä tehtyä kirjoitusta. Hypergrafiikan tarkoitus on ilmaista tekijänsä yksilöllistä ajatusta tai tunnetta suoraan kirjoituksen materiaalisella tasolla. Kirjoitusta ei muokata, koska jos näin tehtäisiin, alkuperäinen tunnetila ei enää välittyisi siitä. (Sjöberg 2007: 170-172.) Sami Sjöberg on tutkinut työni kanssa limittäistä aihetta ja *Liikkeiden* kirjoitusta pro-gradu tutkielmassaan *Nyt on hiljaisuus: Potentiaalinen merkintä Paul Kleen, Henri Michaux'n ja letteristien tuotannossa* (2006). Hänen näkökulmana on lettristien taidefilosofia.

Liikkeet on ensimmäinen neljästä Michaux'n runokokoelmasta, jotka tulkitsen aseemiseksi kirjoitukseksi. Myöhemmät teokset Rytmien kautta (*Par la voie des rythmes*, 1974), Tarttua/Tajuta (*Saisir*, 1974) ja Viivojen kautta (*Par des traits*, 1984) on tehty runoilijan laboratorio-olosuhteissa suorittamien meskaliini, LSD ja psilosybiini-kokeilujen jälkeen. Teoksien luonne on sarjallinen, mikä on tyypillistä nykyaiteelle. Kyse on yksittäisen kokeilun sijaan neljän teoksen mittaisesta kirjoittamisen konseptin tutkimisesta. Voi perustellusti sanoa, että teokset edustavat

27 Nimi on Dotremontin keksimä ja tulee taiteilijoiden kotikaupunkien alkukirjaimista Copenhagen (Co), Brussels (Br) ja Amsterdam (A).

käsitetaiteellista kirjoittamista, jossa kirjoittamiseen liitetyt filosofiset ja taiteelliset ideat ovat yhtä tärkeässä asemassa kuin itse teos.

Kehollisen kirjoittamisen taide

Yksi keskeisimmistä Michaux'n *Liikkeitä* määrittelevistä elementeistä on kirjoituksen kehollinen ilmaisu. Kirjoitusjäljen ainutlaatuisuuden lisäksi teoksen merkit ilmaisevat spontaania ruumiinliikettä ja vauhtia, minkä ansiosta ne asettuvat kirjan sivuille mielenkiintoisella tavalla. Mahdottoman muistin näkökulmasta *Liikkeiden* kirjoitus ilmaisee ihmiskehon jälkeä. Käsittelen mainittuja aihepiirejä syvemmin tässä alaluvussa.

Aluksi on mielenkiintoista pohtia, mikä oli Michaux'n motiivi tehdä *Liikkeet*. Hän oli teosta tehdessään jo vakaan aseman saavuttanut runoilija ja kuvataiteilija, joten on kiinnostava pohtia, mikä ajoi hänet purkamaan latinalaisen aakkoston ilmaisukeinoja. Margaret Rigaud-Drayton (2005: 59) toteaa väitöskirjassaan *Henri Michaux: Poetry, Painting, and the Universal Sign* (2005), että Michaux koki rajoittavana kaikki vaikutteet, jotka estivät henkilökohtaisen välittömän esillepääsyn taiteessa. Yksi tällainen ilmaisun este oli latinalaiset aakkoset, jota runoilija ei voinut uudistaa.

Michaux säilytti kapinallisuutensa ja siirtyi alueella visuaaliseen ilmaisuun. Hän teki ensimmäiset omat aakkosensa aivan uransa alussa teoksessa *Alphabet* ("Aakkoset") vuonna 1927, jolloin hän julkaisi myös ensimmäisen runokokoelmansa. Viimeinen aseemisella kirjoituksella tehty teos *Par des traits* ("Viivojen kautta") ilmestyi vuonna 1984, jolloin Michaux kuoli. Aseminen kirjoitus oli Michaux'lle tärkeä ilmaisukeino koko hänen taiteellisen uransa ajan.

Syvennän seuraavaksi lyhyesti *Liikkeiden* peri- ja epitekstien käsittelyä, koska ne muodostavat teoksen tulkintakontekstin. Yksi tärkeä *Liikkeiden* epiteksti on Michaux'n teokseen kirjoittamat jälkisanat, joissa hän kertoo teoksen kirjoittamisprosessista. Jälkisanoissa Michaux (2001: 599) kutsuu piirtämiään merkkejä termillä *les libérateurs* eli 'vapauttajat'.

Teoksen kustannustoimittaja René Bertelé oli huomauttanut hänelle, että *Liikkeiden* visuaalisen ja tekstuaalisen sisällön välillä ei ole poeettista vastaavuutta, koska Michaux'n piirtämät merkit vaikuttavat vapautuneemmilta kuin runo ja jälkisanat. Michaux'n vastaa, että piirretyt

merkit ovat sulavampia, koska ne ovat hänelle itselleenkin vielä täysin uusia, yllätyksellisiä ja kehittymisen tilassa. (Michaux mts.)

Tämä selittää osaltaan teoksen spontaania ja vauhdikasta ilmaisua, joka erottaa *Liikkeet* Michaux'n myöhemmistä aseemisista teoksista, jotka eivät sisällä samankaltaista koko teoksen ajan kehittyvää improvisoitua jälkeä, joka tekee teoksen kokonaisrytmistä mielenkiintoisen, vaikka niissä yksittäisten merkkien viiva onkin rytmikästä.

Tärkeitä spontaania poetiikkaa taustoittavia epitekstejä ovat Michaux'n esseet *Ideogrammit Kiinassa* ja *Ajan virtauksen piirtäminen*. *Liikkeet* on sivelletty kiinalaisen kalligrafian välinein ja tekniikalla ja osa merkeistä muistuttaa kiinalaista tavukirjoitusta, joten taidemuodon esteettiset ihanteet ja filosofia liittyvät teokseen.

Ideogrammit Kiinassa esseessä kuvataan spontaanin sivellystävän taustaa mielenkiintoisesti kiinalaisen maalaustaiteen ja kalligrafian perinteen kautta, jossa keskittymisharjoitukset edeltävät sivellysprosessia.

”Meditaatio, mietiskely maiseman edessä saattaa kestää kaksikymmentä tuntia ja sen maalaaminen ainoastaan joitakin kymmeniä minutteja. Näin syntyy maalaus, joka jättää jäljen tilaan. Samoin kalligrafin täytyi vaipua mietiskelyyn, kerätä energiaa itseensä ja sitten purkaa se silmänräpäyksessä.” (Michaux 2004: 836)

Spontaanin sivellystävän filosofiaan liittyy myös kiinalaisen kalligrafian ja maalaustaiteen tärkein kriteeri on *qi-yun shengdong* eli elämänvoiman rytmisen harmonian ja liikkeen ilmeneminen taideteoksessa. Kriteerin on esittänyt eteläisen Qi-dynastian (479-502) aikaan elänyt maalari Xie He. (Huotari, Seppälä 2005: 298.) Liian viimeisteltyä siveltimejälkeä vältetään estetiikassa, koska liian taituroivalla tekniikalla tehty teos vie katsojien huomion teoksen hengestä (Cheng 1991: 85).

Spontaanisuus ja improvisaatio ovat yleensä vieraita elementtejä helposti muokattavan ja editoitavan kirjallisuuden piirissä. *Liikkeissä* poetiikka perustuu zen-filosofiaan ja kiinalaiseen taidekäsitykseen sekä kehollista ilmaisua tutkivan tasismin, abstraktin ekspressionsimin, CoBrA:n ja lettrismien vaikutteisiin. Aihe nostaa esiin olennaisen huomion, joka erottaa aseemisen ja semanttisen kirjoituksen toisistaan. Aseemisen

kirjoituksen henkilökohtaista ja kehollisesti improvisoitua jälkeä ei jälkeinpäin muokata tai kirjoiteta uudelleen. Tämä olisi ristiriitaista suhteessa kirjoituksen aitouteen tekijänsä jättämänä indeksisenä jälkenä ja poetiikassa, jonka tavoitteena on spontaani ruumiinliikettä ilmaiseva sivellysjälki.

Ranskalainen kriitikko ja taidehistorioitsija Michel Ragon on tehnyt osuvan erottelun itä-aasian ja länsimaisen abstraktin kirjoituksen välillä. Ragon (1969: 266) kirjoittaa, että Itä-Aasiassa kalligrafian traditioon nojaava luettavissa oleva kirjoitusmerkki muotoillaan uudelleen ja tehdään abstraktiksi, jolloin se saa maalauksellisen arvon. Lännessä taas kirjoitusmerkki luodaan abstraktina kuvataiteen traditioon nojaten. Tämä ero näkyy selvästi ja belgialais-ranskalaisen Michaux'n ja kiinalaisen Zhang Xu'n aseemisen kalligrafian välillä.

Vaikutteiden lisäksi keskeinen motivaation lähde oli modernistiselle taiteilijakuvulle tyypillinen henkilökohtainen ilmaisu, jonka näkökulmasta Michaux'n esseessä *Ajan virtauksen piirtäminen* esittämät omat ajatukset teoksen sivellysprosessista tuntuvat mielenkiintoisilta. Lisäksi essee liittyy teoksen suoraan elokuvan taidemuotoon, johon jo *Liikkeiden* nimi viittaa.

”Yhden kaikenkattavan näyn sijaan, halusin piirtää hetket, jotka toisiaan seuraten luovat elämän. [– –] Halusin piirtää tietoisuuden olemassaolosta ja ajan kulumisen. Samalla tavalla kuin omaa pulssia voi tunnustella. Tai vielä rajoitetummin sen mikä ilmenee illan tullen, kun päivän tapahtumat palaavat mieleen lyhennettynä ja mykkänä elokuvana.” (Michaux 2001: 371.)

Michaux'n *Liikkeissä* hyödynnetään monipuolisesti erilaisia graafisen tilan keinoja merkityksien tuottamisessa. Teoksen graafista tilaa määrittelevät merkkien läheisyys, rivitys, kaltevuus, koko ja väri. Lisäksi merkityksiä tuottaa sivulle jäävä tyhjä tila. Hyvän esimerkin graafisen tilan luovasta hyödyntämisestä saa teoksen ensimmäisestä osiosta juuri ennen sarjan loppua (Michaux 2001: 543-545).

Sivulla 543 (Ks. LIITE 6) on viisi sivun vasempaan reunaan lähelle toisiaan asettuvaa merkkiä, joista kaksi asetuu yläriville ja kolme

alariville, ja jotka ovat selvästi kookkaampia kuin sarjan merkit keskimäärin. Neljä merkeistä muistuttaa tanssahtelevia ihmishahmoja, joiden muodon tanssinomaisuus syntyy merkkien kaltevuudesta. Merkit näyttävät kääntyneen kohti toisiaan sivun keskustassa. Tyhjä tila kehystää merkkejä ja korostaa asetelman intensiivisyyttä.

Kaikkein suurin ylärivillä sijaitseva merkki jää mielenkiintoiseen rajatilaan, sen ulkoasussa on pilkahdus toista merkkiä kohti hyökkäävää ihmishahmoa, jonka uhkaavuus häviää töherretyn viivan epämääräisyyteen. Viimeinen on hyvä esimerkki spontaanista ilmaisusta, joka on myös semiotiikan kannalta mielenkiintoista. Kyse on samankaltaisesta merkityksen huojuunnasta kuin polysemiassa, jossa samalla sanalla on useita eri merkityksiä ja lausekonteksti ei rajaa merkityksistä yhtäkään pois.

Sivulla 545 (Ks. LIITE 7) on vain kolme merkkiä. Sivulla näytetään rinnan ihmishahmon näköinen merkki ja kiinalaista kalligrafiaa muistuttavaa merkki, sekä niiden välimuoto, kirjoitusmerkki jolla näyttää olevan jalat. Sivun osoittaa voimakkaasti miten pienillä sivelletyillä yksityiskohdilla havaintomme ihmishahmoa esittävästä merkistä liukuu abstraktiksi merkiksi.

Teoksen graafisen tilan keinojen monipuolista käyttöä kuvastaa hyvin myös teoksen sivujen 565 ja 597 vertailu. Sivulla (Ks. LIITE 8) merkit rivittyvät konventionaalisesti neljälle riville, jossa jokaisella on neljä merkkiä ja yksittäiset merkit ovat samalla etäisyydellä toisistaan. Merkkien viiva on taidokkaasti tehtyä sisältäen sekä täyteläisen paksuja ja hyvin ohuita viivoja. Sivun on mielenkiintoinen, koska merkit muistuttavat ensin kiinalaista kalligrafiaa, sen jälkeen töhertelyä, josta muodostuu ohuita ihmishahmoja, sarjan lopussa ihmishahmoiset merkit muuntuva taas kiinalaisen kalligrafian näköiseksi. Tästä merkkien muuntuvuudesta tulee mieleen animaatiotaide ja tanssitaide.

Sivu 597 (Ks. LIITE 9) on hyvin erinäköinen kuin aiemmin kuvattu sivu. Sivulla on kuusi merkkiä, jotka sijoittuvat vapaasti graafiseen tilaan, kaikki kuitenkin melko keskelle sivua. Merkit näyttävät ohuen mustakynän terällä piirretyiltä. Kaksi sivun vasemmassa yläreunassa olevaa merkkiä näyttävät töhertelyltä, muut neljä merkkiä muistuttavat kankeasti

liikehtiviä tikku-ukkoja. Tyhjä tila tuntuu nielevän ohuet tikku-ukot ja töhertelyn sisäänsä, niin ohutta merkkien viiva on. Teos päättyy kyseiseen sivuun.

Sivut osoittavat, että teos sisältää taidokasta ja hyvin perinteisesti graafiseen tilaan aseteltua aseemista kirjoitusta, tanssivia ja tappelevia ihmishahmoja muistuttavia merkkejä sekä toisaalta asetelultaan hyvin vapaata töhertelyä. Aseemisen kirjoituksen ilmaisukeinoja käytetään teoksessa monipuolisesti.

Mahdottoman muistin näkökulmasta merkit edustavat Michaux'n kehon jättämää persoonallista jälkeä. Tosin jälkeä, joka syntyy varhaisen kirjoittamisen teknologian, eli siveltimen ja kiinanmusteen avulla. Tämä on teoksen erityispiirre, joka lähentää sitä graffiti-taiteeseen, jonka ymmärrämme ennen kaikkea tekijän jättämänä henkilökohtaisena jälkenä. Michaux'n aseemisen kirjoituksen voi ajatella edustavan juuri tämän tyyppistä henkilökohtaista jälkeä.

Bernard Réquichot'n kirjeet *Écritures illisibles*

Teoskuvaus

Ranskalaisen kuvataiteilijan ja kirjailijan Bernard Réquichot'n *Écritures illisibles* on osa teosta *Écrits divers* ("Valikoima kirjoituksia") vuonna 2002. Kirjoitukset on julkaissut *les presses du réel*-kustantamo. Kirja kuuluu Toulousin nykytaiteen museon *les Abattoirs*'in (suom. "Teurastamo") julkaisusarjaan. Kirjaan on koottu aseemisten kirjeiden lisäksi valikoima runoja, kirjeitä, päiväkirjatekstejä ja proosaa. Réquichot'n kirjallinen lahjakkuus ilmeni postuumisti, sillä tekstit löydettiin hänen itsemurhansa jälkeen.

Réquichot'n aseemisella kirjoituksella tehtyjä tekstejä on seitsemän. Teoskokonaisuus on yhteensä neljätoista sivua pitkä ja on näin huomattavasti lyhyempi kuin Michaux'n 68 sivun teos. Kokonaisuuteen sisältyy esittelyteksti, viisi kirjettä ja johtopäätös. Teossarjassa semanttinen ja aseeminen kirjoitus asettuvat suhteeseen toistensa kanssa. Réquichot on nimennyt kaikki tekstit ja juuri nimi antaa niille tarkan lukuohjeen.

Nimet ovat "Texte de présentation" ("Esittelyteksti") "Lettre de remerciements" ("Kiitoskirje"), "Lettre à un marchand de tableaux" ("Kirje taulukauppiaalle"), "Lettre d'insultes" ("Herjaukirje"), "Lettre aux amateurs (d'art)" ("Kirje taiteen amatööreille"), "Lettre à un encadreur" ("Kirje kehystäjälle") ja "Conclusion pour une philosophie de l'art" ("Johtopäätös taidefilosofiasta"). Käytän nimistä tästä lähtien suomennoksia.

Sarjan tekstit on kaikki kirjoitettu vanhanaikaisella mustekynällä ja kastettavalla musteella. Aseeminen kirjoitus esittää teoksissa ikonisesti latinalaisella aakkostolla tehtyä kaunokirjoitusta. Viiva on ohutta, yksityiskohtaista ja koukeroista, mutta hallittua. Rivitys on vertikaalinen ja täysin säntillinen.

"Esittelyteksti" on yhden sivun mittainen. Teksti on aseteltu graafiseen tilaan niin, että tekstin osat otsikko, viisi kappaletta ja allekirjoitus erottuvat selvästi. Leipäteksti rivittyi hyvin kapeaan tilaan,

mutta allekirjoitus on aseteltu leveämmin. Asettelultaan kokonaisuus on symmetrinen.

”Kirje kehystäjäille”, ”Kiitoskirje”, ”Herjauskirje” ja ”Kirje taiteen amatööreille” muistuttavat ulkoasultaan toisiaan. Kaikki kirjeet on aseteltu graafiseen tilaan leveämmin kuin ”Esittelyteksti”. Kaikissa niistä hyödynnetään myös kirjeen tavallisimpia tekstuaalisia konventioita alkutervehdystä, lopputervehdystä ja allekirjoitusta. Tekstit eroavat siinä, että ”Kiitoskirjeessä” ”Herjauskirjeessä” on yksi leipätekstikappale, kun ”Kirjeessä kehystäjille” ja ”Kirjeessä taiteen amatööreille” niitä on kaksi. Lisäksi tekstien symmetriassa on pieniä eroja.

”Kirje taulukauppiaille” eroaa edellisistä teksteistä siinä, että se on isompi, koska se on taitettu kahdelle sivulle (huom. kaikki tekstit ovat alkuperäiskooltaan väliltä 50–51,5 x 32,5 cm). Uutena tekstuaalisena konventiona kirjeessä on hyödynnetty päivämäärämerkintää. Leipätekstikappaleita on viisi.

”Johtopäätös taidefilosofiasta” (Ks. LIITE 9) on yhden sivun mittainen. Teksti koostuu otsikosta ja kolmesta kappaleesta. Tässäkin tekstissä on hyödynnetty kahta uutta tekstuaalista konventioita, jotka ovat marginaalikirjoitus ja tekstin riviväliin lisätty huomautus, joita molempia on tekstissä kaksi.

Kuten aiemmin totesin Réquichot’n aseminen kirjoitus ei ole materiaaliselta tasoltaan ja graafisen tilan käytöltään yhtä monipuolista ja kokeilevaa kuin Michaux’n, koska Réquichot’n kirjoitus perustuu luovan kehollisen ilmaisun sijaan tiettyjen tekstuaalisten konventioiden jäljittelemiseen ikonisesti. Réquichot’n teosten analyysissä on materiaallisen tason kuvaamisen sijaan mielekkäämpää keskittyä teossarjan kirjoitusrituaaliin, tematiikkaan ja käsitetaiteellisiin piirteisiin, joita käsittelen seuraavassa alaluvussa.

Réquichot eli hyvin eristäytyneenä elämään eikä seurannut ajan taidevirtauksia yhtä tiiviisti kuin Michaux. Teoksessa ”*Valikoima kirjoituksia*” esitetään, että Réquichot tuntui päätyneen henkilökohtaista reittiä hyvin samanlaiseen kirjoituksen luonnetta tutkivaa ilmaisuun, mikä

oli samaan aikaan yleistä abstraktissa ekspressionismissa, tasismissa, CoBrA:ssa ja lettrismissä (Réquichot 2002: 8).

Ironia

Réquichot kirjoitti aseemisella kirjoituksella tehdyt kirjeensä neljätoista päivää ennen itsemurhaansa, jonka hän teki 4. joulukuuta vuonna 1961, kaksi päivää ennen *Daniel Cordier*-galleriassa järjestettyjä näyttelyn avajaisia. Ennen kuolemaansa hän lähetti kirjeet galleriaan ikään kuin taidenäyttelynsä esittelytekstinä. (Réquichot 2002: 7.)

Kirjoitan tässä alaluvussa Réquichot'n teossarjasta ironian näkökulmasta. Ironia tarkoittaa epäsuoraa pilkkaa, joka rakentuu sanotun ja puhujan todellisten tarkoituserien ristiriidalle (Tieteen termipankki 8.07.2014: Kirjallisuudentutkimus:ironia). Teema on mielenkiintoinen, koska se osoittaa, että aseemista kirjoitusta sisältävät teokset voivat leikitellä kielen retorisisilla ilmaisukeinoilla, jotka ovat kompleksisia.

Alun anekdootissa esitetyn teon ironinen puoli piilee siinä, että aseemisella kirjoituksella tehtyjä kirjeitä ei tietenkään voinut lukea. Kompleksisuus liittyy siihen, että Réquichot tappoi itsensä kirjeiden lähettämisen jälkeen. Hän oli tosissaan. Yleisöä kirjeet hämmentävät, on vaikea ymmärtää, mikä oli perimmäinen syy niiden lähettämiselle, mitä ne tarkoittavat ja ennen kaikkea, miksi taiteilija kirjoitti ne juuri ennen lähtöään oman käden kautta. *Ecritures illisibles* muodostuu selvittämättömistä kysymyksistä, joista viimeinen on Réquichot'n kuolema, joka muodostaa ihmisymmärrykselle ylittämättömän kuilun.

Milan Kundera esittää kirjassaan *L'Art du roman* (1986, Romaanin taide), että ironia on ärsyttävää ennen kaikkea siksi, että se riistää varmuuden paljastamalla maailman kaikessa moniselitteisyydessään, eikä niinkään siksi, että se pilkkaa tai hyökkää (Kundera 1987: 131). Juuri merkityksen epävarmuus ja moniselitteisyys tekee Réquichot'n aseemisen kirjoituksesta painavaa. Juuri vaikeaselkoisuuden ansiosta Réquichot'n aseeminen kirjoitus pystyy kuvaamaan kommunikaation epämääräisyyttä ja mahdottomuutta tilanteessa, jossa kohdataan toisen ihmisen kuolema.

Kun kirjeitä aletaan tutkia, löydetään vihjeitä, jotka rajaavat niiden merkitystä. Yksi selkeä vihje ovat kirjeiden nimet, joista kaikki viittaavat jollain tavalla taidemaailmaan. ”Esittelyteksti” liittyy selkeimmin

Réquichot'n tekoon lähettää kirjeet taidegalleriaan juuri ennen näyttelyn avajaisia. ”Kirje kehystäjälle”, ”Kirje taulukauppiaille” ja ”Kirje taiteen amatööreille” taas ovat kaikki suunnattu taidekentällä toimiville henkilöille. ”Kiitoskirje” ja ”Herjauskirje” tuntuvat vastaavan jo etukäteen taidenäyttelyn vastaanottoon. Viimeinen teksti ”Johtopäätös taidefilosofiasta” tuntuu merkittävältä, eräänlaiselta Réquichot'n taidekäsitteiden kiteytykseltä. Vihjeistä huolimatta niin paljon jää avoimeksi että omien johtopäätösten perusta tuntuu huteralta.

Vaikka kirjeiden pyrkimys ei ole iva ja Réquichot'n kuolema on vakavuudessaan pysäyttävä, löytyy teossarjasta myös huumoria. Huumori syntyy kirjeiden otsikkojen ja aseemisen kirjoituksen vuorovaikutuksesta. ”Johtopäätös taidefilosofiasta” (Ks. LIITE 10) on hyvä esimerkki tekstistä, johon reagoi helposti naurulla, kun tekstiä ei ymmärrä. Nauru syntyy otsikon mahtipontisuudesta suhteessa siihen, ettei varsinaista kirjeen leipätekstiä voi lukea. Otsikko synnyttää oletuksen, että tekstissä kiteytetään taidefilosofian kaltainen valtavan laaja ja kompleksinen ajatteluvirtaus, mutta lopulta lukija päätyy vain tarkastelemaan kirjoitusmerkkejä, joita ei voi lukea. Tilanteen yllättävyys synnyttää naurun.

Barthes on kirjoittanut Réquichot'n kirjeistä esseessä *Réquichot et son corps*²⁸ (1973, ”*Réquichot ja hänen ruumiinsa*”), joka on tärkeä teossarjan epiteksti. Barthes käsittelee aihetta tiedon arkeologian näkökulmasta. Hän kertoo anekdootin arkeologi Perssonista, joka löysi mykeneläisestä haudasta ruukun, jonka yläreunassa oli käsialaa muistuttavia kuvioita. Persson tutki järkähtämättä kuviointia piirtokirjoituksena, koska oli tunnistanut siitä kreikkaa muistuttavia sanoja, mutta myöhemmin toinen arkeologi Ventris todisti, etteivät kuvat olleet

28 Teksti on julkaistu esseekokoelmassa *L'obvie et l'obtus: Essais critiques III* (1982, ”*Luonnollinen ja peitetty merkitys*”) ja biografiassa *Bernard Réquichot* (1973). Huomioitavaa on, että Barthes (1982:201) kirjoittaa esseessään vain kuudesta tekstistä: ”Quinze jours avant sa mort, Réquichot écrit en deux nuits six textes indéchiffrables – – ” Vuonna 2002 julkaistussa kokoelmateoksessa *Écrits divers* ”*Valikoima kirjoituksia*”, johon on koottu Réquichot'n kirjallista tuotantoa, mainitaan kuitenkin seitsemän tekstiä ja olen ottanut analyysiini mukaan kaikki tekstit. Réquichot (2002:7): ”Jean Delpech, évoque, en 1973 les projets du poète qui se suicida la nuit du 4 décembre 1961, deux jours avant le vernissage de son exposition chez Daniel Cordier, à qui il avait envoyé une série de sept Lettres illisibles, en fausses écritures, comme texte de présentation à sa nouvelle exposition – – ” Barthes ei erittele tarkemmin tekstejä joista puhuu, eikä perustele miksi on jättänyt yhden pois käsittelystä, joten kyse voi myös olla lyöntivirheestä.

kirjoitusta vain yksinkertaisia töherryksiä ja pelkkiä koristeellisia kaaria. (Barthes 1982: 201.)

Anekdootti osoittaa hyvin länsimaiselle kulttuurille tyypillisen logosentrismen: kielellisiä merkityksiä etsitään myös sieltä, missä niitä ei ole. Jostain syystä länsimaisessa kulttuurissa on vaikea hyväksyä sitä, etteivät kaikki merkit kannalta merkityksiä ja sitä, ettei kaikki tieto ja kokemukset siirry sukupolvilta toisille.

Barthes jatkaa, että Réquichotin kirjoitus tulee varmasti löytämään tulevaisuudessa oman Perssoninsa, koska historia perustaa kirjoituksen olemuksen sen luettavuudelle ja kommunikoivalle funktiolle, vaikka todellisuudessa kirjoituksen olemus perustuu herkkyyteen ja tarkkuuteen, jolla sen viivat ja kaaret on piirretty. (Barthes 1982: 201.)

Réquichot'n kirjeiden kohdalla aseeminen kirjoitus edustaa mahdotonta muistia. Kirjeissä aseeminen kirjoitus tekee näkyväksi merkityksien epävarmuuden: kaikkea ei voi ymmärtää, kaikkea ei voi kommunikoida ja kaikki ei säily. Jäljelle jäävät ainoastaan kirjoituksen viivat ja kaaret, nuo menetyksen symbolit.

Luigi Serafinin ensyklopedia *Codex Seraphinianus*

Teoskuvaus

Codex Seraphinianus on vuonna 1981 ilmestynyt 369 sivuinen kuvitteellisesta maasta kertova ensyklopedia, jonka on julkaissut italialainen taidekirjoihin keskittynyt kustantamo *Franco Maria Ricci*. Teoksen tekstit on kirjoitettu käsin Serafinin luomalla kirjoituksella, jossa on toistuvia merkkejä, mutta joka on hänen mukaansa aseemista (Stanley 2010: 8-9). Teoksesta on otettu myös toinen painos vuonna 2013. Painokset eroavat toisistaan siinä, että vuoden 2013 teoksen kahden ensimmäisen luvun piirrokset ovat erilaiset kuin vuoden 1981 painoksessa. Lisäksi vuoden 2013 painokseen Serafini on liittänyt *decodex*-vihon, jossa hän selittää kirjan tekemisen motiiveja ja syntyprosessia. Serafini (2013b: 9) teki *Codex Seraphinianus*in kolmessa vuodessa.

Merkittävän osan teosta muodostavat kuvat, joita käsittelem analyysissä vain, jos ne liittyvät keskeisesti teoksen aseemiseen kirjoitukseen. Tällainen suhde syntyy yleensä tilanteessa, jossa tulkitaan tekstin synnyttämiä assosiaatioita. Aseemisen kirjoituksen vieressä olevat kuvat vaikuttavat siihen, mitä ajattelemme tekstin tarkoittavan.

Codex Seraphinianus koostuu yhdestätoista luvusta, joista jokaista edeltää ensin valkoinen sivu ja sitten uuden luvun kansilehti, jossa on luvun nimi aseemisilla suuraakkosilla kirjoitettuna. Suuraakkoset ja pienaakkoset erotetaan toisistaan kirjoituksen koon perusteella.

Ensyklopediassa käydään järjestyksessä läpi flora, fauna, kaksi- ja neliraajaiset, kemia ja fysiikka, koneet ja kulkuneuvot, ihmisrodut ja -heimot, historian merkkihenkilöt ja keskeiset tapahtumat, kirjoituksen historia, ruokailutavat, juhlapyhät ja asusteet, pelit ja urheilulajit sekä arkkitehtuuri.

Codex Seraphinianus sisältää analysoimistani teoksista eniten tekstuaalisia konventioita, joita ovat muun muassa kirjan otsikko, luvun otsikko, sivun otsikko, alaotsikko, leipäteksti (Ks. LIITE 11), luettelo, taulukko, kuvateksti, mitta, sivunumerointi, vuosiluku, muistokirjoitus, eläintieteellinen nimi, kasvitieteellinen nimi, sisällysluettelo ja saatesanat.

Tekstuaaliset konventiot tunnistaa aseemisen kirjoituksen ulkoasun ja graafiseen tilaan sijoittumisen perusteella. Tekstuaalisen elementin suhde sivun muihin graafisiin elementteihin kuten kuviin on usein keskeinen tekstuaalista konventiota määrittävä tekijä.

Seuraavat esimerkit²⁹ aseemisen kirjoituksen rinnalla esitetystä kuvituksesta antavat aavistuksen teoksen mielikuvituksellisuudesta ja omaperäisyydestä. Ensimmäisessä luvussa kuvataan puita, jotka nousevat juuriltaan ja muuttavat asuinpaikkaa. Kolmannessa luvussa kuvataan kaksijalkaista, jonka keskiruumis on lentävä lautanen, ja jonka kädet ovat kaksi riikinkukon pyrstöä. Kuudennessa luvussa kuvataan sängyssä rakasteleva mies ja nainen, jotka sulautuvat vähitellen eläväksi krokotiiliksi. Samassa luvussa kuvataan mies, jonka oikean kämmenen tilalla on mustekynän terä. Hänen ruumiinsa on sulautunut yhteen työkalun kanssa. Yhdeksännessä luvussa kirjan kirjoitusjärjestelmä kuvataan spagettina, joka tursuaa ulos ruokalappuun pukeutuneen miehen suusta.

Teoksen nimi *Codex Seraphinianus* koostuu kahdesta osasta, jonka ensimmäinen osa tarkoittaa koodeksia ja toinen osa kirjailijan nimeä latinaksi käännettynä.

Koodeksi tarkoittaa myöhäisantiikissa syntyynyttä papyruskirjaa ja keskiajalla yleistynyttä pergamentti- tai paperikirjaa, jonka lehdet on sidottu toisiinsa kiinni yhdestä reunasta. Myös nykyään painetut kirjat ovat muodoltaan koodekseja. (Tekstuaalitieteiden sanasto 2010: 'koodeksi'.) Ennen kirjapainotaitoa tehdyt koodeksit on kirjoitettu käsin. Tunnettuja ovat muun muassa Asteekkien ja Mayojen koodeksit, jotka ovat keskeisiä heimojen kulttuurista ja uskonnosta kertovia tekstejä.

Nimen toinen osa Seraphinianus tarkoittaa kirjailijan nimeä latinaksi käännettynä. Nimen tarkempi analyysi on perusteltua teoksen tulkinnan kannalta. Seraphinianus jakautuu kahteen latinankieliseen sanaan *Seraphn* ja *Ianus*.

Serafi [lat. *Seraphn*] on vanhassa testamentissa (Jesaja 6:2) mainittu kuusisiipinen enkeli (Uusi suomen kielen sanakirja 1998: 'serafi'). Serafi on enkeleiden korkein käskynhaltija, jonka yläpuolella on jumala ja

²⁹ Nämä esimerkit ovat vuoden 1981 painoksesta.

alapuolella viisisiipinen käskynhaltijaenkeli Kerubi.

Janus (lat. *Ianus*) on alkujen, loppujen, muutoksen, ovien ja porttien jumala roomalaisessa mytologiassa. Janus kuvataan usein kaksikasvoisena, kasvot katsomassa eri suuntiin, toinen menneisyyteen ja toinen tulevaisuuteen. Platon esittää hänet hahmona, jolla on sekä nuoren että vanhan miehen kasvot, mikä symboloi alkua ja loppua. Janus pitää vasemmassa kädessään avainta, mikä symboloi sitä, että hän avaa alut ja sulkee loput. (Meadows 1988: 128.)

Molemmat hahmot Serafi ja Janus edustavat portinvartioita omassa mytologiassaan. Serafi on enkeli, jolla on suora yhteys Jumalaan. Hän toimii viestinviejänä paratiisin ja maailman välillä. Janus edustaa portinvartijaa konkreettisemmin, koska hänet kuvataan usein porteissa ja ovissa uusien alkujen ja loppujen jumalana.

Tulkitsen nimien merkityksen niin, että *Codex Seraphinianus* on reitti esittelemäänsä vieraaseen ja mielikuvitukselliseen kulttuuriin. Samalla tavalla kuin Asteekkien ja Mayojojen koodeksit ovat väylä tutustua kadonneiden heimokulttuurien elämään ja tapoihin. Kun kyseessä on fiktiivinen ensyklopedia, itse teos on ainut tapa kokea mielikuvituksellinen maailma, jonka se esittää.

Utopia

Käsittelen tässä alaluvussa *Codex Seraphianusia* utopian näkökulmasta. Utopia tarkoittaa ihanteelliseksi kuvattua paikkaa tai yhteiskuntamuotoa, jota ei ole olemassa. Termi rakentuu kreikan kielisistä sanoista *u* = ei ja *topos* = paikka. Käsitteen on luonut Thomas Moore. (*Tieteen termipankki 15.07.2014: Kirjallisuudentutkimus: utopia*). *Codex Seraphinianusin* ihanteellisista piirteistä kertoo ennen kaikkea kuvitus, joka luo aseemisen kirjoitukselle keskeisen tulkintakontekstin. Teoksen kuvituksessa meille käsittämättömät asiat muuttuvat mahdollisiksi: kukat tuottavat tulitikkuja, puut kävelevät, hevosen takajalkoina on pyörät, kaupungit rakennetaan pilvien puolikkaiden päälle ja ihmiselle kasvaa siivet.

Aseeminen kirjoitus on mielenkiintoinen tapa kuvata utopiayhteiskuntaa, koska kirjoitusta ei ymmärrä ja se on niin erikoista, että sen kuvaama kulttuuri vaikuttaa todella vieraalta omaamme verrattuna. Huomioitavaa on, että useiden vanhojen koodeksien kirjoitus on myös meille näyttävää ja koristeellista, sekä kirjoitettu vierauden tunnetta herättävällä kirjoitusjärjestelmällä.

Codex Seraphinianusin ensimmäinen vuoden 1981 painos julkaistiin sellaisenaan ilman minkäänlaista kirjailijan tai kustantajan esipuhetta. Vuonna 2013³⁰ ilmestyneeseen painokseen Serafini liitti *decodex*-vihon, jossa hän avaa teoksen syntyprosessia. Kyseessä on teoksen tärkein epiteksti ja kirjoitusrituaalin kuvaus. Teksti kertoo teoksen kirjoittamiseen liittyneistä oudoista sattumuksista.

Yhdessä hauskeimmista anekdooteista Serafini kertoo, että teoksen tekoprosessin alussa hän kohtasi kissan, jonka hän otti luokseen asumaan. Kun hän kirjoitti ja piirsi kirjaa, kissa istui hänen hartioillaan ja kehräsi. Toisinaan kissa nukahti ja sen häntä laskeutui Serafinin rintakehän päälle, vuorotellen oikealla ja vuorotellen vasemmalla puolelle. Kirjan valmistuttua kissa katosi. (Serafini 2013b: 10)

Myöhemmin Serafini törmäsi Puskinin runoon *Ruslan ja*

³⁰ Vuoden 1981 ja 2013 *Codex Seraphinianusin* painoOma analyysini on sen verran yleistä, että se on ymmärrettävää teosten molempien painoksien näkökulmasta.

Ljudmilla, jossa kerrotaan oppineesta kissasta, joka kulki pitkin tammipuusta roikkuvaa kultaista nauhaa. Kun kissa kääntyi vasemmalle, se kertoi kansansadun, ja kun kissa kääntyi oikealle, se lauloi laulun. (Serafini 2013b: 10.)

Serafini miettii, että ehkä hänen luonaan asunut kissa vaikutti suoraan hänen aivojensa hypotalamukseen, ja välitti hänelle kansansatuja ja lauluja, jotka ovat nähtävillä *Codex Seraphinianus*in kirjoituksessa ja kuvituksissa. Tämä olisi hänen mukaansa yksi selitys sille, miten hän sai teoksen tehtyä niin nopeasti kolmessa vuodessa. Lopuksi Serafini tunnustaa, että ensyklopedian todellinen kirjoittaja oli valkoinen kissa ja esittää sille kiitoksensa. (Serafini mts.)

Anekdootti on hauska ja tekee toisaalta selväksi sen, ettei Serafini halua selittää teoksen syntyä tarkasti. Valkoinen kissa tuo mieleen teoksen nimessä esiintyvät portinvartijahahmot Serafinin ja Januksen. Valkoisella kissalla on samanlainen viestin välittäjän rooli kirjoitusrituaalin kuvauksessa kuin näillä uskonnollisilla olennoilla on omissa mytologioissaan.

Eniten kysymyksiä ja mielenkiintoa yleisössä herätti teoksen julkaisun jälkeen sen kirjoitusjärjestelmä, josta kielitieteilijät ja kryptologiaa harrastavat ihmiset innostuivat.

Serafini avaa epitekstissä, miksi hän halusi kirjoittaa tekstin itse suunnitteleamallaan kirjoituksella. Keskeinen motiivi tähän oli konkreettinen. Serafini halusi tehdä ensyklopedian, muttei keksinyt millaiset tekstit liittäisi piirtämiinsä kuviin, niin että tekstin ja kuvien suhde säilyisi mielenkiintoisena. Sitten hän muisti millaiselta kuvakirjojen selaaminen tuntui vielä lukutaidottomana lapsena. Kirjoituksen pohjalta saattoi keksiä mitä mielikuvituksellisimpia tarinoita. Yksi *Codex Seraphinianus*in kirjoituksen motiivi on palauttaa ihmisten mieleen tällainen lapsuudenkokemus. (Serafini mts.)

Näkökulma on mielenkiintoinen aseemisen kirjoituksen kannalta, Serafini valitsi aseemisen kirjoituksen ilmaisumuodokseen, ettei rajoittaisi liikaa lukijoiden mielikuvitusta. Tästä näkökulmasta aseemisen kirjoituksen monitulkintaisuus näyttäytyy mahdollisuuksia avaavana ominaisuutena.

Mahdottoman muistin näkökulmasta *Codex Seraphianus* edustaa tekstiä, jota ilman teoksen luomaa fiktiivistä maailmaan ei olisi pääsyä. Tietyllä tavalla teos kääntää ympäri mahdottoman muistin ajatuksen. Aseminen kirjoitus edustaa tässä teoksessa nimenomaan tallennusvälinettä, jonka avulla yksi utopia on mahdollista kokea ja muistaa. Kyse on kuitenkin niin erikoisesta ilmaisusta, ettemme voi ymmärtää sitä samalla tavalla kuin ymmärrämme omaa kulttuurimme ja äidinkieltämme.

PÄÄTÄNTÖ

Aseemisen kirjoituksen tradition, typologian ja ilmaisukeinojen kartoitus ja analyysi osoitti, että kyseessä on ilmaisumuoto, jolla on vahva monitaiteinen traditio ja omat merkityksen muodostumisen tapansa.

Aseemisen kirjoituksen määritelmän rajaaminen oli haastavaa, koska käsitettä ei ymmärretä taidekentällä yhtenäisesti. Semiotiikkaan perustuva määritelmäni 'aseeminen kirjoitus on tekstitaiteen muoto, joka ei kannata kielellisille ilmauksille tyypillistä semanttista sisältöä' toimi hyvin tämän työn kontekstissa. Jatkotutkimus osoittaa yleistyykö sen käyttö.

Työn ensimmäisessä osiossa keskityin aiheen kannalta tärkeiden peruskäsitteiden määrittelyyn ja kriittiseen tarkasteluun sekä tutkimuskentän rajaamiseen. Peruskäsitteiden rajaaminen ja tradition kartoittaminen tuntui relevantilta tavalta ottaa paikka tutkimuskentällä. Tässä osiossa koin aluksi ongelmalliseksi löytää luotettavia lähteitä tutkimukselle. Myös tutkimuskohteiksi sopivat teokset olivat harvinaisia ja tilasin ne ulkomailta paikalliseen kirjastoon. Koska aiempaa tutkimusta juuri ollut, työskentely painottui aluksi tutkimuskohteiden ja -lähteiden etsimiseen, sekä aseemisen kirjoituksen peruskäsitteiden, tradition ja ilmaisukeinojen kartoittamiseen.

Semiotiikan ottaminen teorialuvun keskiöön vakautti ilmaisukeinojen kartoitusta, joiden tarkka pohjustaminen auttoi ymmärtämään aseemista kirjoitusta syvällisemmin. Charles S. Peircen merkkien luokittelu osoitti, että aseeminen kirjoitus muodostuu semioottisista merkeistä, vaikkei se kannata kielellisille ilmauksille tyypillistä semanttista sisältöä. Jacques Derridan jälkistrukturalistinen ajattelu nosti esiin kaksi olennaista asiaa: aseemisen kirjoituksen merkit on mahdollista lainata alkuperästä eroavaan kontekstiin ja aseemisen kirjoituksen tekotapahtuma ei ole lähtökohtaisesti ainutlaatuinen, vaan se on tunnistettava toistettavuutensa ansiosta. Roy Harrisin kirjoitusalan semilogia osoitti, että kirjoitus muodostaa merkityksiä myös graafisen tilan tasolla ja tästä näkökulmasta aseemisessa kirjoituksessa merkkien

väliset suhteet ja niiden väliin jäävä tyhjä tila kantavat itsessään merkityksiä.

Analyysiluku perustuu teoriaosiossa kartoitettujen analyysikeinojen soveltamiseen. Vaikka teoriaosion kirjoittamien auttoi ymmärtämään aseemisen kirjoituksen ilmaisukeinojen monipuolisuutta, vasta analyysiosiossa todella konkretisoitui, miten erilaisia ja kompleksisia merkityksiä aseeminen kirjoitus voi välittää. Henri Michaux'n halusi luoda kirjoitusta, jonka visuaalisessa ulkoasussa näkyy hänen yksilöllinen ilmaisunsa. Aseeminen kirjoitus ilmaisee Michaux'n runokokoelmassa henkilökohtaisen ruumiinliikkeen jälkeä. Bernard Réquichot'n teosten analyysi osoitti, että aseeminen kirjoitus voi välittää kompleksisia merkityksiä. Réquichot'n kirjeissä aseeminen kirjoitus ilmaisee ironista monitulkinaisuutta. Luigi Serafinin ensyklopediassa aseeminen kirjoitus ilmaisee lukijalle vieraan utopiyhteiskunnan kirjoitusta.

Tutkimusaiheesta oltiin ilahduttavan kiinnostuneita koko työskentelyn ajan. Kirjoitin aiheesta artikkelin *Tuli & Savun* vuosikirjaan *Tekstitaide* ja kirjallisuuslehti *Parnassoon*. Sain myös lisätä termin aseeminen kirjoitus *Tieteen kansalliseen termipankkiin*. Jaakko Mikkola kirjoitti Turun Sanomien *Tekstitaide*-kirjan kritiikissä aseemisen kirjoituksen olevan kiehtovaa ja Henri Michaux'n töiden vievän kirjoituksen kuvallisille juurille. *Parnasson* artikkelin julkaisun jälkeen sain yhteydenoton *Kiasmasta* mediataiteen kuraattorilta, joka lähetti minulle Erkki Kurenniemen töitä, joita hän piti aseemisina. Entinen kuvataideakatemian yliopettaja ja kuvataiteilija Ilkka Takalo-Eskola julkaisi *Parnassossa* artikkelin, jossa hän kertoi tehneensä aseemista kirjoitusta jo 60-luvulla, mihin hän havahtui Juha-Pekka Kilpiön ”Aseemista avant la lettre” kritiikin ja aseemisen kirjoituksen traditiota ja analyysikeinoja kartoittavan artikkelini ”Kirjoituksen ihme: Katsaus aseemisen kirjoituksen tulkintakeinoihin ja traditioon”. Kun kyseessä oli lähtökohtaisesti marginaalinen aihe, sen herättämä kiinnostus yllätti positiivisella tavalla ja osoittaa että tutkimusalueella on tilausta perus- ja jatkotutkimukselle.

Jatkotutkimuksen kannalta olennaista on se, että tutkimuksien aiheita on nyt mahdollista rajata yksityiskohtaisemmin, kun tutkimuskenttää

on osaltaan hahmotettu, osa tutkimusalueen peruskäsitteistä on määritelty ja analyysikeinoja on kartoitettu. Tästä huolimatta tilaa on vielä aivan perustutkimukselle, koska aseemisen kirjoituksen kenttä on niin laaja ja sitä ei ole tutkittu juuri lainkaan. Olisi hienoa, jos tutkimuskentällä ilmennyt orastava kiinnostus kasvaisi ja synnyttäisi lisää perus- ja jatkotutkimusta, joiden avulla ilmaisumuotoa olisi mahdollista ymmärtää yhä monipuolisemmin ja täsmällisemmin.

LÄHTEET:

Michaux, Henri 2001: *Mouvements*. Teoksessa Henri Michaux (ed.) *Œuvres complètes 2*. Toim. Raymond Bellour ja Yseï Tran. Paris: Gallimard.

Réquichot, Bernard 2002: *Écrits divers*. Dijon: Les presses du reel.

Serafini, Luigi 1983: *Codex Seraphinianus*. New York: Rizzoli.

Serafini, Luigi 2013: *Codex Seraphinianus*. New York: Rizzoli.

Serafini, Luigi 2013b: *decodex*. New York: Rizzoli.

Ala-Hakula, Riikka 2012: ”Henri Michaux’n aseeminen kirjoitus”. *Tuli & Savu*, 3/2012, s. 46-52.

Ala-Hakula, Riikka 2013: ”Kirjoituksen ihme: Katsaus aseemisen kirjoituksen tulkintakeinoihin ja traditioon”. *Parnasso*, 6-7/2013, s. 58-65.

Apollinaire, Guillaume 1918: *Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*. Paris: Mercvve de France.

Bandini, Mirella 2003: *Pour une histoire du lettrisme*. Traduit de l’italien par Anne-Catherine Caron. Paris: Jean-Paul Rocher.

Bathes, Roland 1975: *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil.

Bathes, Roland 1977: *Roland Barthes by Roland Barthes*. Trans. Richard Howard. London: Hill and Wang.

Barthes, Roland 1982: *L'obvie et obtus: Essais critiques III*. Paris: Éditions du Seuil.

Barthes, Roland 1984: *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Trans. Richard Howard. Berkeley: University of California Press.

Benjamin, Walter 1989: ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella”. (”Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, 1936, suom. Markku Koski.) Teoksessa Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Raija Sironen. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto & Tutkijaliitto.

Benjamin, Walter 2008: ”The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version”. Trans. Edmund Jephcott and Harry Zohn Teoksessa *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Edit. Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin. Cambridge, Massachusetts & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 19-55.

Bolter, Jay David 1991: *Writing Space. The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale: Laurence Erlbaum.

Cheng, François 1991: *Vide et Plein: Le langage pictural chinoise*. Paris: Éditions du Seuil.

Derrida, Jacques 1972: ”La Différance”. Teoksessa Jacques Derrida (ed.) *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1-29.

Derrida, Jacques 1972: ”Signature événement contexte”. Teoksessa Jacques Derrida (ed.) *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 365-393.

- Derrida, Jacques 2003: ”Allekirjoitus tapahtuma konteksti”. Suom. Antti Kauppinen. Teoksessa *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Toim. Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi. Helsinki: Gaudeamus, 274–300.
- Derrida, Jacques 2003: ”Différance”. Suom. Hannu Sivenius. Teoksessa *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Toim. Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi. Helsinki: Gaudeamus, 246–273.
- Diringer, David 1982: *The Book Before Printing: Ancient, Medieval and Oriental*. New York: Dover.
- Gaur, Albertine 1992: *A history of writing*. London: British Library
- Gaze, Tim 2013: Re: The origins of asemic writing. Sähköpostiviesti Riikka Alahakulalle 27.4.2013. Vastaanottajan hallussa.
- Genette, Gérard 1987: *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Hallamaa, Olli & Tuomas Heikkilä & Hanna Karhu & Sakari Katajamäki & Ossi Kokko & Veijo Pulkkinen: *Tekstuaalitieteiden sanasto*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2010. Saatavissa:
<http://www.edith.fi/tekstuaalitieteidensanasto/>.
- Harris, Roy 1995: *Signs of writing*. London: Routledge.
- Harris, Roy 2000: *Rethinking writing*. London: Athlone Press.
- Higgins, Dick 1987: *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. New York: State University of New York Press:
- Hill, Craig & Vassilakis, Nico (toim.) 2012: *The Last Vispo Anthology: Visual Poetry 1998-2008*. Fantagraphics: Seattle.

Huth, Geof 2010: ”Silmän ensisijaisuudesta ja muita ajatuksia visuaalisen runon arvottamisesta”. Suom. Karri Kokko & Henriikka Tavi. *Tuli & Savu*, 1/2010, 30-34.

Huttunen, Tomi & Veivo, Harri 1999: *Semiotiikka: Merkeistä mieleen ja kulttuuriin*. Helsinki: Edita.

Huotari, Tauno-Olavi & Seppälä, Pertti 2005: *Kiinan kulttuuri*. Keuruu: Otavan kirjapaino ry.

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

Joensuu, Juri 2003: *KIRJALLISUUDEN TEKNOLOGIAT: Viisi näkökulmaa medioihin ja materiaalisuuteen fiktiivisten tekstien tutkimuksessa*. Pro gradu – tutkielma. Kirjallisuus. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Kawakami, Akane 2011: ”Illegible writing: Michaux, Masson, and Dotremont”. *The Modern Language Review*, 2/2011, 388-406.

Kervinen, Jukka 2013: Re: Aseeminen kirjoitus postituslistoilla. Sähköpostiviesti Riikka Ala-Hakulalle 19.9.2013. Vastaanottajan hallussa.

Kielitoimiston sanakirja. MOT Kielitoimiston sanakirja. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus ja Kielikone Oy (2012). Internet-versio.

Kilpiö, Juha-Pekka 2013: ”Käsin kirjoitettu linja”. *Parnasso* 63 (2013) : 1, s. 62-63

Kundera, Milan 1987: *Romaanin taide. (L'art du roman)* Suom. Jan Blomstedt ja Riikka Stewen. Helsinki: WSOY.

- Launonen, Hannu 1984: *Suomalaisen runon struktuurianalyysia*. Helsinki: SKS.
- Leftwich, Jim 2013: Re: Asemic writing. Sähköpostiviesti Riikka Ala-Hakulalle 19.9.2013. Vastaanottajan hallussa.
- Michaux, Henri 2004: *Œuvres complètes 3*. Toim. Raymond Bellour, Yseï, Tran & Mireille, Cardot. Paris: Gallimard.
- Meadows, Gilbert 1988: *An illustrated dictionary of classical mythology*. London: Bloomsbury Books.
- Pacquement, Alfred 2006: *Henri Michaux*. Paris: Gallimard.
- Parish, Nina 2007: *Henri Michaux: Experimentation with Signs*. Amsterdam: Rodopi.
- Parish, Nina 2008: ”Between Text and Image, East and West: Henri Michaux’s Signs and Cristian Dotremont’s ‘Logogrammes’”. *Revue des Littératures de l’Union Européenne*, 8, 67-80.
- Peirce, Charles 1998: Nomenclature and Divisions of Triadic Relations. Teoksessa – Peirce Edition Project (toim.) *The Essential Peirce Vol. 2*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ragon, Michel 1969: *Vingt-cinq ans d’art vivant*. Bruxelles: Casterman.
- Rigaud-Drayton, Margaret 2005: *Henri Michaux : Poetry, Painting, and the Universal Sign*. Oxford, GBR: Clarendon Press.
- Romaine Newbold, William 1928: *The Cipher of Roger Bacon*. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Salminen, Antti 2009: ”Ei mistään mahdottomaan. Merkityksen rajatiloja

Peircestä Derridaan”. Teoksessa *Murtuvat merkit: Semiotiikan teoreettisen ja soveltavan tutkimuksen näkökulmia*. Toim Erja Hannula & Ulla Oksanen. Helsinki: Gaudeamus, 49-60.

Saussure, Ferdinand de 1985: *Cours de linguistique générale*. Toim. Tullio De Mauro. Paris: Payot.

Sjöberg, Sami 2007: ”Ranskalaisen letteristisen liikkeen ensimmäiset 60 vuotta” Teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toimittaneet Sakari Katajamäki ja Harri Veivo. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Spare, Austin Osman 2007: *The Writings of Austin Osman Spare: Automatic Drawings, Anathema of Zos, The Book of Pleasure, and The Focus of Life*. Sioux Falls: NuVision Publications.

Stanley, Jeff 2010: *To Read Images Not Words: Computer-Aided Analysis of the Handwriting in the Codex Seraphinianus (MSc dissertation)*. North Carolina: State University at Raleigh.

Twombly, Cy 1987: *Paintings: Works on paper; Sculpture*. Ed. by Harald Szeemann ; with contributions by Demosthenes Davvetas, Roberta Smith and Harald Szeemann. München: Prestel.

Nurmi, Timo 2004: *Uusi suomen kielen sanakirja*. Helsinki: Gummerus.

Veivo, Harri 2009: ”Tekstin säännönmukaisuudet, produktiivisuus ja raja” Teoksessa *Murtuvat merkit: Semiotiikan teoreettisen ja soveltavan tutkimuksen näkökulmia*. Toim Erja Hannula & Ulla Oksanen. Helsinki: Gaudeamus, 31-48.

WSOY Suomi-ranska-suomi-sanakirja. MOT Suomi-ranska-suomi-sanakirja. Perustuu WSOY:n Suomi–ranska–suomi-sanakirjaan (WSOY 2000).

Verkkolähteet:

Linkit on tarkistettu 19.8.2014

Anderson, Ariston 2011: "Walls, Diaries and Paintings: José Parlá on experience and emotions in his solo show and new book". *Cool Hunting*. Saatavissa: <http://www.coolhunting.com/culture/jose-parla-diaries-paintings.php/>.

Gaze, Tim 2007a: "Asemic Net". Saatavissa: <http://www.asemic.net>.

Gaze, Tim 2007b: *Asemic Magazine 3*. Saatavissa: <http://xpressed.sdf-eu.org/asemicmag/amvol3.pdf/>.

Jacobson, Michael 2008: "Words to be looked at". *Dogmatika* 2008. Saatavissa: http://dogmatika.com/dm/features_more.php?id=3382_0_5_0_M/.

Lynn, Alexander 2009a: "Michael Jacobson". *Fullofcrow* 8/2009. Saatavissa: <http://www.fullofcrow.com/prate/2009/08/michael-jacobson/>.

Lynn, Alexander 2009b: "Tim Gaze". *Fullofcrow* 11/2009. Saatavissa: <http://www.fullofcrow.com/prate/2009/11/tim-gaze/>.

Tieteen termipankki 19.08.2014. Saatavissa: <http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/>.